



Classe di Lettere
Corso di perfezionamento in

Letteratura, arte e storia dell'Europa Medioevale e
Moderna

XXXIV ciclo

«*Farai un vers...*»
L'ars poetica dei trovatori

Settore Scientifico Disciplinare
L-FIL-LET/09

Candidata
Dr.ssa Susanna Barsotti

Relatore
Prof. Corrado Bologna

Anno accademico 2021/2022

Poesia, cosa sei tu mai? Parole decimate,
misurazione di concetti cubati da un caporale
di strade arcigno? Stiva di parole tritate dentro
il cassone dell'esametro finché non rimbocchi
come quello dello spaccasassi a sera quando
misura il travaglio della sua giornata?
O sei invece allucinata dolcezza di ricordi che
il passato suole rivestire di eterna mestizia?

Lorenzo Viani, *Le chiavi nel pozzo (DOMINGO
VEZZANI)*, a cura di T. Gurrieri, Firenze,
Clichy, 2017

Compresi che il lavoro del poeta non consisteva
nella poesia, ma nell'invenzione di ragioni
perché la poesia fosse ammirevole.

Jorge Luis Borges, *L'Aleph*,
Milano, Alephi, 1998

INDICE

Introduzione – Obiettivi e metodo di indagine

CAP. 1 – NASCITA DEL CANTO

NOTA INTRODUTTIVA – IL LINGUAGGIO DELL'AMORE

I.1. Amore e poesia: la sintesi trobadorica

trobar naturau

I.2. *Dinz e fora*: ripercussioni dell'interiorità sulla poetica

I.2.1. Sensorialità e disponibilità al canto

cor, cervel, meola

I.2.2. *Motus animi* e poesia

I.3. *Entendre*

I.4. La metafora del nutrimento

I.5. Stagione primaverile e rinnovamento spirituale: il canto come 'novità'

renovelar, novel so

I.6. *Ars poetandi* e *ars amandi*: trasversalità e interferenze

CAP. 2 – LE FORZE DEL POETA

NOTA INTRODUTTIVA - *Volers, sabers, volers*

II.1. Interiorità e poesia come riflesso del rapporto tra *ars* e *ingenium*

II.2. Violazione della *convenientia* tra *ars* e *ingenium*

II.3. Il «recte sapere» e la sua trasgressione: Guglielmo IX

II.4. Il contenimento delle forze ispiratrici

II.5. La *ponderatio* al servizio della buona riuscita

II.6. *Comensar*

II.7. Il tema del peso nei trovatori

II.8. Altri possibili sviluppi del «Sumite»

CAP. 3 – COORDINATE ESTETICHE DEL *TROBAR*

I PARTE - *CONVENIENTIA* E *MISURA*

III.1. Estetica del *covinen*

III.1.1. Guglielmo IX

III.2. La *mezura* come caposaldo dell'*ethos* trobadorico

III.2.1. *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30): questioni rimiche, «strutture implicanti» e una variante da rivalutare

III.2.2. Etica e estetica del linguaggio cortese

III.2.3. Pochi (versi), ma buoni: la moderazione in poesia

II PARTE - FRAG E ENTIERS

III.3. L'unità delle parti come ideale estetico e spirituale

III.4. Il 'franto' e l' 'intero'

1. Marcabruno

2. Peire d'Alvernhe

3. Bernart Marti

III.5. Osservazioni conclusive

CAP. 4 – DIRE, FARE, CREARE: IL POETA COME ARTIGIANO

IV.1. Il poeta-fabbro e i gesti del mestiere

obrar, fabregar, mester (maistre)

IV.1.2. Strumenti del *labor limae*

lima, fozil, cot

IV.1.3. Sforzare, smussare, purificare e abbellire

limar, forbir, daurar

planar, polir, capolar, capuzar, dolar, laborar

afinar, esmerar

IV.2. Il testo poetico da costruire

IV.3. Metafore tessili

lassar, ordir

IV.4. Verbi della raffigurazione

colorar, retraire

retraire, entalhar

formar

IV.5. IL VERBO *ENTREBESCAR*

APPENDICE - Bernart Marti, poeta-pittore? Una lettura di *Companho per companhia* (BdT 63,5)

CAP. 5 – SEMANTICA DELL'OSCURITÀ

PROSPETTO INTRODUTTIVO SULLE VARIETÀ DEL *TROBAR*

- V.1. *Obscuritas* e senso figurato: una sintesi diacronica
- V.2. Polisemia, oscurità, enigmaticità nella poesia trobadorica
 - V.2.1. Chiusura e apertura - *le due strade*
serrar
- V.3. Enigma e *non-sense*
- V.4. Il senso ‘coperto’
- V.5. *Obscuritas, levitas* e sfera emotiva
 - V.5.1. La metafora della ruggine

Riflessioni conclusive

BIBLIOGRAFIA

INDICE DEI TESTI TROBADORICI LETTI E MENZIONATI

Introduzione

Obiettivi e metodo d'indagine

A lungo ci si è interrogati sulle origini del *trobar* e sui suoi modelli e ben noti sono i quesiti interpretativi a cui ci sottopone un rimatore cronologicamente precoce come Guglielmo IX d'Aquitania (1071-1126), la cui poetica appare tutta giocata sull'ambiguità e sulla parodia di un codice che deve ancora in larga parte svilupparsi. Chiedersi quali siano i riferimenti culturali e letterari al centro delle attenzioni goliardiche e ridanciane del *maistre certa*, che sopra tutti si innalza dichiarandosi il primo poeta e amante, è già un buon inizio perché i lettori e i critici contemporanei continuano a interrogarsi su ciò che si muove nel panorama culturale dell'epoca *prima* di questi risultati, rivolgendo cioè le indagini alla lirica latina e mediolatina e alle sue possibili interazioni con la letteratura nascente.

L'approccio metodologico – non sempre praticato, si sottintende, nella storia della disciplina, ma valorizzato a partire dagli anni Duemila – da cui prende le mosse questa ricerca prevede il rovesciamento della tradizionale prospettiva storico-critica, opponendo cioè ad una visione 'in divenire' del fenomeno trobadorico (una visione scandita cioè per 'traguardi', la cui 'linea evolutiva' si esaurirebbe in Dante e poi in Petrarca) un'analisi orientata alla presa di contatto con la tradizione e con l'istruzione dell'epoca. Dietro le quinte della tradizione trobadorica esiste un mondo culturale che ancora non è stato fatto interagire abbastanza con la prima produzione poetica in lingua volgare romanza, fatto che rende ancora più imbarazzante la questione delle origini di questa poesia.

Nel mantenersi a strettissimo contatto con le correnti filosofiche mistico-religioso, il contesto letterario in esame (che si estende tra i secoli XI e XII nella Francia del *Midi* e che perdura poi nel Duecento radicandosi infine in territorio italiano) è intensamente attraversato da un rinnovato interesse per la classicità e con questa instaura un vivo dialogo mosso non solo da intenti di edificazione morale, ma anche da una *curiositas* che prelude a un atteggiamento che si potrebbe già definire 'pre-umanistico'.¹ Le maggiori scuole di speculazione religiosa responsabili della mediazione tra 'antico' e 'moderno'

¹ Punto di riferimento è HASKINS 1998². Numerosi interventi sull'argomento si danno nella bibliografia a seguire. Tra questi BOLOGNA - CANETTIERI 2011, *passim*.

(tra cui Chartres, San Vittore, Parigi e Angers – quest’ultima più discussa), sono mosse da uno spirito di recupero e imitazione del classico che si attua con profonda consapevolezza stilistica e, al tempo stesso, tentativo di appropriazione in senso religioso.

Senza svilire o mancare di sottolineare la portata rivoluzionaria dell’atto innovativo (a tutti gli effetti una «*katastrophé*»)² messo in atto per mezzo della poesia nella nuova lingua volgare dai primi trovatori, è opportuno sfumare quella che in molti casi è stata fatta passare come una scissione tra le culture mediolatina e romanza. Il filtro della continuità apre alla possibilità di indagare la poesia trobadorica non come una stagione storico-letteraria a sé stante, ma come prodotto di un contesto più ampio che va a braccetto con la cultura latina del Medioevo, tratteggiando un ambiente – del resto suffragato riccamente dai documenti – dove i classici vengono letti, commentati, a volte semplificati, imparati a memoria e recitati per poter essere meglio imitati.

Gli interstizi, i crocicchi, i passaggi di testimone tra un’era e un’altra – come quella che investe il passaggio dall’uso del latino all’uso del volgare nel codice poetico – hanno troppo a lungo subito il rischio di venire abissati da un approccio focalizzato sulla scansione delle fasi evolutive dell’idea anziché sul processo dialettico che investe l’evoluzione stessa dal punto di vista sistemico. Nel richiamare, con queste riflessioni, la *Premessa (con epigrafi)* di *Tradizione e Fortuna dei classici italiani*,³ è sensato riportare una frase di Benjamin ivi citata, tratta dal *Dramma barocco tedesco*:

Di fronte a una «scienza dello spirito» amministrata dall’ideologia della «continuità», la storia della ricezione facendosi dialettica introduce una serie mobile di variabili discontinue in quanto in essa ogni opera «integra insieme la sua preistoria e la sua storia postuma» in modo che la prima si viene a conoscere attraverso la seconda in una «metamorfosi costante». Se poi, d’altro canto, la «ricezione da parte dei contemporanei» risulta un «elemento costitutivo dell’effetto che l’opera esercita oggi su di noi», si deve parimenti concludere che tale «effetto si fonda non soltanto sull’incontro con l’opera, ma anche con la storia che l’ha fatto pervenire fino a noi». Più si fissa un testo nella sua individualità e più si deve finire allora per negarne l’autonomia rigida e irrelata, esattamente come il «materialismo storico» mette in discussione lo spazio concluso dei «vari campi culturali e dei loro prodotti» senza appellarsi allo schema aggregante di una «storia della cultura» quale la reifica lo «storicismo» nella sua contemplazione «epica» del passato, ignorando del tutto il «momento distruttivo» di una «esperienza originaria».⁴

Come documentato dagli studi di Curtius, l’insegnamento della grammatica latina, la prima delle sette arti liberali, più che in un insegnamento teorico consiste nella lettura dei poeti classici e nella loro memorizzazione (la cosiddetta *enarratio poetarum*); tra gli

² Si veda la riproposizione di questo termine in ambito storico-letterario da parte di BOLOGNA 1993², pp. VI-XXVIII.

³ Ivi, pp. IX-X.

⁴ Ivi, p. XXIV.

autori prescritti nel canone scolastico Orazio compare insieme a Lucano, Terenzio, Giovenale, Persio, Stazio e Ovidio.⁵

La tradizione della cultura latina si mantenne certamente molto vivida nel contesto storico-culturale che vide fiorire la poesia trobadorica. E non convince del tutto, del resto, l'idea in base alla quale i trovatori debbano essere considerati come semplici cantori, portavoci di *topoi* e stilemi popolari, ignari, dunque, di latino. Il fatto che le poesie venissero scritte su fogli di pergamena – pluritestimoniato da rappresentazioni figurative all'interno dei manoscritti –⁶ depone a favore di una perizia tecnica che includesse la capacità di scrivere (in un mondo scolastico dove sapere scrivere si lega a un contesto culturale imperniato la lingua di Roma) e che una buona parte dei poeti conoscesse i rudimenti del latino e, di conseguenza, i principali autori del canone scolastico.⁷ I trovatori *non* furono dunque semplici giullari ancorati alla tradizione dei canti popolari, ma vantarono – e ciò riguarda almeno, se non tutti, una buona parte di essi – di una preparazione raffinata, in grado di consentire loro di essere pienamente padroni dei riferimenti colti presenti nei loro testi.⁸

⁵ Orazio compare del resto come autore studiato nelle scuole in quanto menzionato da Corrado di Hirsau (che ne consigliò solo l'*Ars poetica*), Alessandro Neckam (che ne raccomandò l'intera produzione) e Eberardo il Tedesco.

⁶ Imprescindibile MENEGHETTI 1992², pp. 31 e ss. Di questo studio riporto almeno due affermazioni significative (sulla scorta, tra gli altri, di GRÖBER 1877): «il trovatore, una volta composto e trascritto il suo testo in bella copia su un rotolo di pergamena, lo metteva a disposizione del giullare; questi, imparatolo a memoria, era in grado di riprodurlo oralmente, senza appoggiarsi al testo scritto» (*ibid.*, p. 31) e «all'elaborazione del suo testo il poeta dedicava innumerevoli cure e, probabilmente, non poco tempo: basti solo ricordare i due verbi *obrar* e *limar* che Arnaut Daniel usa per qualificare la sua attività creativa» (*ibid.*, p. 32; quest'ultimo è presupposto di significato per le considerazioni che si svolgeranno *infra*, cap. IV).

⁷ Che il latino fosse noto ai trovatori è fatto altamente probabile: del resto sapendo versificare (e scrivere), dovevano pur aver ricevuto un'istruzione che lo prevedesse come materia di insegnamento. Potrebbe dimostrarlo in negativo, se l'interpretazione dell'espressione è giusta, l'*Ensenhamen d'onor* (BdT 437,I) di Sordello (BONI 1954, p. 198), quando il trovatore ammette di cominciare un'opera ardita sebbene non abbia padronanza del latino, vv. 23-31: «Mas s'en aital obr'eu fallia, / miravilla granz no seria, / segon que l'auziretz complida / de granz razos, quan er finida; / e quar no sai divinitat, / leis ni decretz, ni m'es mostrat, / ni m'en val forsa d'escriptura, / anz o faz tot en aventura, / ab un pauc de sen natural»; la traduzione di *forza d'escriptura* con «padronanza del latino», accolta da BELTRAMI 2004, p. 31, è tuttavia dibattuta (cfr. GIUNTA 1998, pp. 95-97).

⁸ Simile l'opinione di ROSSI 2011, pp. 335-361, p. 334: «E altrettanto fallace si rivela il luogo comune in base al quale molte delle composizioni in questione sarebbero ingenue e ripetitive, opera di menestrelli itineranti, privi d'un'autentica cultura letteraria, ma abili nel captare ritornelli e litanie diffusi spontaneamente sulle labbra del popolo e nel rimodellarli nelle proprie performances». Superata è ormai da tempo la questione delle origini popolari della lirica trobadorica (come già in ZORZI 1954, p. 139: «pare che non si possa più insistere ormai sulla spontaneità popolare della Musa trovadorica»), che vede nelle *kharagiat* mozarabiche dei pittoreschi precedenti 'pretrovatoreschi'; sulla questione cfr. CHIARINI 1985, pp. 7-8. A dare luogo allo scarto definitivo tra i *ioculatores*, eredi dei mimi latini – considerati una categoria infima e viziosa – e l'acquisizione di una raffinatezza di spessore come quella di alcuni trovatori della generazione centrale – che invece acquisiscono fama in quanto, per la prima volta, autori – è probabilmente la rivoluzione culturale etica e religiosa dovuta ai cistercensi, responsabili anche della trasformazione sociale che fornirà i presupposti per la formazione del codice cortese. Certo l'idea dei trovatori consegnataci da Dante rispecchia più quest'ultima linea interpretativa, forse in virtù della necessità di accreditamento di una tradizione illustre alle spalle della propria cultura poetica. Vale comunque la distinzione, ormai entrata nei manuali, tra giullari e trovatori come interpreti (i primi) e autori (i secondi); per le coordinate generali cfr. MARROU 1983, pp. 37-46.

Lo specialismo dei trovatori rispetto ai semplici giullari è poi un dato di fatto; ricordo ad esempio che il trovatore tardo Giraut Riquier mira a volersi arrogare il titolo di *doctors de trobar* nell'epistola ad Alfonso di Castiglia (*Pus Dieu m'a dat saber*, *BdT* 248,X) datata 1274: la necessità di sottolineare «a hierarchical definition of the troubadour that would set the accomplished poet apart once and for all from the joglar», rileva Marianne Shapiro, «probably constitutes the most convincing evidence of an evolving need on the part of troubadours to attain a status above that of mere entertainer», e infine «The final degree of poetic excellence (*sobiran trobar*) would be rewarded according to Guiraut's scheme by the appellation doctors de trobar».⁹

La presenza dei classici nella poesia profana in lingua volgare apre dunque alla necessità di tornare per un istante alla questione dell'istruzione dei trovatori. In aggiunta all'ampio *dossier* sull'argomento ricostruito da Marco Bernardi, la preparazione in fatto di poesia e musica, dovuta a una formazione che comprendesse il ventaglio delle sette arti liberali, trova conferma in due *loci* del *corpus* che meritano una rapida disamina.

In un *partimen* di Guillem Augier Novella, *Guillem, prims iest en trobar a ma guiza* (*BdT* 205,4) il trovatore, interpellato, difende la ricchezza del sapere contro la ricchezza dei beni terreni (quest'ultima mutabile ed effimera); la domanda che gli viene posta è (v. 7 sgg.):

Cal volrias mais aver:
esser rics de terr'e d'aver
entre·ls pus rics, o la sciens'apriza
ab lo saber que las set ars deviza?

[Che cosa vorresti possedere di più: essere ricco di terra e di beni tra i più ricchi, o la scienza appresa con il sapere che si articola nelle sette arti liberali?].¹⁰

Le sette arti liberali sono citate da Peire de Corbian (*BdT* 338) nel *Tesaur* (*En nom de Jhesu Crist, qu'es nostre salvamens*), al v. 226 «qu'en totas las set artz soj assatz conoissens».¹¹ Il testo in questione, del resto, può rappresentare «il tipo del patrimonio di cognizioni di cui un buon trovatore era in possesso», considerando anche che il suo autore «sapendo di latino e chiamandosi “maistre”, forse era anche “clerc” [...], si dichiara povero di beni temporali, ma ricco di un tesoro “plus precios... que fis aurs ni argens”».¹²

⁹ SHAPIRO 1984, p. 356, nota 6. Sul testo in questione è ancora fondamentale JEANROY 1934, pp. 146-149, che osserva (p. 148): «L'intérêt de ce document est de nous renseigner sur les prétentions que pouvait afficher, en l'an de grâce 1274, l'ex-jongleur promu à la dignité d'homme de lettres, et fort infatué, comme tel, de son savoir et de son talent».

¹⁰ Testo e traduzione CALZOLARI 1986, p. 115. Il testo è peculiare anche per il fatto che i dialoganti chiamano in causa Aristotele, includendo così ben due occorrenze (su tre in totale nel *corpus* trobadorico) del nome del filosofo, tuttavia menzionato genericamente come portavoce della dotta sapienza degli antichi.

¹¹ Cfr. JEANROY - BERTONI 1911, p. 454.

¹² Cfr. ZORZI 1954, p. 140.

Un altro riferimento si trova in Guiraut Riquier (*BdT* 248,4), v. 22 «E vos vieuretz ab las .VII. artz marritz»,¹³ mentre qualche generazione prima Marcabruno si era appellato alla propria ‘gaia scienza’ come presupposto della capacità di cantare, come si legge in *Bel m’es can s’esclarzis l’onda* (*BdT* 293,12a), vv. 6 e ss.:

Que scienza jauzionda
m’a ’ pres c’al soleilh declin
laus lo jorn e l’ost’al matin,
et a qec fol non responsa
ni contra musart no mus.

[Infatti una scienza gioiosa mi ha insegnato a lodare il giorno al tramonto e l’ospite al mattino, a non rispondere ad ogni folle, e a non stare a guardare imbambolato chi mi guarda imbambolato].¹⁴

D’altro canto, ancora, lo studio e l’insegnamento potevano essere praticati dai trovatori stessi parallelamente all’attività poetica, come ci spiega la *vida* di Giraut de Borneil, dove si dice che:

E la soa vida si era aitals que tot l’invern estava en escola et aprendia letras, e tota la esta tanava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantavon las soas chansos.

[La sua vita era tale che tutto l’inverno stava a scuola e insegnava il latino (o la scrittura), e tutta l’estate andava per corti e portava con sé due giullari che eseguivano le sue canzoni].¹⁵

Nello schematismo degli insegnamenti ricevuti nelle scuole si inseriscono naturalmente interessanti variazioni dipendenti dalla cultura di ciascuna personalità, mettendo allo scoperto, entro lo scarto, l’influsso delle correnti di pensiero dell’epoca e di gusti estetici che andranno valutati di volta in volta. La poesia occitanica consente dunque di cogliere importanti snodi nello spirito dell’epoca e nella storia delle idee che animano la cosiddetta ‘rinascenza’. E non c’è motivo di dubitare del fatto che la riflessione sull’atto poetico affondi le sue radici nella tarda antichità e che debba molto alla frequentazione dei fondamenti di retorica desunti dai classici latini.¹⁶

¹³ Cfr. CALZOLARI 1986, p. 128.

¹⁴ Cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 165; il testo si può consultare su RIALTO ([http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.12a\(Gaunt-Harvey-Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.12a(Gaunt-Harvey-Paterson).htm), 24 agosto 2020), accompagnato dalla traduzione di servizio che riporto tra parentesi quadre.

¹⁵ Per il testo cfr. BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964², p. 39 e SHARMAN 1989, p. 288; la traduzione è mia. A proposito del binomio cultura-natura all’interno di questa *vida* PICONE 2017, p. 424, osserva: «Da una parte dunque si pongono le *litterae*, dall’altra le *chansos*; da un lato l’insegnamento dell’*ars* (retorica e musicale) conquistata attraverso lo studio della *gramatica* e la lettura dei monumenti culturali elaborati dai poeti classici, dall’altro il contatto con le immagini più perfette del mondo naturale, specchi della bellezza divina, e cioè con i documenti terreni che meglio possono restaurare il dialogo creatura-Creatore: contatto stabilito per il tramite del *chant* e con il ricorso alla lingua volgare»

¹⁶ Si veda infatti CURTIUS 1992 e l’intero capitolo dedicato a *Poesia e retorica*, pp. 165-187.

Sappiamo per certo che all'altezza dei trovatori più antichi – ossia ai tempi in cui aristocratici colti come Guglielmo IX e Jaufré Rudel poterono esercitarsi versificando in volgare – la poesia di argomento religioso e profano era affidata esclusivamente a un latino nutrito di letture classiche e che un ruolo di primo piano nella formulazione di un linguaggio amoroso in versi ebbero i cosiddetti 'poeti della Loira' del circolo intellettuale di Angers, come Marbodo da Rennes, Ildeberto di Lavardin, Baldrico di Borgueill. E dal momento che un avo non troppo lontano di Guglielmo IX, cioè Guglielmo V, viene descritto da Ademaro di Chabannes come «dux a pueritia doctus litteris et satis notitiam scripturarum habuit et librorum copiam in palatio suo servavit»,¹⁷ non è affatto impensabile che proprio dalla corte d'Aquitania – dove la circolazione dei classici doveva essere garantita – avessero preso forma le spinte rivoluzionarie che avrebbero dato origine alla poesia in lingua volgare, nelle forme provocatrici che caratterizzano il primo trovatore.

Con questi presupposti si apre anche il monumentale libro di Roger Dragonetti, il quale riconduce giustamente la riflessione sulla forma alle categorie di *ornatus* e di *elocutio* dei latini e alla λέξις dei greci.¹⁸ Se da una parte il fatto che la preparazione scolastica dei trovatori fosse incentrata soprattutto sui fondamenti della retorica è dato assodato, dall'altra mancano tuttavia studi che abbiano sottolineato i reali apporti di questa sulla produzione letteraria e le sue intime connessioni con le regole della poetica, a partire dalla *Poetria* di Orazio. Quandanche vi siano riferimenti di sorta, le constatazioni in merito si fermano però alle competenze retoriche dei poeti e ad ipotesi circa la consultazione, da parte di questi, dei trattati che i maestri di retorica scrissero a partire dal *De inventione* e dalla *Rhetorica ad Herennium*, tra i quali si annoverano Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf, Eberardo il Tedesco, Gervasio da Melkeley; i ben noti trattatisti editi, per i quali ci avvaliamo tutt'oggi del volume di Faral (1924),¹⁹ si servirono tuttavia anche dell'*Ars poetica* di Orazio.

Come ben dimostrano le indagini di Claudia Villa e Marco Bernardi,²⁰ in terra francese spiccano, *grosso modo* nello stesso contesto che funge da culla per la lirica trobadorica, correnti letterarie o scuole imbevute di cultura oraziana, distinguibili soprattutto nelle opere di personaggi che gravitano intorno alla scuola di Chartres, come Bernardo Silvestre, Guglielmo di Saint-Thierry (e il suo rivale, Guillaume de Conches), ma anche

¹⁷ VISCARDI 1934, cit. p. 1404.

¹⁸ Cfr. DRAGONETTI 1979, p. 15.

¹⁹ FARAL 1924, *passim*.

²⁰ Al centro dell'indagine di Bernardi si colloca il ms. Par. Lat. 7979. Questo manoscritto risulta di particolare interesse per il fatto di contenere delle glosse in lingua limosina alle opere di Orazio, tra cui probabili appunti di un maestro di scuola che utilizzava questo classico nell'insegnamento del latino; sull'argomento si veda la bibliografia di Bernardi, come Id. 2018 e altri contributi su rivista e miscellanee, come Id. 2007, *passim*; Id. 2012, *passim* e Id. 2010, *passim*.

Gualtiero di Châtillon e Alano da Lilla.²¹ A Chartres il riuso dei classici, e in particolare di Orazio, è ad esempio incanalato in una profonda riflessione sulla parola poetica che sottintende un significato profondo, una speculazione, «une voie philosophique», in linea con lo stretto rapporto tra poesia, etica, filosofia e religione, che fa del poeta «un savant, capable de décrire et d'expliquer l'univers».²² Di grande significato è dunque l'apporto di questi intellettuali non solo nel riutilizzo dei classici, ma anche nell'elaborazione dell'idea che la poesia sia uno strumento in grado di accompagnare la mente umana, per mezzo dell'uso della metafora, verso un percorso di affinamento e raggiungimento di una conoscenza.²³ Il XII secolo si distingue, in altre parole, per il fatto di essere percorso da uno spirito 'proto-umanistico' che si rivela precocemente negli ambienti religiosi della Francia settentrionale, in particolare tra i vittorini. Non casualmente Étienne Gilson definì alcune personalità illustri annoverabili tra le fila di quest'ordine come dei veri e propri «stylistes», svezzati direttamente da Cicerone e da Sant'Agostino (e educati da questi alla bella scrittura), padroni di un latino armonioso e bilanciato, forbito e vivace.²⁴

A partire dai commenti di Porfirione e dello Pseudoacrone, l'*Ars poetica* di Orazio si distingue come il più completo *vademecum* in grado di influire sul canone estetico ed etico che accompagnerà la coscienza teorica dei primi poeti in lingua volgare e dei coevi poeti mediolatini. L'*Epistola* è tra i secoli XI-XII tra i testi più frequentati di Orazio: lo dimostra l'organizzazione dei contenuti delle opere del venosino all'interno dei manoscritti dell'epoca, che nelle differenti fasi della ricezione (X-XI e XI-XII) mantengono l'operetta in posizione di cerniera tra la produzione ' lirica ' e quella ' etica ' (in esametri: vale a dire le *Epistole* e le *Satire*). Le due fasi, individuate da Marco Bernardi nella ricezione oraziana, non intaccano dunque l'importanza costante conferita all'operetta, che «sale ad occupare [...] probabilmente per merito dei maestri neoplatonici di Chartres, il suo ruolo indiscusso di *Poetria*, cioè di "poesis scientia"».²⁵ Tale consapevolezza teorica avrà un largo seguito nelle letterature volgari e raggiungerà il picco della vitalità in ambito italiano, tra i poeti predanteschi e poi con lo Stilnovo; è infatti proprio il secolo XIII il momento storico più prolifico per le *Artes poetriae*, che riflettono l'importanza dell'impianto retorico antico nell'applicazione delle norme oraziane e (pseudo)ciceroniane in poesia: tra i modelli principali di questi trattati si

²¹ Lo spirito chartriano è difatti contrassegnato dalla frequentazione dei filosofi antichi e delle opere letterarie della latinità classica, a cui si applica sempre un filtro cristiano denso di ideologia mistica. Essenziale, sulle personalità nominate, il manuale di LEMOINE 1998, *passim*.

²² BOURGAIN 1997, cit. p. 167; a questo contributo rimandano alcune delle riflessioni riportate in questo paragrafo.

²³ L'uso della metafora, promosso, in seguito, dalle *Poetriae* (a partire dalla fine del XII secolo), è molto incentivato dagli intellettuali di Chartres: «la conception de la métaphore chez Mathieu de Vendôme et chez Geoffroi de Vinsauf n'aurait pas été la même s'ils n'avaient eu en tête ... les œuvres de Bernart Silvestre et Alain de Lille»; cfr. BOURGAIN 1997, p. 174.

²⁴ GILSON 1947, pp. 19-20 e ss., cit. p. 19.

²⁵ VILLA 1993, cit. p. 202. Per i contorni socio-culturali della ricezione oraziana più vicina agli ambienti di sviluppo della poesia trobadorica, si confrontino le pagine fondamentali (e la relativa bibliografia) di BERNARDI 2018, pp. 345-349.

riconoscono chiaramente l'*Epistula ad Pisones*, il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium*.²⁶ Il fiorentino esiliato Brunetto Latini citerà la *Poetria Nova* e – è difficile dire mediante quali canali – Orazio; così come è assolutamente plausibile – a dispetto della voce «Orazio» dell'*Enciclopedia oraziana* – che i testi del venosino fossero noti a Dante.²⁷

Secondo Carlo Paolazzi Orazio è inoltre uno degli autori classici maggiormente frequentati dagli stilnovisti, che ne recepirà la voce «dopo essere stata da loro assimilata in profondità», dal momento che essa «riaffiora parallelamente nei toni aspri delle tenzoni polemiche e nella “dolce armonia” dei loro versi» e, in particolare, nel proemio di *Donne ch'avete intelletto d'amore*.²⁸

Una tale ipotetica e tacita assimilazione del poemetto oraziano sarebbe ad ogni modo compatibile non solo con l'ampia diffusione dell'opera, ma anche dal taglio interpretativo che le *lecturae* offrono di essa, spesso orientate alla rigida scansione tra i 'vizi' e le 'virtù' di cui tener conto nella composizione. L'*Ars poetica* non è un testo pensato, né strutturato come manuale; ciononostante, i suoi contenuti sono facilmente schematizzabili mediante le immagini evocate: il che ha reso nei secoli facilmente praticabile la sua comprensione, anche ai non addetti ai lavori (studenti e persone colte) nell'apprendimento di astratti concetti retorici. Le osservazioni di Claudia Villa sulla trasformazione dell'*Epistola* in un vero e proprio saggio teorico sono dirimenti:

Controllando i commenti, risulta evidente quanto, a partire dal sec. XI, l'*Ars* cominci progressivamente a rivelare il suo valore normativo, cioè la sua capacità di diventare garante dei precetti e delle formule entro le quali si costringono le prove letterarie mediolatine. Conoscere queste norme, elaborate in scuole legate all'idea dei classici come modelli indiscussi di generi e di stili, permette di misurare gli scarti e le infrazioni: e anche di capire perché fosse ormai necessario stabilire principi ed elaborare leggi per impedire l'entropia del sistema.²⁹

E come appuntava, ancor prima, Angelo Monteverdi, è poi tutto sommato tipica dell'uomo medievale la necessità di sottostare a delle regole, di riordinare lo scibile attraverso un ventaglio di leggi, anche e soprattutto morali, su cosa fare e cosa non fare.³⁰

²⁶ Sono i modelli a cui attingono i poeti dell'epoca, nonché i testi normativi antichi più diffusi nei mss.; sulla cfr. CHIARINI 1985, p. 17.

²⁷ Dante conosce sicuramente, forse per tramite di Brunetto, la *Poetria Nova* (cfr. TILLIETTE 2000, p. 177). L'affermazione di BRUGNOLI - MERCURI 1973, pp. 173-174, «la conoscenza di Orazio da parte di Dante è largamente deficitaria», è stata efficacemente smentita da PAOLAZZI 1998, pp. 110 e 111, e da VILLA 1993^a, p. 95; la studiosa sottolinea anche come l'appellativo di *Orazio satiro*, usato in *Inf.* IV, 89 intenda dare rilievo alla collocazione di Dante nel titolo di rappresentante di un genere letterario e stilistico (il comico), affiancato dai tragici (Omero, Virgilio, Ovidio, Lucano) e da Orazio, che occupa la casella dello stile satirico nel rispetto della tradizionale scansione ternaria dei classici.

²⁸ PAOLAZZI 1998, cit. pp. 111-112.

²⁹ VILLA 1996, cit. p. 455.

³⁰ «...l'opera più studiata di Orazio fu la così detta *Arte poetica*, seguita subito dalle *Epistole*, poi dalle *Satire*. C'era in tutte queste opere una ricchezza di coincise e recise e colorite e saporite sentenze, che

La manualistica medievale, come sottolineeranno le tarde *Leys d'Amors*, nasce del resto dall'esigenza di arginare l'entropia e il disordine (come del resto il poemetto oraziano si propone di fare), soprattutto al momento del sopravvento delle lingue volgari sul latino; il testo della redazione breve in prosa riferisce:

Aquestas Leys fam per so qu'era dispers, rescost, escur, compilar, manifestar e declarar e may per jutjar, punir e remunerar, so es gazardonar, et per refrenar los dezonests movements e vas deziriers dels fols enamoratz.³¹

Un bagaglio di regole dunque, quello fornito dalle *Leys* – precedute nel tempo da altri trattati quali ad esempio le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà –³² per porre un freno ai «dezonests movements» e agli smodati «deziriers dels fols enamoratz»; per opporre alla disonestà e alla follia (che è il contrario del *sen* su cui si regge la cortesia) le forze della moderazione e della convenienza. La netta impressione è di avere a che fare con un giudizio che divide con risolutezza ciò che è giusto da ciò che è sbagliato e che la qualità del testo, ascrivibile all'una o all'altra forza in campo, riceva da questo movimento un'impressione di tipo etico-morale, secondo cui seguire l'*ars* è retto, disobbedire e fare di testa propria è invece folle e disonesto.

Come cercherò di mostrare conferendo la parola ai testi, la ricerca stilistica nel contesto letterario trobadorico non ha come fine il puro ornamento estetico, ma investe la poesia in maniera strutturale, e comunica, nei suoi fregi, l'ingegno – il *sabers* – di singole personalità poetanti e pensanti che si distinguono dalle altre e che con il proprio *trobar* si identificano. È per queste ragioni che si è parlato a lungo – ma ingiustamente, per gli esiti banalizzanti dell'etichetta – di poesia «formale», con un'espressione che si sposa con le manifestazioni puramente tecniche di questa produzione letteraria.³³

Se dovessimo, solo per un attimo, rileggere le coordinate appena descritte alle ragioni sociologiche (promosse da interpretazioni oggi superate, ma comunque di rilievo nel dibattito storico sulla poesia occitanica, come quella di Köhler del 1962)³⁴ che accompagnano la pratica di questa poesia nell'ambiente cortigiano, potremmo a buona ragione immaginare la parentesi letteraria trobadorica come il tentativo disperato di singole personalità di distinguersi nel *mare magnum* dei frequentatori di questo contesto; la necessità di distinguere il proprio canto rispetto a quello degli altri rimatori è difatti elemento implicito, ma comunque evidente, all'interno dei testi e commisurabile nelle qualità del prodotto poetico stesso. In tal senso le modalità formali entro cui il testo prende

doveva colpire gli uomini del medio evo, preoccupati dai problemi morali, avidi di formule chiarificatrici, pacificatrici, e perché no? semplificatrici»; MONTEVERDI 1936, cit. pp. 167-168.

³¹ Cfr. ANGLADE 1919, II, 14.

³² Su cui cfr. MARSHALL 1972, pp. 55-91 e le pagine di ASPERTI 1999, pp. 358-361.

³³ Sulla questione e sul rapporto tra formalismo e intertestualità dialogica sui trovatori rimando ai ragguagli metodologici di MENEGHETTI 2012, in partic. pp. 182-184.

³⁴ Mi riferisco a KÖHLER 1976.

forma si fanno indicatrici di un modo d'essere, un'esistenza pensante intorno a cui i contenuti si condensano.

*

Il titolo del presente lavoro (*'Farai un vers...'*) evoca la formula più rappresentativa di esordio trobadorico orientato alla designazione teorico-stilistica dell'operazione poetica; l'*incipit*, «chiave d'accesso dell'intero componimento», “luogo soglia”, secondo la definizione di Genette, è la sede ideale (nella lirica trobadorica e nei successivi sviluppi della lirica in lingua volgare) di una dichiarazione teorica sul modo di far poesia e può presentarsi come vero e proprio manifesto, che, al pari di ogni prologo, «teatralizza la voce dell'*auctor*».³⁵ Concentrando nei primissimi versi le dichiarazioni di poetica, i trovatori si inseriscono così nei dibattiti sullo stile, facendo dell'enunciato teorico una parte integrante dell'invenzione poetica. Il verbo *trobar*, insieme ai sostantivi *so(n)*, *motz*, *vers* (oppure, chiamando in causa direttamente lo specifico genere, il *sirventes*, la *chansoneta*, e via dicendo) vengono qui presentati attraverso un'ampia gamma di aggettivi che va dai canonici *'clus'* e *'leu'* a connotazioni assai più sfaccettate e talvolta colorite; così Giraut de Borneill dichiara di comporre una melodia «*malvatz e bo*» (*Un sonet fatz malvatz e bo*, *BdT* 242,80), Arnaut Daniel di presentare una canzone le cui parole sono «*plan e prim*» (*Canso do-ill mot son plan e prim*, *BdT* 29,6). Sempre nel prologo si può concentrare inoltre la rivendicazione, da parte del suo autore, di un marchio distintivo che nella gran parte dei casi si esprime con l'etichetta di 'nuovo suono'; numerosi sono coloro che vantano sin dall'*incipit* una componente di novità: Peire d'Alvernhe scriverà il suo manifesto poetico sul «*vieil trobar e-l novel*» (*Sobre-l vieil trobar e-l novel*, *BdT* 323,24) mentre Bernart Marti dichiarerà di fare un «*vers ab son novel*» (*Farai un vers ab son novel*, *BdT* 63,7), forse facendo il verso al precedente Guglielmo IX, che prima di lui aveva usato in più di un'occasione, e in maniera incisiva, la formula «*farai un vers*» (*Farai un vers de dreit nien*, *BdT* 183,7 e *Farai un vers, pos mi sonelh*, *BdT* 183,12). Negli *incipit* meta-poetici si trovano spesso concentrati alcuni aggettivi chiave per designare il canto, secondo la necessità, da parte dell'autore, di chiarire fin da subito i propri propositi. Dal punto di vista metodologico, l'*incipit*, in quanto tale, è programmatico e fondamentale per poter istituire una classificazione dei moduli stilistici dei trovatori.

Le riflessioni di teoria poetica si concentrano, com'è ovvio, nei luoghi esposti come l'esordio, sede dove l'autore dichiara l'*intentio* secondo lo schema tradizionale degli *accessus*, mettendo in campo parametri di carattere estetico e spiegazioni sul proprio 'fare', debitorici in larga parte alla prassi medievale di ricondurre moduli e parti del

³⁵ SANGUINETI - SCARPATI, cit. p. 113; cfr. inoltre BOLOGNA 1997, p. 5.

discorso poetico alla strutturazione imposta dall'arte del discorso e in particolare dallo stile epidittico. Che la poesia lirica abbia un «carattere retorico», anche nei suoi moduli più diffusi, è fatto evidente; in questa prospettiva, le dichiarazioni incipitarie dovranno essere inquadrare alla luce della prassi discorsiva dell'*inventio*, fase prioritaria durante la quale il retore-poeta chiarisce i propri propositi al pubblico che ascolta.³⁶

Come i critici hanno più e più volte notato, la messa in risalto dello stile è in sostanza uno dei tratti più evidenti dei rimatori occitanici.³⁷ Per dirla con Zink, tale poesia non tende tanto ad analizzare i contenuti e i sentimenti che esprime, quanto, piuttosto, a «*décrire sa propre démarche*» e dove la forma, nota Tavera, è in primo piano e costituisce «l'objet de sa constante attention».³⁸

L'istanza metapoetica si manifesta inoltre nei trovatori in quanto marca distintiva, senza mediazioni teoriche, con la diretta esplicitazione dei principi estetici di cui ciascuno decide di tener conto, ed è per questo che è legittimo parlare non tanto di una '*Ars poetica* di Orazio *nei* trovatori', ma di una vera e propria *ars poetica dei* trovatori', ossia di un codice contenutistico e formale che offre le prove della sua perfetta strutturazione senza tuttavia mai esplicitarsi in una teoria pratica che la metta a nudo e senza citare mai – o quasi mai – le fonti estetiche e ideologici. In una prospettiva più generale, non vi sono, nei testi, prove palesi dei modelli e dei parametri poetologici in atto, né è possibile ricavare da questi, in via diretta, i confini delle possibilità del 'fare' poetico trobadorico; la ricerca è dunque complicata dalla necessità di dover individuare nell'attuazione poetica i riflessi dell'applicazione di una data teoria.

La 'gaia scienza' (*scienza jauzionda*) di Marcabruno è ben lontana, difatti, dalla teorizzazione del *Gay saber* tolosano, che tenterà solo *ex post* di estrapolare delle leggi dal *corpus* trobadorico, come ci dicono le *Leys* stesse:

Et aquestas Leys d'Amors fam [...] per so que-l sabers de trobar, lo qual havian tengut rescost li antic trobador et aquo meteysh que n'havian pausat escuramen, puesca hom ayssi trobar claramen, quar ayssi poyra hom trobar motz essenhamens e motas doctrinas, las quals degus dels anticz trobadors no han pauzadas, iaciayso que sian necessarias ad atrobar.³⁹

³⁶ Osservazioni di questo tipo si leggono in CURTIUS 1992, pp. 178-179: «I temi lirici, che il poeta moderno sviluppa generalmente dalla propria "esperienza vitale" (*Erlebnis*), vengono ... inclusi – secondo le teorie vigenti nella tarda Antichità – nella lista dei *topoi* epidittici; erano materia per esercitazioni retoriche e come tali erano compresi, nel Medio Evo, nell'insegnamento della poesia» e poi (*ibid.*, p. 179, da cui la cit.): «Per il fatto stesso che la poesia medievale ha carattere retorico, non dobbiamo cercare, nell'interpretazione critica, l'"esperienza vitale" su cui si fonda, bensì l'argomento di cui vuole trattare».

³⁷ Per una definizione di queste categorie rimando a OBERMAIER 1995.

³⁸ Cfr. ZINK 1980, cit. p. 422; TAVERA 1989, cit. p. 1347; analoghe riflessioni anche in CALLEWAERT 1995, *passim*.

³⁹ Testo FEDI 2019, p. 179. Quanto all'utilità delle *Leys* per le ricerche di ambito provenzale, ANTONELLI 1977, pp. 37-38, precisa che non è possibile dare credito a «un trattato composto non per dare una eventuale ragione di una pratica effettiva, storica (pur basandosi almeno in parte su esempi della lirica trobadorica), ma per fornire regole precise e minuziose ai poeti concorrenti alle gare bandite dall'Académie des Jeux Floreux (e quindi rigorosi criteri di valutazione ai giudici), in epoca molto tarda, quando ormai la lirica

Lo sperimentalismo trobadorico consiste poi in fatti di ordine linguistico: la legittimazione della nuova lingua volgare in poesia passa per la ripresa di concetti cardine della letteratura religiosa e profana mediolatina, con una notevole attenzione agli aspetti retorici. Nella resa testuale di principi estetici di poetica – questi ultimi quasi mai dichiarati ma espressi in forma implicita – bisogna quindi sempre considerare lo sforzo di slittamento linguistico di regole e strutture che sino a quel momento venivano espresse e realizzate solamente in lingua latina, consolidate da secoli di tradizione. Nella multiforme produzione letteraria del medioevo è infatti continuo l'impegno a «discutere l'*inventio novorum verborum*, l'uso delle vitali risorse fornite dalle strutture non ancora regolate e accettate dalla grammatica, secondo una problematica variamente analizzata e lucidamente controllata», a partire dai fondamentali versi di Orazio *AP* 47-48: «dixeris egregie, notum si callida verborum / reddiderit iunctura novum».⁴⁰

Il rinnovo del lessico, prescritto dal poeta venosino come cosa buona se affrontata con moderazione, è dunque proposito preso alla lettera dalla poesia in lingua volgare, il cui compito è dunque ulteriormente complicato dalla possibilità di designare una nuova realtà: «...Licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen» (vv. 58-59). Nell'*Ars poetica* di Orazio, poemetto assai recepito nel Medioevo e particolarmente frequentato a partire dal XI secolo, potrebbe essere identificato il modello regolatore (e l'*auctoritas* legittimante) delle prime operazioni sperimentali attuate dai trovatori.

Sebbene sia stato ormai ampiamente contestato il severo giudizio – certamente frutto di un approccio romantico da tempo superato – di Friedrich Diez, secondo il quale «Man könnte sich diese ganze Literatur als das Werk eines Dichters denken, nur in verschiedenen Stimmungen hervorgebracht»,⁴¹ la poesia dei trovatori, che rischia di essere etichettata tutt'oggi come mera 'poesia formale' – e le cui variazioni sarebbero minime all'interno del circoscritto repertorio di temi e circostanze che la abitano – assumerebbe una più variegata complessità e certamente anche un rinnovato interesse, se inquadrata alla luce della cultura dell'epoca e delle sue (non scontate) possibilità di innovazione.

Per questi motivi non desta più tanto stupore che una poesia neonata come quella provenzale si mostri fin da subito fortemente consapevole dei propri mezzi e delle proprie possibilità; come ha scritto Pietro Beltrami:

fare oggetto del canto non solo il personaggio che dice "io", protagonista di una vicenda o di una situazione amorosa, ma il poeta stesso in quanto artefice di una forma e di un senso di cui questa è portatrice, è una caratteristica propria della poesia trobadorica fin dalle origini [...]. Il poeta esercita come nessun altro il dominio sui propri strumenti espressivi; è possessore di idee e portatore di esperienze che rendono la sua poesia, facile

trobadorica aveva esaurito da un bel pezzo la sua fase vitale: e in un ambiente comunque dagli interessi ben diversi da quelli in cui era nata, si era sviluppata (e decaduta) la poesia cortese».

⁴⁰ VILLA 2002, cit. p. 346.

⁴¹ DIEZ 1883, cit. p. 107.

o difficile, degna di essere interpretata; la sua personalità gli dà il diritto di impartire lezioni al suo uditorio.⁴²

La poesia trobadorica è dunque anche attivamente impegnata nella costruzione di una nuova estetica poetologica, esclusivamente in lingua volgare, e che come tale verrà raccolta nei trattati tardi per essere trasportata fuori dal *Midi*. Questi ultimi, e in particolare quelli composti in lingua d'*oc*, poco ci informano sulle categorie stilistiche realmente tenute presenti dai trovatori all'atto del comporre; in molti casi, questi come del resto le *poetriae*, rendono conto se mai – in negativo – delle tendenze a cui la poesia va spontaneamente incontro. Jofre de Foixà consiglierà di scrivere sirventesi coerenti, che non mescolino poesia, amore e tema guerresco (e così attestando la tendenza contraria, a cui il genere sirventese si mostra in effetti incline):⁴³ principio fondamentale, valido fin dall'antichità, era quello di non mescolare insieme temi stonanti, di non generare disarmonie, ma di fare del testo un organismo coeso e armonioso. Niente di meno credibile che una tale regola fosse davvero tenuta presente dai trovatori, che nel sirventese, ad esempio – e così anche nella lirica – inseriscono i temi più svariati,⁴⁴ facendo del genere una categoria fluida dal punto di vista sia tematico, sia contenutistico.

Parimenti si può dire delle *Leys d'Amors*, a cui si è già fatto cenno; intenzionate come sono a spiegare sotto forma di trattazione il *sabers*, cioè l'*ars poetica* (che i trovatori hanno messo in atto celandone tuttavia le regole), esse sono in realtà frutto della decadenza, nonché della fine, dell'epoca del *trobar* e «portano con sé tutti i segni della stanchezza e della insincerità».⁴⁵ Compilazioni come il *Donatz proensals* di Uc Faidit, le *Razos de trobar* del catalano Raimon Vidal de Besalù prima, la *Doctrina d'Acort* di Terramagnino da Pisa poi – e le *Leys d'Amors* ancora più tardi – più che tramandare un bagaglio di principi estetici della composizione sono se mai l'autentica attestazione di una sensibilità che si fa promotrice di un armamentario di consigli pratici sul *trobar*, di cui risentirono, almeno in Italia, sicuramente Guittone e i guittoniani.⁴⁶

*

Alla domanda se i trovatori conoscessero o no la *poetria* di Orazio credo che si possa dunque rispondere affermativamente. Pur avendo riconosciuto una citazione dell'*Ars*

⁴² BELTRAMI 2020, cit. p. 205.

⁴³ Il testo è riportato e discusso *infra*, Cap. 3 § III.5.; cfr. MARSHALL 1972, pp. 56-57. Il testo è citato anche in VATTERONI 1999, p. 9, a riprova della varietà di argomento (non sempre coerente) del genere poetico.

⁴⁴ L'idea della varietà e della novità, sia formali che tematiche, sembra accompagnare sin dalle origini la nascita del concetto di lirica; cfr. GRIMALDI 2021, pp. 89 e ss.

⁴⁵ ERRANTE 1948, cit. p. 220.

⁴⁶ Sull'argomento cfr. le pagine introduttive all'edizione critica della *Doctrina d'Acort* in RUFFINATTO 1968, pp. 14-31. La bibliografia che si è prodotta su questo genere di testi è abbastanza ampia, ma cfr. almeno SWIGGERS 1989 e ID. 2006 (dove si trova una sintesi dei contenuti pratici e grammaticali delle *Razos de trobar*) e TAVANI 1974, nonché a FEDI 2019.

poetica in *Amor non vole* di Giacomo da Lentini, Roberto Antonelli nel 1977 affermava con scetticismo:

Precisare con esattezza la fonte non sarebbe interessante per determinare la cultura del Notaro (e quindi di un settore, almeno, della corte federiciana), soprattutto tenendo conto che, tranne rarissimi esemplari, e salvo ulteriori ricerche, Orazio, e certamente l'*Ars poetica*, sembra estraneo alla cultura trobadorica. Giacomo invece, che utilizza in un ambito particolare, e scherzoso, il precetto oraziano, quasi considerandone scontata l'*auctoritas*, sembrerebbe rivelare una certa dimestichezza con la fonte, cosa che lo collegherebbe alla grande tradizione retorica coeva se in realtà il ragionamento, pur partendo dagli stessi presupposti, non fosse perfettamente reversibile anche altrove.⁴⁷

Anche i trovatori, difatti, potrebbero avere introiettato abbastanza profondamente i precetti dell'*Ars poetica* al punto da riprenderne le categorie di applicazione senza la necessità di menzionarla esplicitamente, traendone logiche precettistiche utili non tanto e non solo al mestiere del far poesia, ma anche ad altri ambiti della vita cortese, per lo più calandone l'etica nei generali dettami imposti dalla *mezura* di corte.

In altre parole, niente sostituì la lettura diretta dei testi nella trasmissione di quei principi che per forza di cose guardavano ancora, per mezzo della poesia mediolatina, all'estetica classica, quella cioè della *Rhetorica ad Herennium*, del *De Inventione* e dell'*Ars poetica* di Orazio: modelli, questi, mai citati, ma assimilati a tal punto da recare comunque delle tracce di natura implicita nei testi.⁴⁸ Le riflessioni metapoetiche, così frequenti in questa poesia delle origini, riflettono l'importanza di chiarire una prassi, di gettarne le basi teoriche, nel segno del recupero o della trasgressione di quegli antichi principi, ancora validi – e dichiarati – ad esempio nella poesia amorosa mediolatina.

Si può quindi ribadire, con solidi basi, che «no other epoch was so conscious of the ends it pursued and the means required to reach the mas the medieval period. It had its poetry and its Arts of Poetry, its eloquence and its Arts of Rherotic».⁴⁹

*

Alcune linee di indagine offerte dal confronto con l'*Ars poetica* di Orazio, testo a partire dal quale si è operata una selezione di parametri estetici sulle regole della poesia – come il tema *obscuritas* (o della *levitas*), il «Sumite materiam» (*AP* 38-40), il tema

⁴⁷ ANTONELLI 1977, cit. p. 105.

⁴⁸ Si ha tuttavia prova che queste fossero le opere caposaldo per il fatto che le *ars poetriae* del XII-XIII secolo citano spesso esplicitamente i modelli: la consonanza con le opere di Cicerone e con la *Rhetorica ad Herennium* è esplicita, tra gli altri, in un trattatello di Marbodo da Rennes, il *De ornamentis verborum*; per l'edizione e lo studio delle fonti di questo testo rimando a LEOTTA 1998, pp. XVII-XXXIII.

⁴⁹ CAPLAN 1927, p. 284.

dell'*integritas* (AP 23) e del «recte sapere» – consentiranno quindi di individuare e comprendere con maggiore profondità le ragioni di alcune scelte stilistiche (tra tutte, ad esempio, quella oltranzistica di Guglielmo IX) e lessicali (ad esempio, tra i tanti, gli aggettivi '*fraich*' e '*entiers*', ma anche tutti i lemmi connessi al 'peso della materia', come '*leu*', '*greu*' e il verbo '*cargar*').

All'interno delle dichiarazioni sul 'fare' poetico, consustanziali alla nascita della poesia in lingua volgare e alla sperimentazione delle possibilità del nuovo *medium* linguistico, si può individuare una griglia di temi trasversali che coincidono, grosso modo, con le virtù della buona poesia individuate anticamente da Orazio; dell'*Epistola* il Medioevo recepisce senz'altro facilmente l'impostazione binaria, basata sull'individuazione dei vizi e delle virtù, risposta al bisogno, dell'uomo medievale, di trovare risposte in testi fortemente normativi e precettivi, che istruissero sul fare pratico e morale.⁵⁰ La messa a punto di riflessioni di poetica, benché pertinenti e spesso ricalcate su motivi di ascendenza oraziana non sembra consistere in una vera e propria coscienza citazionistica dell'*auctoritas*-Orazio, ma direttamente nella messa a punto o violazione del principio, nonché nella riflessione circostanziale su scelte formali e stilistiche di vario tipo. Il modello-Orazio dunque opera non come fonte a cui attingere in maniera diretta, ma, se mai, a un livello più generale, come modello di teoria poetica ampiamente assimilato e responsabile, in linea generale, della consapevolezza retorica e formale del poeta. Ciò non toglie, come si accennava, che le dichiarazioni di poetica si appoggino ad argomenti che trovano riscontro implicito nell'opera in questione, che incarna a tutti gli effetti, secondo Claudia Villa, «il breviario di estetica sul quale si è misurata tutta la cultura medioevale».⁵¹

Prendendo le mosse dai testi dei trovatori e tenendo conto delle indagini di Bernardi, Bologna e Villa, la presente indagine si muoverà più liberamente rispetto all'asse tracciato dalla ricezione vera e propria dell'*Ars*, ponendo l'accento, invece, sulla

⁵⁰ Cfr. in partic. MONTEVERDI 1936, pp. 167-168: «...l'opera più studiata di Orazio fu la così detta *Arte poetica*, seguita subito dalle *Epistole*, poi dalle *Satire*. C'era in tutte queste opere una ricchezza di coincise e recise e colorite e saporite sentenze, che doveva colpire gli uomini del medio evo, preoccupati dai problemi morali, avidi di formule chiarificatrici, pacificatrici, e perché no? semplificatrici» e VILLA 1992, p. 32: «È chiaro che l'operetta [...] si affermò proprio perché fu letta come un'*Ars* dalla quale era possibile estrarre un sistema di regole [...]; così i commenti del gruppo «Materia» sembrano rappresentare una risposta della scuola alle forti tendenze sperimentali di un'età (i sec. X e XI) che non a caso Zumthor ha detto «des genèses»: e più in generale si può osservare che i maestri sembrano preoccupati di riflettere per ridefinire i generi letterari tradizionali, nell'impegno di fornire una normativa in risposta alle esigenze di una società che si avvia a suggerire nuovi modelli».

⁵¹ VILLA 2003, cit. p. 185; secondo la studiosa la capillare diffusione di questo testo (e soprattutto delle sue *lecturae*) in area francese dalla fine dell'XI secolo doveva rispondere alla necessità di porre freno alle spinte linguistiche 'eterodosse' rispetto all'estetica antica, nel momento esatto in cui le nascenti letterature volgari rischiavano di scardinarne i principi. Cfr. in partic. EAD. 1993 (Venosa), *passim* (in partic. p. 200) e EAD. 1992, p. 32. Questi argomenti vengono ripresi anche da BERNARDI 2018, pp. 347-348, il quale sottolinea come lo sperimentalismo abbia origine, in particolare, dal registro umile o '*comicus*', a cui può essere ricondotta la poesia amorosa (menzionando anche i 'poeti della Loira'). A partire dall'osservazione dei mss. di Orazio dei secc. XI e XII, Villa ha infine sottolineato la possibilità che l'*Ars poetica* circolasse insieme alle altre opere, compreso l'Orazio lirico, a cui spesso si accompagna la notazione musicale.

coincidenza di particolari tendenze estetiche all'interno della produzione trobadorica e sulle spinte ideologiche che sostanziano il rispetto o la violazione dei parametri poetologici di derivazione antica. I testi letti sono stati dunque inseriti all'interno di linee di indagine trasversali, che hanno nel poemetto oraziano le proprie basi di riferimento estetiche e ideologiche, con l'obiettivo di ricostruire, mediante lo scavo testuale, il filtro estetico e poetologico attraverso cui i trovatori riflettono sulla nuova lingua e sui mezzi formali a disposizione.

La bibliografia degli studi sullo stile dei rimatori in lingua d'oc è ormai amplissima e veramente difficile è tirare delle somme a partire dalla molteplicità delle interpretazioni dei dati. La materia che mi propongo di esaminare ha dei punti di contatto con un lavoro di Elena Landoni, forse passato in secondo piano, uscito per Olschki nel 1989.⁵² Lo studio di Landoni ha il pregio di inquadrare le varie caratterizzazioni stilistiche dei trovatori anche dal punto di vista lessicale e tematico, inquadrando delle 'macro-aree' semantiche di ancora aperta problematicità interpretativa: la metafora artigianale, la dialettica tra 'intero' (*entiers*) e 'franto' (*frag*), l'opposizione tra *leu* e *clus* e le relazioni tra l'*obscuritas* e l'indovinello.⁵³ Il lavoro di Landoni trascura tuttavia il dialogo tra la lirica provenzale e la tradizione di studi e riflessioni stilistiche che prendono avvio dall'*Epistola ai Pisoni* e dai modelli retorici dell'antichità (compresa la ricchissima tradizione medievale dei commenti intorno a questi testi); motivo per cui esso costituisce certo un buon punto di partenza, ma risulta incompleto anche nel riassumere i presupposti stessi del trobadorismo. Dallo studio di Landoni mi propongo tuttavia di ripartire, mettendo stavolta in campo il rapporto con i modelli antichi e cercando di individuare relazioni più ampie a partire dalle riflessioni poetiche dei poeti.

Nei capitoli che seguono mi proporrò tuttavia di tracciare non tanto le tracce di Orazio all'interno di questo *corpus*, ma i cardini della riflessione metapoetica trobadorica, rilevando solo occasionalmente alcuni punti di contatto con la precettistica antica.

Partizioni dell'indagine

Il lavoro qui presentato si articola per nuclei tematici individuati sulla base dei principali principi meta-poetici di ascendenza classica (ciceroniana e oraziana), con la finalità di istituire una comparazione tra i parametri estetici antichi e le strutture operanti (nella grandissima parte in maniera implicita, cioè senza citazione diretta – né tantomeno indicazioni sulla fonte) nella poesia trobadorica, a partire dai suoi primissimi esperimenti.

⁵² LANDONI 1989, *passim*.

⁵³ Il libro si divide in tre parti, di cui una dedicata alla 'teoria implicita' (e che in quanto tale prende in esame i temi appena elencati), l'altra la 'teoria esplicita' – cioè le relazioni tra la pratica del *trobador* e la sua teorizzazione all'interno di trattati come le *Leys d'Amors* – e l'ultima dedicata alla figura incaricata al momento performativo dell'atto poetico, cioè il giullare.

Benché nella gran parte degli odierni lavori sui prodotti letterari del Medioevo sia consuetudine inserire un ampio corredo di *loci* (in grado di rapportare i nodi cruciali del testo alla tradizione e istituire così degli assi comunicativi all'interno di più ampi fenomeni letterari), occorre precisare che lo stesso metodo si applica ai testi provenzali a costo di non poche aporie.

È doveroso pertanto avvertire che documentazione e testi qui riuniti non hanno la pretesa di completezza né di sistematicità. A una griglia di categorie a cui i trovatori si mostrano sensibili è seguita l'individuazione di lemmi marcati, talvolta tramite l'aiuto del repertorio COM, ma nella gran parte dei casi tramite lettura integrale dei testi dalle edizioni critiche a disposizione. Il 'metodo delle occorrenze', efficace quandanche si tratti di mettere in comunicazione strutture tematiche imperniate sul ritorno di un ristretto numero di lemmi (considerati, per così dire, «vischiosi»), fa emergere tutti i suoi limiti quando invece si tratti di inquadrare un macro-tema e sviscerarne a fondo le numerosissime varietà, non sempre palesi o di facile comprensione (si pensi a trovatori difficili e dal *corpus* ampio come Marcabruno o Giraut de Borneill);⁵⁴ varietà che si manifestano anche dal punto di vista ecdotico e che si rendono ancora più interessanti laddove le varianti testuali mostrano di adoperare lemmi diversi, egualmente validi, afferenti allo stesso nucleo tematico.

Altre limitazioni sono ancora dovute alla non sempre governabile estensione del *corpus* provenzale, alla natura obsoleta di alcune edizioni, in molti casi prive di traduzioni o di apparato critico completo, e alla (conseguente) scarsa maneggevolezza di molti strumenti di appoggio (repertori compresi). È infine inopportuno applicare un filtro valutativo all'intera produzione trobadorica; come si è accennato, la sua stessa estensione cronologica (dalla fine dell'XI secolo al XIII compreso) e geografica (dalla Catalogna all'Italia settentrionale) non consente di individuare il fenomeno – quello della riflessione teorica e poetologica su impulso dei trattati antichi e dei commenti – in maniera uniforme; in altre parole, per riprendere un'affermazione di Guido Errante, quando si parla di poetica, «ciò che è vero per uno può esser falso per altri; solo ai trovatori è toccata la cattiva sorte d'esser presi in fascio».⁵⁵

Il *modus operandi* che si è seguito è stato dunque quello della lettura integrale dei testi, inizialmente limitata alle prime generazioni dei trovatori (fino alla generazione del 1170 compresa, vale a dire ad Arnaut Daniel circa). Per forza di cose, dovendo poi condurre osservazioni estendibili a fenomeni e correnti più ampie (si pensi, ad esempio, alla famosissima diatriba sul *trobar clus* e sul *trobar leu* – ben lungi dall'esaurirsi dopo Arnaut Daniel, come vuole Di Girolamo, ma ancora in auge, con una netta propensione per lo stile facile, all'altezza di Peire Raimon de Toloza, con picchi di manierismo oppositivo in Cerverí de Girona), si è reso necessario inquadrare non tanto la poetica dei rispettivi e la discussione dei singoli componimenti, in taluni casi richiedenti la stesura di un vero e

⁵⁴ Tale metodo è comunque contemperato, dove possibile, in questo lavoro (ad es. nell'analisi di alcuni lemmi chiave).

⁵⁵ ERRANTE 1948, cit. p. 188.

proprio commento (tra tutti mi riferisco al *corpus* testuale di Bernart Marti - cfr. *infra*, Cap. 4 § Appendice), bensì l'inquadramento di una 'struttura portante', affidata non tanto al luogo critico, ma, spesso, al messaggio veicolato dall'intero testo. In certi casi lo sforzo da mettere in atto è quello della conversione linguistica, dal latino al volgare e dal volgare al latino di alcuni lemmi di pertinenza.⁵⁶ Tale procedimento agevola difatti il rilevamento delle fonti o il richiamo concettuale, nella fattispecie tra alcuni passi trobadorici e certi testi della trattazione mistico-religiosa prodotti in seno all'abbazia di San Vittore nel XII secolo (su cui si veda, nello specifico, il Cap. 1).

La necessità di affidarsi a una griglia di strutture piuttosto che a un repertorio di lemmi-chiave (questi ultimi comunque da valorizzare, in certi casi, per il fatto di ricreare, insieme a determinati temi, delle vere e proprie 'nebulose semiche' e dunque utili non tanto preliminarmente, quanto a sostegno dell'individuazione di una data struttura), limita il rischio di lasciare esclusi dall'analisi numerosi testi dove il discorso tocca la riflessione meta-poetica in maniera del tutto implicita, ma comporta, dall'altro lato, l'impossibilità di offrire, almeno in questa sede, uno spoglio completo e sistematico sull'intero *corpus* lirico trobadorico. Non essendo stato possibile, naturalmente, leggere e schedare la totalità dei testi trobadorici conservati, presento con questo lavoro una prima griglia di risultati condotti lungo assi tematici. Si è escluso preliminarmente di selezionare i trovatori schedati mediante il criterio cronologico e 'generazionale' (limitando l'analisi alle prime generazioni di poeti), che avrebbe rischiato di escludere dall'analisi trovatori più tardi dove la riflessione metapoetica assume tratti di non minore interesse, specialmente in relazione ai successivi sviluppi della lirica in ambito italiano. Il *corpus* dei testi in esame segue dunque un criterio tematico, nella speranza che questo possa fornire alcuni suggerimenti interpretativi e utili alla stesura di nuovi commenti ai testi critici. La ricerca svolta, coscientemente incompleta, si fonda esclusivamente su una 'lettura sensibile' di testi considerati 'caposaldo' della discussione stilistica.

Con i punti che seguono intendo isolare alcuni percorsi trasversali all'interno di questo lavoro. L'analisi svolta si articolerà invece in sezioni tematiche e concettuali, all'interno delle quali i seguenti punti si mescolano e incrociano, moltiplicando le possibilità. Fornisco quindi preliminarmente alcuni di questi, in modo che si diano per associati nel corso della trattazione.

*

I presupposti del canto e le riflessioni teoriche sulla nascita dello stesso saranno indagati nel CAPITOLO I. È fondamentale infatti rilevare come già nella poesia trobadorica

⁵⁶ Tale metodo è magistralmente messo in pratica da VILLA 2002, *passim*, richiamando non a caso alcuni vocaboli del *Donatz Proensals*.

si possa riscontrare un funzionamento a ‘specchio’, fondato sulla corrispondenza biunivoca tra stato emotivo/psicologico e qualità del canto. L’argomentazione muove quindi dalla pervasività del tema amoroso in quanto *saber* (con la sua impalcatura religiosa e sapienziale), e *sentir/entendre* in grado di alimentare sia l’affinamento (morale e intellettuale) del *fin’aman*, sia la stessa forma espressiva dell’amore, cioè la poesia. Su queste basi mostrerò come nei trovatori della generazione centrale la possibilità e la capacità di cantare si originino a partire dal sentimento amoroso e da un ‘intenso sentire’ (*entendre*) e come questi ultimi (identificabili come condizioni indispensabili) siano in grado di condizionare strutturalmente e formalmente l’espressione poetica. Numerosi sono infatti i casi in cui i poeti si appellano al sentire (in tal caso un ‘sentire’ esclusivamente amoroso e laico) come punto di partenza della poetica.

Inquadrare il funzionamento consequenziale delle due fasi logiche ‘amore > poesia’ consente inoltre di riflettere sul concetto di ‘verità’ del canto poetico, oltre che sulla necessità, per il linguaggio poetico, di *significare* una condizione sentimentale interiorizzata.

Al centro del capitolo si discutono, in particolare, i versi 108-113 dell’*Ars* («Format enim natura prius nos *intus* ad omnem / fortunarum habitum, iuvat aut impellit ad iram / aut ad humum mearore gravi deducit et angit; / *post effert animi motus interprete lingua*») dove il ‘profondo sentire’ viene presentato come uno degli ingredienti fondamentali della buona poesia. Nell’ambito dello Stilnovo Carlo Paolazzi ha individuato nell’impiego dell’*Ars poetica* e nel suo uso consapevole il *discrimen* tra la ‘vecchia’ e la ‘nuova maniera’ di poetare.⁵⁷ Le basi di questa presa d’atto sono tuttavia da fare risalire alle origini della poesia in lingua volgare nella collaborazione tra le istanze estetiche (normative) di origine latina e quelle di riflessione teologica su base neoplatonica e agostiniana (quali Chartres e San Vittore), queste ultime responsabili, a questa altezza, della ‘costruzione’ di un nuovo profilo interiore/emotivo dell’uomo-microcosmo. L’apporto dei teologi di Chartres e San Vittore è di grande significato non solo per il riutilizzo dei classici, ma anche per l’elaborazione di una nuova concezione della poesia quale strumento in grado di accompagnare la mente umana, per mezzo dell’uso della metafora, verso un percorso di affinamento e raggiungimento di una conoscenza.

*

Nel CAPITOLO 2 verranno indagate le evoluzioni dell’invito oraziano a «sumere materiam», cioè a soppesare gli argomenti e le forze prima di cominciare a scrivere. Il presupposto fondamentale a cui tutti i poeti sembrano appoggiarsi è che la poesia possa sussistere solo a patto che si abbia un argomento valido. La presenza dell’argomento e la

⁵⁷ Cfr. PAOLAZZI 1998, in partic. pp. 178 e ss.

sua bontà potrebbe rappresentare, con la sua enfasi in sede incipitaria, uno degli esiti dell'invito oraziano, che esorta a tener conto dei mezzi a disposizione, ribadendo l'intrinseco legame, retto sul concetto della *convenientia*, tra contenuto e forma: un dato soggetto dovrà dispiegarsi secondo i dettami di un'arte, rispetto ai quali si misura la maestria del poeta.

Un'ulteriore variabile si attua nella sottolineatura dell'atto meditativo che precede la creazione *tout court*, che rappresenta la lenta ponderazione delle proprie capacità in relazione alla materia su cui si intende fare poesia; solo in questo modo l'*ingenium*, di cui abbondano anche i poeti pazzi, sarà governato da una rigida griglia di regole, che permettono di incanalare la pura ispirazione all'interno dei dettami estetici di un'epoca.

Il tema del *pondus* può essere ben rappresentato da un verbo semanticamente affine che è *cargar*: che questo sia particolarmente atto a parafrasare il passo oraziano è dimostrato, ben più tardi, da Dante, che lo impiega in *Par.* XXIII, vv. 64-66 (dove la citazione di *AP* è esplicita non solo nella ripresa tematica, ma anche nell'immagine dell'omero come sintesi metonimica della spalla che sorregge, tuttavia mai presente nei trovatori): «Ma chi pensasse *il ponderoso tema / e l'omero mortal che se ne carca / [...]*». *Encombrar*, come *cargar* (perfetto corrispettivo del dantesco «carca»), sono due verbi particolarmente congeniali per il fatto di rappresentare la fatica fisica del fardello. Il tema si trova espresso con questi termini in Peire Cardenal (senza tuttavia che sia esplicitato l'intento metapoetico del *tópos*) nelle due *coblas* esordiali di *Qui se vol tal fais cargar que-l fais lo venza* (*BdT* 355,44, 1-16: «Qui se vol tal fais cargar qu'el fais lo vensa, / a derrier repren la fins la comensansa: / per que se deu suenh donar qui ben comensa / que-l comensars ab la fin aia acordansa, / qu'al comensar sec honors / quant en la fin es lauzors / e lauzor es en las fis / dels bels ditz e dels fatz fis. // Bos comensars es sabers e conoissensa, / leials caritatz e fes e esperansa / c'om aia en fatz e en ditz e en crezenssa: / que-l comensars ses la fin petit enansa, / que de grans comensadors / a motz per los refreitors / e pels autres luocx assis, / ab trop de mais e de sis»).⁵⁸ Siamo di fronte alla fusione di due motivi topici, che verranno approfonditi nel corso del capitolo: da una parte il *caveat* oraziano della valutazione delle capacità in relazione alla materia, dall'altra il motivo dell'inizio accostato alla fine, presentissimo nella lirica d'amore, come argomento di scansione delle tappe da superare (cominciamento, mezzo, fine) per ottenere il favore di *midons*.⁵⁹ Il messaggio sembra riassumersi nell'invito a far coincidere qualitativamente la fine con l'inizio e a non fare vane promesse: la gran parte dei 'gran cominciatori' sono

⁵⁸ In tal caso fornisco traduzione: [Se qualcuno vuol caricarsi di un fardello tale da esserne vinto, alla resa dei conti la fine rimprovera l'inizio; per cui chi ben comincia deve preoccuparsi che l'inizio si accordi con la fine, perché onore tiene dietro all'inizio quando la fine è lodata, e la lode si trova alla fine di bei discorsi e azioni perfette. // Il buon inizio è sapere e conoscenza – che carità, fede e speranza rendono evidenti – che si devono avere nelle azioni, nelle parole e nei pensieri, perché il cominciare senza la fine poco ottiene; ché grandi cominciatori ce ne sono molti nei refettori e seduti in altri luoghi, con troppi ma e se].

⁵⁹ Su questi argomenti si veda la nota di VATTERONI 2013, II, pp. 592-593; l'editore cita numerosi passi paralleli, tra cui alcuni proverbi riportati da MORAWSKI 1925, 286, *Bons es li plait dont len loe la fin*; 1002 *La fin loe l'oeuvre*; 1058 *Le bon commencement atrait le bonne fin*.

infatti dei millantatori, che sanno esordire con grandi dichiarazioni per accattivarsi i seguaci, deludendo poi la loro aspettativa.

*

Nella prima parte del CAPITOLO 3 saranno indagati i parametri estetici fondamentali della poetica trobadorica in relazione ai concetti – rielaborati non solo in ambito poetico, ma, su un piano più generale, nelle dottrine filosofiche dell’epoca – di *integritas*, di *convenientia* e di *misura*. La sensibilità a tali valori estetici consente di individuare un portato etico nella poesia e nella figura del poeta, tale da incarnare, con le sue espressioni, il concetto di «*recte sapere*» oraziano (AP 309), rifulgendo dunque ogni forma di eccesso e di *furor* poetico e rispettando in ogni situazione i dettami di una moderazione esemplare.

Il poeta risponde a questo principio nel momento in cui la sua azione, attraverso l’espressione poetica, si pone a metà strada tra la sfera intima e quella sociale; il suo compito è rivestito di aspettative etiche e morali e la credibilità del suo messaggio dipende strettamente dal suo profilo etico e morale. La *mezura* che si pone tra i poli estremi (il ‘troppo’ e il ‘troppo poco’) sarà espressione di una verità bilanciata, dove si fondono inscindibilmente le categorie di *utile* e di *honestum*.⁶⁰ Lungi dall’essere solo un parametro poetologico, la *mezura* è la condizione fondamentale per la condotta dell’amante e del poeta cortese, senza la quale il *sapere* decade definitivamente, come dichiara, in uno dei suoi due testi pervenutici, Pons Fabre d’Uzés (*Locs es qu’om si deu alegrar*, BdT 376,1, 25-26): «Ses mezura sens di saber | no val».

Nella seconda parte del capitolo prenderò in considerazione gli aggettivi ‘*frach*’ e ‘*entiers*’ introdotti da Peire d’Alvernhe (*Sobre-l vieill trobar e-l novel*, BdT 323,24) e cardini di un dibattito sviluppatosi, conseguentemente, su impulso del fondamentale Bernart Marti (*D’entier vers far ieu non pes*, BdT 63,6) – a sua volta figura di snodo per la riflessione poetologica tra i trovatori più antichi e gli sviluppi successivi – e di Marcabruno (*Doas cuidas ai compaigner*, BdT 293,19, vv. 10-11: «En dos cuidars ai conssirier / a triar lo fruit de l’entier»). Si discuteranno dunque le implicazioni ideologiche (e filosofiche) dei due termini, in relazione all’ideale estetico della coesione e dell’*integritas* – valore che percorre tutta l’*Epistola ai Pisoni* (a partire dal monito del ‘mostro’ dell’*ars*, che rappresenta la negatività della scissione e della disarmonia). La discussione delle implicazioni del ‘franto’ e dell’‘intero’ si inserisce all’interno di un più generale inquadramento etico-morale del prodotto poetico che affonda le radici nella poetica antica (e già in parte oraziano) e assume nuovi significati in epoca cristiana. In termini poetici, l’etica dell’intero si dispiegherebbe *naturaliter* attraverso un canto che

⁶⁰ Cfr. Guilhem de Montanhagol, *Nulhs hom no val ni deu esser prezat* (BdT 225,10), 28-30: Mas amans dregz non es desmezurat, / enans ama amezuradamen, / quar entre-l trop e-l pauc mezura jatz / ...».

rispetti le leggi della misura e della *convenientia*, formando prodotti ‘integri’, in quanto coesi al proprio interno, ma anche perfettamente coerenti dal punto di vista dei legami tra forme e contenuti.

Un commento a Orazio, tradito dal manoscritto di Monaco (München, Clm 19475), mostra di inserire la poesia all’interno del ventaglio di argomenti che pertengono l’etica e la logica (f. 15r): «Ethice sub ponitur (*sic*) quia ostendit qui mores convenient poete. Vel potius logice, quia ad noticiam recte et ornate locutionis et ad exercitationem regularium scriptorum nos inducit».⁶¹ Il rapporto tra etica e stile è dunque molto stretto nella civiltà letteraria del XII secolo: l’etica è vista nella prospettiva psicagogica della poesia, il cui fine ultimo è *persuadere mentes*, cioè condurre alla conoscenza della verità.⁶² La funzione etico-morale potrebbe subire l’influenza dalla coeva riflessione, negli ambienti religiosi, sulla parola come veicolo di *veritas*, promossa in particolare dai centri di Chartres e San Vittore, i cui prodotti letterari, concependo la parola come prodotto dei moti dell’anima, ben si prestano ad accompagnare a riflessioni consimili la nascita della poesia romanza.⁶³

*

Il CAPITOLO 4 è dedicato alle metafore dell’artigianato impiegate dai trovatori per designare l’attività poetica. La varietà delle immagini e degli ambiti coinvolti è notevole e permette di accostare significativamente la concezione della prassi poetica trobadorica a quella oraziana; l’*Epistola ai Pisoni* si apre infatti sull’accostamento tra i principi regolamentari della poesia con quelli della pittura (mediante la descrizione, concessa dall’espedito visivo, degli effetti del mostro dell’*Ars*) e a più riprese fa cenno all’attività fabbrile, sia per operare ulteriori accostamenti tra i parametri estetici che regolano le discipline, sia per indicare la fatica intellettuale, fabbrile, dell’artigiano poeta nel tentativo di perfezionare la propria opera. Non casuale, forse, che un rarissimo esempio di citazione *esplicita* dell’*Ars poetica* di Orazio coinvolga esattamente l’immagine della cote, rilevata da Corrado Bologna all’interno di un componimento di Bernart Marti, *Farai un vers ab so novelh*, (*BdT* 63,7) 47-50:64 «Ab so qu’ieu sembli be la cot / que non talh’e fa-l fer talhar. / Aquo de qu’ieu non say un mot / cugi ad autruy ensenhar». Il rilievo, a lungo depositato solo in una nota dell’introduzione all’edizione di Beggiato,⁶⁵ ricalca puntualmente un’immagine di «alto tenore figurale», additando chiaramente la fonte

⁶¹ Il testo è riportato da ALLEN 1982 a p. 6.

⁶² Cfr. TILLIETTE 2000, p. 33. Cfr. inoltre CICCONE 2019, p. 27, nota 1 (con rimando a Giovanni del Virgilio) e CICCONE 2016, pp. 80-81.

⁶³ Cit. MOCAN 2018, p. 89.

⁶⁴ Cfr. BOLOGNA 2007, p. 193 e ss. Per i testi di Bernart Marti rimando invece a BEGGIATO 1984, p. 115 e ss.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20, n. 10.

originaria della diffusa metafora del poeta-artigiano e dei suoi derivati, cioè i vv. 304-308 dell'*Ars poetica* («...Ergo fungar vice cotis, acutum / reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi; / manus et officium, nil scribens ipse, docebo, / unde parentus opes, quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error»). La metafora fabbrile ha nei trovatori esiti disparati e si trova impiegata a partire dal primo trovatore Guglielmo IX, che in *Ben vueill que sapchon li pluzor* (BdT 183,2) afferma di ‘trarre’ il suo componimento dalla sua officina (vv. 1-7: «Ben vuelh que sapchon li pluzor / d'est vers si-s de bona color / qu'ieu traig de mon obrador, / qu'ieu port ayselh mestier la flor, / et es vertatz, / puesc en trair lo vers auctor, / quant er lassatz»). Oltre all'immagine della lima (che dà luogo a una serie di lemmi semanticamente marcati, come i verbi *polir*, *limar*, *afilar*, *planar*, *capuzar*, *dolar*) numerosi sono i contatti con questo repertorio figurale che operano a livello lessicale e soprattutto verbale. Il poeta che dichiara di *esforsar* il proprio canto, mobilita implicitamente – insieme al tema della *convenientia* violata, in rapporto alla situazione sentimentale, che gli impedirebbe di cantare *naturaliter* – la fatica veicolata concettualmente dal *labor*, il movimento meccanico dell'artigiano che forgia la materia.

L'azione del ‘fare dal nulla’ (ποίησις) è la componente fondamentale del momento creativo: è essa stessa un *obrar*, un operare con gesti faticosi, un ‘fare’ (prov. *faire*) che si attua nel gesto del *maistre* o dell'*ouvrier*: «maistre certa» si definisce per l'appunto Guglielmo IX nel già menzionato componimento, suggellando l'auto-designazione di uomo creatore, uomo-artista, forgiatore di versi. In maniera del tutto analoga vediamo impiegato il verbo *afinar* (e sinonimi: ad es. *esmerar*), che veicola, in un solo movimento, il tema dell'affinamento dell'animo e del canto, pur appartenendo al lessico della lavorazione dei metalli e in particolare dell'oro (a indicare la depurazione dello stesso dalle scorie). Sempre per analogia al *labor limae*, la gran parte delle metafore usate dai trovatori fanno riferimento ad un generico processo di pulitura del canto che rende indubbia l'eredità estetica oraziana, nell'idea che il miglioramento dell'opera avvenga non per aggiunte, ma per tentativi che consistono nella sottrazione di materiale. All'interno del quadro tratteggiato, mostrano particolare rilevanza le metafore tratte dalla sfera dell'edilizia, veicolate ad esempio dal verbo *bastir* (come sinonimo del più comune *faire*, ‘comporre’, e impiegato particolarmente negli *incipit* dei testi non lirici) e il sostantivo ‘*bastimen*’ (sinonimo di *chan*, o, più in generale, di *obra*). Il linguaggio metaforico dell'edilizia, analizzato da Ford Lewis Battles, è particolarmente diffuso nelle trattazioni di argomento spirituale e sembra essere prediletto da Ugo di San Vittore (celebre il passo del *De archa Noe Morali*, CC, CM, 176, I,3: «Ingrederere ergo nunc in secretum cordis tui, et fac habitaculum Deo, fac templum, fac domum, fac tabernaculum, fac archam testamenti, fac archam diluvii, vel quocumque nomine appelles, una est domus Dei»);⁶⁶ le argomentazioni sull'arte della costruzione della casa si intersecano dunque, inevitabilmente, con le logiche dell'elaborazione interiore, e in particolare, in

⁶⁶ Cfr. BATTLES 1949, p. 229, ma anche LUBAC 2006, pp. 64-65; testo SICARD 2001.

ambito poetico-retorico, con le prerogative dell'*inventio* (a loro volta modellate sul «Sumite» oraziano); prova ne è un passo significativo della *Poetria Nova* di Goffredo di Vinsauf, vv. 43-61. Esattamente come il costruttore, il poeta dovrà a sua volta edificare prima dentro di sé il palazzo, meditando a lungo prima di far partorire la mente e dare luogo alle parole afferrando la penna («Si quis habet *fundare domum*, non currit ad actum / impetuosa manus: intrinseca linea cordis / praemetitur opus, seriemque sub ordine certo / interior praescribit homo, totamque figurat / ante manus cordis quam corporis; et status ejus / est prius archetypus quam sensilis. Ipsa poesis / spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis. / Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens / ad verbum: neutram manibus committit regendam / Fortunae; sed mens discreta praeambula facti, / ut melius fortunet opus, suspendat earum / officium, tractetque diu de themate secum. / Circinus interior mentis praecircinet omne / materiae spatium. [...] / [...] Opus totum prudens in pectoris arcem / contrahe, sitque prius in pectore quam sit in ore. / Mentis in arcano cum rem digesserit ordo, / materiam verbis veniat vestire poesis»⁶⁷ L'insegnamento di Orazio mediato da Goffredo prescrive che la mano sia prudente; non sia mossa, cioè, da un gesto impulsivo, ma comunichi, prima, con la mente. In altre parole, sia, quella mano, *oculata*, nel senso sia etimologico, sia metaforico del termine: abbia innanzitutto – quella mano – ‘gli occhi’ per discernere, rielaborare, ponderare un’immagine che sia il prodotto di un’interiorizzazione lentamente masticata nello spazio dell’interiorità (*circinus interior mentis...*); faccia sì che questo determini un’esecuzione critica, attenta e consapevole. L’uso del termine ‘compasso’, strumento con cui Dio disegna il mondo, è qui arricchito di un senso ulteriore, che implica la ‘circostrizione’ e quindi la ‘misurazione’ del mondo stesso.⁶⁸

Meno frequenti infine, ma comunque degne di considerazione, sono infine le metafore pittoriche a loro volta risultato di un’evoluzione concettuale dell’oraziano «ut pictura poesis» e consegnate ai trovatori con la mediazione del mondo tardo antico e mediolatino. Chiude il capitolo la discussione etimologica (con ripresa degli studi di Callewaert e di De Conca) all’origine del verbo *entrebescar*, che riconnette la semantica dell’intreccio a quella della *BRISCA, cioè il ‘favo dell’ape’, unione di diverse parti discrete, nel tentativo di inquadrare l’utilizzo tecnico di questo lemma alle scelte stilistiche in atto. Come ha sottolineato De Conca, il vero tratto caratterizzante è anche qua il nesso tra poetica e morale: nella seconda cobla di *Lo vers comens* (*BdT* 293,33), Marcabruno polemizza contro i «menut trobador bertau entrebesquill», ossia i ‘piccoli/insignificanti trovatori/mistificatori intrecciatori (di versi)», ai quali imputa un chiacchiericcio

⁶⁷ FARAL 1962², pp. 198-199; il corsivo è mio. I versi in questione saranno ripresi e commentati *infra*, Cap. 2, § II.5.

⁶⁸ Rimando alla nota canzone di Chrétien de Troyes, D’Amors, qui m’a tolu a moi, vv. 46-48: «Merci trovasse au mien cuidier, / s’ele fust en tout le compas / du monde, la où je la quier» [Io penso che avrei trovato pietà là dove la cerco, se pietà esistesse in tutto il cerchio del mondo]; testo ZAI 1974.

fastidioso quanto superficiale, espressione della disarmonia e del peccato che separa l'uomo da Dio.⁶⁹

L'APPENDICE al Capitolo 4 consiste infine nella presentazione della *lectura* commentata di *Companho per companhia* (BdT 63,5) di Bernart Marti, peculiare per l'autonominazione di 'pintor', che viene discussa sulla base delle riflessioni condotte all'interno del capitolo.

*

Il CAPITOLO 5 sarà dedicato, infine, a considerazioni di ordine stilistico e in particolare alla predilezione, da parte di alcuni trovatori (e in particolare dei cosiddetti 'marcabruniani') della marca dell'*obscuritas* e della 'chiusura' del significato, in opposizione ai prodotti della *levitas* (difesa strenuamente dai trovatori delle generazioni più tarde). Questa parte tratterà le implicazioni ideologiche e religiose dell'artificio e dell'*obscuritas* (a partire dalla massima agostiniana secondo cui «facile investigata plerumque vilescunt», *De doctrina christiana*, 2,6,[7], PL XXIV, 38), tenendo come punto fermo i fondamentali rilievi di Francesco Zambon e le ragioni della rivalse dello stile *leu*, nel tentativo di ricostruire il quadro frastagliato delle etichette stilistiche impiegate dai trovatori.⁷⁰ Il fatto di assegnare all'oscurità una 'semantica' – con ripresa implicita di un famoso titolo di Francesco Bruni, *Semantica della sottigliezza*, che verrà commentato nel corso del capitolo –⁷¹ sottintende il riconoscimento di una tensione simbolica e ideologica che risiede alla base delle scelte stilistiche nel medioevo, che riconosce costantemente la dialettica tra senso di superficie e senso profondo. All'interno della produzione trobadorica verranno prese in esame – e commentate in singoli contesti esemplari – espressioni marcate afferenti alla chiusura del significato, come il verbo *serrar* e gli aggettivi *cubertz*, *clus*, *sotil*. Anche in questo caso dunque si è preferito, dopo un'inquadratura storico-diacronica dell'oscurità retorica e dei suoi significati (in particolare si pensi al concetto stesso di allegoria e di *integumentum*). Per questo sarà dedicato uno spazio anche alla cosiddetta forma '*devinalh*' – identificabile con ciò che risulta dall'evoluzione dell'enigma latino e mediolatino, dove il *non-sense* orienta una rinuncia al senso dettata da altre ragioni (disforiche, retoriche e via dicendo) – e alla

⁶⁹ Cfr. DE CONCA 2009, da cui derivano le considerazioni che seguono. Cfr. anche CALLEWAERT 1998, pp. 115-122.

⁷⁰ Cfr. ZAMBON 2004, *passim*, ma in partic. p. 102 dove la *paraula escura* (di Marcabruno) viene ricondotta al senso dell'*aenigma*: «Nel suo canzoniere [di Marcabruno] appaiono ancora strettamente legati e interdipendenti l'aspetto simbolico e quello formale del *trobar clus*, che tenderanno poi a scindersi nella tradizione successiva, approdando da un lato al moralismo di un Guiraut de Bornelh, non alieno dal canto *leu*, dall'altro al *trobar ric* o *car* di Raimbaut d'Aurenga e di Arnaut Daniel». Le considerazioni sull'*obscuritas* trobadorica sono poi riprese e sviluppate nella recentissima antologia di ZAMBON 2021, uscita quando il presente lavoro era in fase di elaborazione.

⁷¹ Cfr. BRUNI 1991, pp. 98 e ss.

metafora della ruggine, rara ma presente in Marcabruno e poi ripresa da Raimbaut d'Aurenga, a indicare uno statuto della poesia che viene fatto combaciare con un dato stato emotivo. Le considerazioni svolte in questo capitolo consentiranno dunque di creare un legame di raccordo con quanto argomentato nel Capitolo 1, con il fine di dimostrare come l'adesione a una data forma stilistica – l'*obscuritas* – venga orientata, nella lirica trobadorica, all'espressione – mai pacifica ma anzi marcata in senso ideologico – di una ben precisa situazione amorosa e psicologica.

CAPITOLO 1 NASCITA DEL CANTO

Ein Auge, welches sieht,
das andere, welches fühlt.

Paul Klee, *Diari*
Milano, Abscondita, 2012, 937, p. 287

O occhi fatali, fissi nelle profondità, diteci le
meraviglie che sono sotto la meraviglia che i nostri
occhi vedono.

Lorenzo Viani, *Pensieri sull'arte*

NOTA INTRODUTTIVA – IL LINGUAGGIO DELL'AMORE

Indagare i presupposti culturali entro cui nasce e si sviluppa la poesia in lingua d'oc è essenziale per inquadrarne i fondamenti estetici e l'ideologia che ne accompagna le forme. Se ho scelto di analizzare, in questo primo capitolo, le forme del pensiero dell'epoca e in particolare del pensiero amoroso, è perché ritengo che gli argomenti – con le singole declinazioni e i vari sviluppi – della *fin'amors* provenzale siano in grado di incidere fortemente sulle scelte di poetica. Giacché i contenuti lasciano tracce incisive sulla forma – in virtù del principio della *convenientia* – di queste tracce e di questi stessi contenuti è necessario trattare in via preliminare per poter fissare almeno le coordinate concettuali più rilevanti della teoria del *trobar*. In altre parole, la scelta di dare spazio prioritario all'argomento di una poesia di cui si vanno analizzando le forme e le oscillazioni stilistiche, è dettata dal fatto che la riflessione sugli argomenti può implicare, nella poesia trobadorica (ma è logica di eredità ben più antica) una riflessione sulle forme espressive degli stessi.

Sebbene non si esprima con una vera e propria teoria letteraria, con regole ferree e manuali – fenomeno se mai tardo, in cui si possono collocare i trattati di poetica in lingua occitana, dal *Donat Proensal* alla *Doctrina d'Acort* e alle già citate *Leys d'Amors* tolosane – la poesia dei trovatori, formalmente complessa e scritta in un volgare che si presenta come 'colto' (e interregionale), nasce in un ambiente che patteggia con i testi della

tradizione religiosa (ma anche con la poesia mediolatina di area settentrionale) e da questa assorbe più o meno volontariamente canoni estetici e fervore espressivo.

La funzione centrale svolta dal centro abbaziale di San Marziale, responsabile dell'espansione primigenia dei moduli del *trobar* (dal lessico al ritmo) – e probabilmente della formazione letteraria dei duchi di Aquitania (tra cui Guglielmo IX, il trovatore più antico) – i contatti, ancora in gran parte da indagare, con i testi religiosi del Nord, tra tutti quelli prodotti a San Vittore e a Chartres e imbevuti di filosofia neoplatonica (responsabile della elaborazione di una 'teoria degli affetti' di cui dirò poco più avanti),¹ il prestito, più ideologico che formale, dato dal nucleo di letterati-prelati della cosiddetta 'scuola di Angers' – tra i cui nomi si annoverano Balderico di Bourgueil, Marbodo di Rennes e Ildeberto di Lavardin – sono tasselli fondamentali da tenere in considerazione in un'indagine sulla poetica trobadorica.²

Per le riflessioni che mi propongo di esporre in questo capitolo è necessario considerare come fattori cooperanti alla nascita e allo sviluppo del pensiero poetico trobadorico la massiccia componente neoplatonica (che anima il pensiero creativo dell'epoca) e, insieme, la poesia erotica mediolatina (che educa gradualmente tale pensiero a un nuovo codice amoroso sul versante laico, seppure veicolato dal latino).³ A questi punti occorre aggiungere un terzo, legato all'espressione verbale e, più in

¹ Il neoplatonismo del XII secolo, così come quello tardo-antico, è caratterizzato da un'impronta fortemente religiosa; Agostino ne è certamente la fonte, ma la sua diffusione si deve soprattutto alla *Consolatio* di Boezio, testo diffusissimo, a partire dal centro di Chartres «dove costituisce il testo base dell'insegnamento, oggetto di uno strenuo esercizio esegetico». Questo è il terreno di mediazione tra il neoplatonismo monastico e la poesia trobadorica: la *domna* del *Boeci*, direttamente ispirato alla *Consolatio*, è una palese trasfigurazione della *Sapientia* secondo la concezione delle scuole di Chartres e San Vittore. Sull'argomento si veda LAZZERINI 1996^a. I contatti tra il mondo dei vittorini e la poesia provenzale sono stati indagati da alcuni lavori di Marco Bernardi in corso di stampa che ho potuto leggere su concessione dello studioso (BERNARDI, c.d.s.).

² La bibliografia sull'argomento è vasta ma frammentaria. Tra i primi lavori che hanno messo in luce i contatti ideologici tra la lirica cortese e i chiostri cistercensi occorre menzionare LOT-BORODINE 1928, pp. 229 e ss. e 238 e ss., le cui conclusioni, seppure piuttosto approssimative («Même sans avoir été des scholares, nos poètes ont tous respiré à pleins poumons l'air de leur temps. [...] Le sacré et le profane, sans se confondre, se touchaient; la dévotion était partout et les idées circulaient, librement puisées, dans le trésor commun.», pur aggiungendo una nota specifica sull'introiezione, nello specifico, di idee provenienti dalla mistica affettiva: «Les hommes bien nés qui vécutent, à leur manière, le service d'amour ont retravaillé avec un art très particulier, avec une ferveur mystique, à tendances rationalistes, les grandes données de la psychologie affective dans laquelle parèssent maîtres les docteurs de la lignée augustinienne et dionysienne», cit. p. 239), hanno il merito di aver gettato le basi per le indagini successive. Tra queste è fondamentale CASELLA 1934; ERRANTE 1948, p. 151 e ss.; RONCAGLIA 1969; ID. 1978, *passim*. In tempi più recenti il discorso sulle relazioni tra la letteratura devozionale del XII secolo e la produzione letteraria profana, in particolare dantesca, è stato ripreso da MOCAN 2004; EAD., 2005, 1, pp. 9-27; EAD. 2015; EAD. 2018. I lavori più recenti sull'argomento (affrontati tuttavia dal versante teologico) sono quelli curati e introdotti da ZAMBON 2007, pp. IX-XCIII e ID. 2020, pp. XI-LXXX e pp. 901-1020. Sui poeti della scuola di Angers mi avvalgo di CHIRI 1954, pp. 97 e ss., BARTOLOMUCCI 1974 (in partic. pp. 143-144), BOLOGNA - RUBAGOTTI 1998, *passim* e dei testi raccolti in antologia (e traduzione italiana) da SANSON 2005.

³ Sui contatti con l'abbazia di San Marziale, e dunque sul sostrato liturgico del *trobar* (che do ormai per assodato), essenziali BEZZOLA 1960, pp. 292-326 e la già citata Lucia Lazzerini, autrice di numerosi lavori sull'argomento, tra cui EAD. 1993; EAD. 1998. La tesi dottorale di Gianluca Valenti, poi pubblicata (VALENTI 2014), ha il merito di compendiare la bibliografia sull'argomento e di fare il punto degli studi fino ad oggi condotti.

generale, alla retorica: quello che concerne la riflessione sulla forma, alimentata senza dubbio dalla frequentazione dei manuali tramandati dall'antichità – di sicuro utilizzati nei contesti scolastici –⁴ e che solidifica l'idea che vi sia un rapporto paritario tra sentimento espresso, parola e statuto di chi lo esprime, nel rispetto dei dettami della *convenientia*.

Propongo dunque di cominciare da un compendio riassuntivo, indicando punto dopo punto gli snodi concettuali che ho ritenuto maggiormente significativi per la nascita e caratterizzazione dell'*ars poetica* dei trovatori. La *summa* degli argomenti che discuterò sarà supportata da una rassegna bibliografica sui vari aspetti toccati, con il fine di porre le principali basi storiche e filosofiche del ragionamento che intendo qui esporre.

*

1. Per evidenziare le relazioni tra gli apporti filosofici dell'epoca e lo spirito che anima certe forme della lirica trobadorica – se si pensa in particolare a Marcabruno – è essenziale rimandare alle parole di Aurelio Roncaglia:

Che nel corpo di tale poesia si colgano echi, tematici e formali, da testi sacri o da commentari omiletici, non può costituire motivo di sorpresa, né suscita di per sé problemi. Se la cortesia ha la sua matrice e il suo emblema nell'amore, il Cristianesimo dal canto suo è, per definizione, la religione dell'amore. La distinzione tra amore sacro ed amore profano riguarda l'oggetto, non l'intrinseca natura della forza spirituale che ad esso si volge.⁵

Sebbene sia «rischio [...] fare della lirica trobadorica una glossa continua ai simboli della tradizione mistica»,⁶ è pur vero che la pressione modellizzante del pensiero teologico dell'epoca – e in particolare di quello sviluppatosi nella scuola di San Vittore – si manifesta soprattutto nella sperimentazione di un nuovo linguaggio allegorico e nello scavo del testo sacro. Gli intellettuali che gravitano intorno a questo centro mostrano una sensibilità tale sulle forme linguistiche e retoriche da poter aver inciso verisimilmente sul linguaggio d'amore dei primi poeti in volgare romanzo; così come non è escluso – come ha proposto recentemente Dominique Poirel – che la direzione del condizionamento possa anche essere invertita.⁷

Le indagini di Marco Bernardi hanno recentemente fatto il punto sulla questione; ma se da una parte essi hanno il merito di aver fornito dati documentari utili all'indagine dei contatti tra i trovatori e le opere vittorine (e in particolare l'opera di Ugo di San Vittore)

⁴ Cfr. a questo proposito il canone stilato da CURTIUS 1992, pp. 58-64 (in partic. 59-60) sugli autori letti e studiati nelle scuole.

⁵ RONCAGLIA 1978, cit. pp. 11-12.

⁶ GRIMALDI 2012, cit. p. 19.

⁷ Cfr. POIREL 2016, pp. 139-140.

e all'individuazione di centri di irradiazione di queste, non si può dire, dall'altra, che lo studioso sia stato capace di portare delle prove intertestuali convincenti di tali contatti.⁸ Si può concordare tuttavia con Bernardi sul fatto che il contesto in cui tale contatto si realizzò fu quello di scuola: i trovatori non paiono inoltre estranei all'ambiente monastico o canonico, dato che, al di là dei testi, alcune *vidas* offrono testimonianza di questo genere di esperienze.⁹ La teoria degli affetti e la rivalutazione della sensorialità da parte delle personalità di spicco di questi ambienti pare aver preparato il terreno per una riflessione sull'amore in ambito profano in grado di esaltare sia il *côté* corporeo dell'innamoramento, sia la sua componente sapienziale e conoscitiva.

Le direttrici principali del pensiero dell'epoca provengono dunque quasi certamente dalle scuole teologiche di San Vittore e di Chartres. In questi ambienti si stanno riscoprendo e commentando autori latini dell'epoca classica, tra cui molto probabilmente Ovidio e Orazio. Gli sviluppi del pensiero filosofico prendono piede da un'attenzione inedita rivolta all'amore divino e alle sue forme: la ricca messe di commenti e rielaborazioni tratte dal *Cantico dei Cantici* nel XII secolo – molte delle quali schedate da un importante studio di Gioia Paradisi –¹⁰ testimonia a favore della sua intensa frequentazione da parte di teologi e poeti; ed è da assegnare alla produzione letteraria che si snoda a partire dai suoi commenti il merito di aver concepito l'uomo come «un soggetto che è intrinsecamente, ontologicamente amoroso».¹¹ Siffatto pensiero prende il nome di 'mistica affettiva' ed è con questa che deve necessariamente misurarsi l'impalcatura ideologica della *fin'amors* trobadorica. È indubbio infatti che i due amori – sacro e profano –, «parlano, con tutte le ambiguità che ciò comporta, una stessa lingua» e che le

⁸ Al centro di questo ipotetico contatto rilevato nei testi da Marco Bernardi – in particolare *Era quan vei reverdezir* di Giraut de Borneill (*BdT* 242,25), *El son d'esviat chantaire* (*BdT* 293,5) di Marcabruno e infine il manifesto ideologico di questi, *Per savi-l tenc ses doptanssa* (*BdT* 293,37) – vi sono dei *loci* concettuali (concernenti la riflessione sull'amore) su cui soffermare l'attenzione. In particolare lo studioso ha fatto emergere piuttosto esaustivamente il contatto tematico tra *BdT* 293,37 e un passo del *De archa Noe morali* (*Libellus de formatione arche*) di Ugo di San Vittore in cui si distinguono le *tres voluntates* dell'uomo, identificabili rispettivamente con l'*enveja* marcabruniana (v. 34: «a dos desirs d'un'enveja») che tiene le redini dei due *desideria* o *concupiscentie*, allegorizzati da Marcabruno nelle immagini da lapidario (cioè lo smeraldo, *esmerada*, e il sardonio, *sardina*) e nella metafora della bilancia (v. 55: «La defenida balanza...») e 61-62: «La cuida don el balanza / li sia mal'aventura»). Per la questione rimando ancora all'indagine di BERNARDI (c.d.s.)

⁹ Le *vidas* tuttavia non offrono sempre notizie reali; questo è uno dei punti a mio parere più deboli dell'argomentazione di BERNARDI (c.d.s.), che interpreta questi testi come documenti storici al fine di ricavare un registro di trovatori che possono aver preso contatto con il retroterra vittorino. Sarebbe bene, forse, che queste vengano usate piuttosto come cartina al tornasole per confermare le ipotesi di un contatto (riscontrabile su base testuale/tematica, all'interno di un testo o a partire dai luoghi in cui un dato trovatore sembra aver operato). È stata inoltre di recente rivalutata su basi documentarie (a partire cioè dalla localizzazione di mss. – contenenti, in particolare, opere di Ugo di San Vittore – e dalla presenza di fondazioni vittorine in area trobadorica) dallo stesso Bernardi l'ipotesi di un'influenza reciproca tra le posizioni vittorine e quelle trobadoriche sull'amore.

¹⁰ Cfr. PARADISI 2009 e le osservazioni raccolte nelle pagine introduttive (in partic. pp. 13-17).

¹¹ Essenziale, sull'argomento, SCHELUDKO 1935-36. L'impulso del *Cantico* sulla lirica trobadorica e in particolare su Marcabruno viene rilevato anche da ERRANTE 1948, in partic. p. 227. La cit. tra caporali è invece tratta da ZAMBON 2007, p. LXXXVII.

aspirazioni sottese al *jòi* trobadorico sfruttino un repertorio figurale caro al linguaggio religioso.¹²

Il linguaggio trobadorico sull'amore non solo pare risentire di un simile linguaggio, ma ne assorbe e promuove immagini, sentimenti e inquietudini. La comunanza di metafore in particolare ha dato risultati che sembrano provare, come ha ben notato Valentina Atturo, la stretta comunicazione tra i due ambienti:

A rendersi visibile in trasparenza è un ambiente culturale "poroso" la cui elasticità permette di setacciare l'ideologia monastica per rimodellarla entro coordinate d'impostazione laica. È così circoscritta e circoscrivibile, di là dalle pur ovvie differenze e delle generiche affinità linguistico-tematiche, la matrice de modello entro cui l'ideologia riceve l'*imprintig*.¹³

In quanto mezzo di elevazione, acquisizione di *sapientia* e ascesa verso Dio, l'amore è, nella teologia del XII secolo, il principale oggetto speculativo. Le opere rappresentative della mistica affettiva sviluppano una vera e propria 'antropologia' delle emozioni, le cui basi sono da ricondurre al tentativo di conciliare concettualmente il lessico dell'eroticismo con le fasi che scandiscono il cammino dell'anima verso Dio: i due versanti sacro e profano sono in tal senso in relazione osmotica, tale da confondere la direzione del prestito.¹⁴ La cosiddetta 'teoria degli affetti', rielaborata nel solco del pensiero agostiniano, muove dall'assunto che l'anima sia spinta verso Dio da 'impulsi spirituali' che alimentano la speranza di una ricongiunzione in esso, avviando un percorso di conoscenza e affinamento che ha termine soltanto in Dio.¹⁵ Così l'uomo, divenuto *viator* alla ricerca dell'unità perduta con Dio a seguito del peccato originale, si incammina verso la sapienza mediante un percorso che avviene per gradi.¹⁶

¹² Cit. *ibid.*, p. 12. Sull'accostamento tra il *jòi* rudelliano e l'*excessus mentis* operato dalla *fruitio Dei* si veda LAZZERINI 1993, p. 315. Ivi p. 323, la studiosa evidenzia, del linguaggio erotico del *Cantico*, l'applicabilità in chiave allegorica: «Se l'anima-Sposa anela all'amplesso con lo Sposo, il mistico si approssima all'ineffabile (l'unione col Cristo) riappropriandosi con un artificio linguistico del ruolo dell'amante. L'attimo fuggente della conoscenza del mistero può così riproporsi come sublimazione della conoscenza carnale; per il lampo della rivelazione, per l'uscita breve e sconvolgente della carne, non esiste analogia al di fuori dell'orgasmo. Il desiderio carnale, esecrato e rimosso, ritorna ossessivo nelle sembianze spiritualizzate della Sposa-Sapientia, della Sposa-contemplazione. L'allegoria consente e quasi scatena una sorta di sacra pornografia [...]».

¹³ ATTURO 2014, cit. p. 60; la studiosa ha dato risalto, in particolare, alle immagini corporee del *languor* amoroso trobadorico a partire dal «colps de joi» di Jaufre Rudel (*No sap chantar*, *BdT* 262,3, vv. 13 e ss.).

¹⁴ La produzione di riferimento vanta, tra le tante illustri personalità, di alcuni principali nomi, tutti debitori in varia misura al pensiero di Agostino, la cui presenza è, nell'ambito del pensiero neoplatonico del XII secolo, «comune denominatore di tutti i sincretismi» (cit. CHENU 1986, p. 132): il *De natura et dignitate amoris* di Guglielmo di Saint-Thierry ebbe un peso non irrilevante sul pensiero poetico e amoroso del trovatore Marcabruno; allo stesso modo agirono sul pensiero dell'epoca opere come il *De diligendo Deo* di Bernardo di Clairvaux, i *Quattro gradi della violenta carità* di Riccardo di San Vittore (su cui cfr. ZAMBON 2020, pp. 928 e ss.) e il *De Archa Noe* di Ugo di San Vittore, frequentemente rinominato *alter Augustinus* (cfr. VERNET 1915, col. 290; BATTLES 1949, p. 221).

¹⁵ Sull'argomento rinvio agli studi di POIREL 2010. Rimando inoltre all'intervento tenuto dallo studioso (*Existe-t-il une école de Saint-Victor?*) in Vittorini c.d.s.

¹⁶ È questo il punto di partenza della «teologia negativa», che concepisce il cammino intrapreso dall'anima come aspirazione alla restaurazione di una condizione perduta. Cfr. inoltre Raimon Lull, *Libre de Evast e*

Sono poi i cistercensi, come ha mostrato Roncaglia, a farsi carico della divulgazione di riflessioni che hanno come argomento centrale l'*affectus* (da *affici*, la forma passiva di *afficio*, il cui significato è 'essere toccato', 'impresso', 'trasformato'), che non è altro che una forma estremamente sublimata di amore, che diventa *caritas* nel momento in cui incontra Dio. Così per Guglielmo di Saint-Thierry l'amore è un mezzo conoscitivo, di cui l'anima *bene affecta* si serve per conoscere Dio, superando i limiti della *ratio* e portando dritto all'unione mistica, la *deificatio*. Poiché in Dio si origina l'amore, è verso Dio che l'anima non corrotta tende *naturaliter*; da quando l'uomo, con il peccato originale, è precipitato nella cosiddetta «terra della dissomiglianza», la volontà (*voluntas*) di ricongiungersi all'unità perduta dà inizio al processo di riunificazione dell'anima a Dio:

Caput vero sponsae, hoc est principale cordis, in laeva fovetur, cum mens bene affecta, eo quod amat, per intellectum amoris ipsius fruitur.¹⁷

Derivato da Platone, passato per Plotino e recepito da Agostino per poi incontrare la sua fortuna in ambito monastico, questo tema pare essere nel XII secolo il perno concettuale della speculazione teorica sull'amore, ora concepito come aspirazione e ricongiungimento, grazie alla cui spinta l'anima può intraprendere un cammino di unione sapienziale e spirituale a Dio, dove le volontà si riuniscono in una sola.¹⁸ La primordiale unione con Dio, perduta con il peccato originale, conservata sotto forma di ricordo e di aspirazione, viene così parzialmente recuperata al termine del percorso; è ancora una volta lo slancio affettivo che, superando i limiti della *ratio*, genera un potenziamento delle capacità intellettive dell'uomo, che raggiunge Dio «*per intellectum amoris ipsius*».¹⁹ Promuovendo l'interiorità, la teologia dei secc. XII e XIII dona inoltre un forte impulso alle riflessioni sull'esperienza individuale, la cui espressione spontanea non potrà che esprimersi *naturaliter* nelle nuove lingue volgari.

Di amore – e, in particolare, di un amore che comincia a prendere la forma di un'esperienza personale e caratterizzante – parlano del resto i trovatori, in versi e in lingua romanza.

Blanquerna, 212: «[...] lonch e perillós és lo viatge en lo qual vaig cerchar mon amat. Ab gran feix lo-m cové encherchar e hivaçosament me cosé amar [...]». Il testo è citato in LAZZERINI 1993, p. 313. Come ha sottolineato FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 1996, questo concetto, dovuto all'endemica presenza del pensiero neoplatonico nelle trattazioni trasmette l'idea dell'«uomo viandante», che in quanto tale «sta in un mondo più buio di quello sovranaturale che egli riconosce come vero e suo: anche se gli è penoso staccarsi dal mondo materiale, il *viator* è tuttavia cosciente che il mondo sensibile è solo un passaggio»; cit. *ibid.*, p. 36.

¹⁷ Cfr. GUILLELMUS DE SANCTO THEODORICO, *Expositio super Cantica Canticorum*, CC CM, 27, 87 [P. VERDEYEN, 1997]. In questa argomentazione si riconosce una frequentazione, da parte di Guglielmo e dei mistici collocabili nello stesso ambiente, dei testi di Plotino (e in particolare delle *Enneadi*). Sull'influsso di Plotino su Guglielmo cfr. la bibliografia riportata da DÉCHANET 1978, pp. 115-146.

¹⁸ Sull'applicazione di questo motivo nella poesia trobadorica e in particolare in Jaufrè Rudel e nell'*amor de lonh*, cfr. GUBBINI 2014, pp. 885-892.

¹⁹ Cfr. su questo le riflessioni di ZAMBON 2020, p. XXVII.

2. Consustanziale alla speculazione sull'amore è, a questa altezza storica, la riflessione sull'interiorità, portata avanti dal pensiero cristiano almeno a partire da Agostino,²⁰ che intende l'*intus* come sede della memoria e fulcro dell'esistenza dell'uomo quale essere pensante. La fusione del pensiero classico e cristiano sul tema dell'individualità si compie inoltre con Boezio e in particolare con la *Consolatio Philosophiae*, frutto di una scrittura compiuta per ragionare individualmente delle proprie sventure e registrare con la penna i propri lamenti.²¹ I presupposti teorici nell'indagine filosofica e scientifica sull'*homo interior* mette in gioco e combina senza dubbio il pensiero degli antichi con quello dei moderni, consentendo ai pensatori del XII secolo di compiere sull'argomento un grande salto in avanti nel concepimento dell'uomo come «microcosmo», dotato di una duplicità di sensazioni che riguardano da un lato la sfera sensoriale, dall'altro quella spirituale-interiore.²² La messa in risalto dell'interiorità consegna l'idea di un mondo esterno interpretato come un insieme di cose fruibili ma superflue, il cui unico scopo è invece suggerire all'uomo terreno la possibilità ultima di un percorso ulteriore:

Intravi et vidi qualicumque *oculo animae meae* supra eundem oculum animae meae, supra mentem meam lucem incommutabilem...²³

Rielaborando verosimilmente le basi neoplatoniche del pensiero agostiniano, è su queste basi che il XII secolo si fa culla della «tradizione religiosa medioevale più “compromessa” con la poesia profana in volgare [...]: che anzi, accompagna la nascita della stessa lirica romanza».²⁴

²⁰ Cfr. MORRIS 1985, che riconosce nel cristianesimo l'origine «del concetto europeo dell'io» (*ibid.*, p. 30).

²¹ Cfr. MORRIS 1985, p. 37.

²² Sull'argomento la bibliografia è sterminata; per questo breve compendio introduttivo, mi avvalgo dei contributi del già citato MORRIS 1985 (in partic. pp. 36-37); CHENU 1986, pp. 23-58; BOLOGNA 1990, pp. 243-266 e MOCAN, 2014, *passim*.

²³ *Conf.* VII, 10, 16; Cfr. BETTETINI 2000, pp. 226-227. Questo motivo diverrà frequentissimo nelle trattazioni cristiane del XII secolo, come ad es. in Guglielmo di Saint-Thierry (cfr., tra i tanti luoghi, *De contemplando Deo*, 3: «et caligant oculi mei interiores a fulgore ueritatis tuae», in ZAMBON 2007, pp. 18-19. Le argomentazioni di Agostino nel libro VII delle *Confessioni*, dove si racconta l'incontro con il platonismo, rivelano dunque la tendenza, già tardo-antica, di rileggere il filosofo greco attraverso i dispositivi ideologici della dottrina cristiana, che Platone – e in particolare dal *Timeo* – estrasse un nucleo di idee particolarmente congeniali. L'energica affermazione di Agostino diventa programmatica per l'impronta religiosa conferita al platonismo per tutto il Medioevo: «Procurasti mihi per quendam hominem immanissimo typho turgidum quosdam Platoniorum libros ex graeca lingua in latinam versos, et ibi legi non quidem his verbis, sed hoc idem omnino multis et multiplicibus suaderi rationibus, quod *in principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum...*». Cfr. BETTETINI 2000, pp. 222-223.

²⁴ Sebbene l'espressione 'teologia mistica' sia problematico, esso verrà impiegato in questa argomentazione con la pluridefinizione di Gerson, e con due sentenze in particolare, ovvero: «la teologia mistica è una sapienza, cioè una conoscenza saporita (*sapida notitia*) di Dio, quando per mezzo dell'amore la punta suprema della facoltà razionale affettiva (*supremum apex affective potentie rationalis*) si congiunge e si

Insieme alla valorizzazione dell'interiorità procede la riflessione, sia in ambito medico, sia filosofico (stoico-neoplatonico), sul funzionamento dell'immaginazione e della fantasia, punti fondamentali per poter capire a fondo le ragioni intrinseche della poetica occitanica con le rispettive varietà stilistiche. Il fatto che l'amore sia al centro di questa produzione letteraria e che la *fin'amors* trobadorica fondi la sua esistenza su un amore negato e reso possibile solo grazie ai rapporti *in absentia* con l'oggetto d'amore, consente di inquadrare il linguaggio poetico all'interno del ventaglio degli effetti prodotti dall'immagine fantasmatica. Tale immagine si forma grazie all'arrivo all'immaginazione di impulsi (sensazioni) che passano principalmente attraverso gli occhi: lo spirito fantastico anima dunque questa poesia in quanto mediatore tra sensazioni corporee e immagini interiori, generando un movimento da *fuori* a *dentro* e che mediante l'espressione verbale (poetica) torna circolarmente verso l'esterno (da *dentro* a *fuori*).

La poesia trobadorica può sussistere grazie alla centralità di fantasmi depositati *dentro*, nel pensiero del poeta, e tali fantasmi costituiscono la vera *razo* del canto, ossia l'argomento che rende possibile l'architettura formale e stilistica e l'esternazione – *fuori* – dello stato psico-emotivo.²⁵

La centralità dell'individuo all'interno della poesia dipende strettamente dalla centralità del tema dell'amore – appannaggio, appunto, della lirica –, e dalla selezione di un linguaggio poetico codificato che permette comunque variazioni significative, nelle cui pieghe è possibile rilevare una personalità poetica che si appoggi a determinate scelte formali determinanti nell'esprimere le oscillazioni della voce poetica.²⁶

*

3. Con la poesia trobadorica, che fiorisce in pieno XII secolo, si identifica la prima lirica in un volgare romanzo. L'assoluta novità espressiva di questa epoca letteraria fa sì che il *medium* linguistico venga piegato a sperimentazioni inedite che devono di necessità sposarsi con i contenuti prescelti; l'amore, tema centrale, si appoggia dunque a un lessico che è formalmente e concettualmente neonato e sperimentale. È così che Beltrami osserva l'interazione tra linguaggio poetico e amoroso nella produzione in versi in lingua d'oc:

[...] come il discorso in versi fornisce alle lingue romanze la prima ossatura sintattica, prima che gli autori siano in grado di padroneggiare in prosa una sintassi di pari capacità

unisce a lui»; cfr. GERSON 2008, pp. 146-148, cit. in ZAMBON 2020, p. XXVII. La citazione è invece tratta da MOCAN 2018, p. 89.

²⁵ Tale funzionamento verrà raffinato poi dai poeti Duecenteschi dello Stilnovo grazie all'apporto di teorie aristoteliche (al cui centro si colloca soprattutto il *De anima*) sconosciute ai trovatori (che sembrano assorbire il carattere pneumo-fantasmatico dell'amore grazie alla tradizione medica e stoico-neoplatonica); sull'argomento si veda AGAMBEN 1977, pp. 73-155.

²⁶ Sull'argomento si veda ancora MORRIS 1985, pp. 119 e ss.

espressiva, così il discorso amoroso fornisce un sostegno, un punto di riferimento alla sintassi tematica della poesia.²⁷

«Centralità della *fin'amor*» afferma poi lo studioso «significa [...] centralità del ‘paradosso amoroso’ e della poesia che lo esprime».²⁸ Centralità dell’amore e centralità della poesia, dunque, sono le peculiarità di questa produzione letteraria, e non sorprenderà più di tanto constatare come questa riceva lessico e temi dalla tradizione religiosa in lingua latina: che i lemmi e i temi condivisi subiscano, in altre parole, uno slittamento continuo tra piani metaforici diversi, i cui riferimenti siano da rintracciare nella letteratura cristiana a partire dai Padri della Chiesa.²⁹ In particolare, il lessico e lo spirito di esaltazione delle emozioni legate all’amore sembra essere particolarmente debitore ai testi mistici dell’epoca e riprendere concettualmente alcune linee di pensiero riconducibili alla scuola di San Vittore.

Come è noto agli specialisti, nella recensione a *Il dolce stil novo* di Fernando Figurelli Mario Casella segnalò un testo vittorino come probabile antecedente di alcuni versi danteschi, e come importante snodo per collocare le origini di questo percorso concettuale già all’epoca dei trovatori provenzali. Il testo, attribuito a un *Fratris Ivonis* è conosciuto come *Epistola ad Severinum de caritate*:³⁰

Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat, qui vim non sentit amoris? De aliis nempe copiosa in libris occurrit materia; huius vero aut *tota intus est*, aut nusquam est, quia non ab exterioribus ad interiora suavitatis suae secreta transponit, sed ab interioribus ad exteriora transmittit. *Solus proinde de ea digne loquitur*, qui *secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit* [...]. Illum, inquam, audire vellem, *qui calamum linguae tingeret in sanguine cordis*; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod *lingua* loquitur conscientia dictat, *charitas* suggerit et *spiritus* ingerit.³¹

I riferimenti ai moti interiori nei poeti provenzali instaurano impliciti legami con le forme e le espressioni dell’amore in ambito cristiano: il ‘movimento’ interiore è dunque, sin da subito, la causa prima – non importa se sincera, nel senso dell’autobiografismo del singolo, o se mera finzione poetica – del canto amoroso. La *Lettera a Severino sulla carità*, con il cui brano esordiale, sopra citato, istituirò a più riprese confronti su luoghi e

²⁷ BELTRAMI 2020, pp. 29-60, cit. p. 35.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Il pubblico della prima poesia in lingua volgare d’oc doveva del resto avere una certa familiarità con questo orizzonte, come ha messo in luce ZINK 1976, p. 359 e ss. Sull’influenza dei tre piani del linguaggio (mistico, noetico e spirituale) cfr. anche DRONKE 1965, pp. 57-97.

³⁰ Cfr. FIGURELLI 1933 e la recensione di CASELLA 1934, p. 108. Il testo, denominato *Epistola ad Severinum de caritate*, era attribuito da Dante e ancora dal critico a Riccardo di San Vittore; in seguito fu Gervais Dumeige ad assegnarla ad un certo Frate Ivo. La felice intercettazione degli stessi concetti all’interno dell’opera dantesca si deve a PAOLAZZI 1998, p. 45. Il testo è inserito nell’antologia curata da ZAMBON 2007, II, pp. 422-467 e commentato anche in ID. 2020, pp. 951-952.

³¹ FRATRIS IVONIS, *Epistola ad Severinum de Caritate*, in ZAMBON 2007, II, I, 9-19, pp. 422-423.

temi cruciali, fornisce una teorizzazione lucida sulla questione e fa del metaforico *sangue del cuore* il calamaio in cui la penna di chi scrive deve intingersi.³²

La comunicazione tra organi interni e parole è però tutt'altro che originale nell'ambito della letteratura religiosa dell'epoca. La stessa immagine parrebbe essere desunta e di poco variata dai *Sermones de diversis* di Bernardo di Chiaravalle (96):³³

O quantum vellem et ego cor meum in eius verbum suspendere, de cuius ore mirifico tam dulcia vitae consilia audio personare! *Utinam autem et linguae meae calamum in eius fonte possem intingere*, quo idoneus essem ea quoque quae restant de duobus fontibus, id est virtutis et charitatis, utiliter exarare!

Spetta a Carlo Paolazzi – a partire dal quale prendono avvio le considerazioni qui formulate – il merito di avere messo in risalto il rapporto di interdiscorsività tra l'*Epistola*, la poetica di Dante e lo Stilnovo, e di avere mostrato come le relazioni tra la parola poetica e la riflessione mistica del XII secolo meritino di essere estese a un terzo interlocutore, cioè Orazio:

[...] tale poetica non ha alle spalle soltanto il biblico «ex abundantia cordis os loquitur» e luoghi paralleli, ma anche la teoria oraziana del poetare come manifestazione fedele [...] del «dolce [...] sentire» interiore attraverso il segno «dolce» della parola, capace di trasmettere passioni e sentimenti ad ascoltatori e lettori.³⁴

L'idea del riversare all'esterno le passioni attraverso il linguaggio è infatti già presente nell'*Ars poetica* di Orazio ai vv. 108-111, che riporto subito, ma che tornerò a commentare nel corso del capitolo:

*Format enim natura prius nos intus ad omnem
fortunarum habitum, iuvat aut impellit ad iram
aut ad humum maerore gravi deducit et angit;
post effert animi motus interprete lingua.*

Come si accennava sopra, l'espressione poetica si configura già in Orazio (ben prima degli autori cristiani e delle teorizzazioni sugli *affectus*) come un *motus animi* generato da un impulso interiore che può essere rimodellato in espressione poetica. Il fare poetico non è mai dunque privo di un fondamento interiore; esso si genera, al contrario, a partire da un *imprinting* emotivo, da un'immagine nella mente del poeta, per poi trovare una forma di espressione esterna. La gestazione interiore consente al pensiero di riordinarsi in una nuova forma, di farsi poesia a partire dall'*invenzione*, che consiste nell'associazione sperimentale dei contenuti alle forme.

³² Sull'identità di Ivo si vedano le note introduttive di ZAMBON 2007, II, pp. 417-419 e ID. 2020, pp. 1250-1251.

³³ Il riferimento a Bernardo è in ZAMBON 2007, vol. II, p. 601, n. 5.

³⁴ PAOLAZZI 1998, cit. p. 118.

L'opinione di Paolazzi – che condivido – è che la poetica dell'interiorità nei poeti dello Stilnovo (ma a mio parere il discorso è applicabile anche ai trovatori) debba essere posta in relazione a due poli: l'ascendenza biblica da una parte, l'*Ars poetica* di Orazio dall'altra: «la Sacra Scrittura e l'*Ars poetica* di Orazio cominciano a presentarsi insieme come voci e spinte concomitanti nel mutare la vecchia “mainera” del rimare d'amore e aprire la stagione del “dolce stil novo”». ³⁵ Se il «ragionar per isfogar la mente» del v. 4 di *Donne ch'avete* pare indiscutibilmente legarsi al passo oraziano, e se Ivo è a sua volta messo a confronto con Dante, è inevitabile osservare ora la presenza – pressoché endemica – di Orazio nella speculazione vittorina sull'uso della parola.

Siamo di fronte a un caso esemplificativo del *modus operandi* di una ‘struttura’ estetico-poetica palesemente oraziana, ossia quella dell'espressione poetica modulata su un ‘sentire’ che instaura tra parola e interiorità un rapporto di *convenientia*. ³⁶

*

4. Si è parlato di Orazio e delle compatibilità di alcune delle sue direttrici estetiche (espresse nel poemetto che Quintiliano rinominò *Ars poetica*) con le riflessioni sul linguaggio d'amore in atto negli ambienti della scuola religiosa; insieme alla sensibilità alle forme del linguaggio, si è inoltre posto l'accento sulla novità assoluta delle forme del pensiero dell'epoca e in particolare della nascita del concetto di interiorità modernamente inteso.

Inventando un nuovo soggetto, tale riflessione inventa, dunque, anche un nuovo linguaggio e *un nuovo modo di pensare il linguaggio*: ³⁷ parlare di ‘interiorità’ e di ‘sentimento’ comporta di fatto uno scavo notevole nella lingua e nel repertorio linguistico

³⁵ *Ibid.*, p. 118 e ss.; cit. p. 120.

³⁶ «[...] anche il poeta volgare è alla ricerca di quella difficile “convenientia” fra “nuova matera” e parola, che dovrà risolversi nella scelta del ‘giusto mezzo’ (*recti*) tra due estremi negativi [...]»; cit. *ibid.*, p. 116.

³⁷ Il discorso negativo su Dio (il cui raggiungimento, culminante nell'estasi, e di per sé ineffabile) individuerebbe nel silenzio il punto di partenza del linguaggio mistico, se non che – specifica F. Zambon – «l'esperienza mistica è in se stessa parola, in se stessa linguaggio». ZAMBON 2020, p. XLVII. Come ha scritto G. Pozzi, citato a questo proposito dallo stesso Zambon, «La vicenda mistica, contrariamente a chi la predica come regno del silenzio e dell'assenza, è fondata sulla parola intorno a una presenza: una parola ricevuta e ridata»; cfr. POZZI 1996, p. 297. La parola si configura come asse di comunicazione tra Dio e l'uomo ed è per mezzo del verbo che la creazione può avere luogo: «è soltanto nel Verbo perciò, nella Parola, che l'uomo a sua volta può unirsi a Dio, può deificarsi». Cit. ZAMBON 2020, *ibid.* Ciononostante, ben diversi sono, secondo Ruh, i presupposti della «lingua della mistica» e del «linguaggio mistico»: se quest'ultimo coincide infatti con il silenzio dell'amore dell'uomo in Dio (di un linguaggio cioè non udibile esteriormente), la «lingua della mistica» raccoglie la serie di sensazioni espresse verbalmente che il mistico può pronunciare in base alla propria esperienza, procedendo per tentativi di avvicinamento alla realtà; cfr. RUH 1995-2002, vol. I, p. 27. «Naturalmente» scrive Zambon (*ibid.*, p. L), «egli non vi riuscirà mai per intero, non potrà mai esservi coincidenza totale fra «lingua dei mistici» e «linguaggio mistico»: quella del mistico è piuttosto una tensione, un cammino, un movimento [...] dalla molteplicità delle parole all'unità del Verbo impronunciabile».

deputato all'espressione di tali istanze.³⁸ La «lingua della mistica» ricorre così al linguaggio figurato: più vicino alla realtà interiore, esso ingenera un'oscurità polisemica che consente di avvicinarsi maggiormente alla verità; è così, come afferma da Giovanni della Croce (*Cantico Spirituale, Prologo*), che l'autorità linguistica e concettuale assoluta della teologia mistica si identifica in testi biblici come il *Cantico dei Cantici*, «dove lo Spirito Santo non potendo comunicarci l'abbondanza del suo significato con termini comuni e usuali, dice misteri per mezzo di immagini e strane figure».³⁹ In concomitanza con l'avvento delle lingue volgari, «la mistica diventa *un problema di linguaggio*, uno stile» e la sua lingua diventa un campo di tensione e sperimentalismo, dove le forme dell'amore tentano di esprimersi appoggiandosi al linguaggio figurato e coniando così un sistema espressivo che consenta di andare oltre i limiti della lingua ordinaria.⁴⁰ Nello sforzo di comunicare l'indicibile che caratterizza i movimenti interiori e i contatti con Dio, la mistica sfrutta espedienti retorici e linguistici e prepara il terreno al linguaggio figurato della poesia trobadorica, così ricco, sul piano lessicale, di stratificazioni semantiche e di allusività rintracciabili nei singoli lemmi.⁴¹

Così pervasa dal neoplatonismo e dal pensiero agostiniano, la teologia del XII secolo ha l'indubbio merito di aver consegnato all'occidente cristiano medievale una riflessione sui *modus significandi* fondata su basi psico-antropologiche e di aver promosso tale speculazione logico-grammaticale a chiave interpretativa per la parola di Dio. La critica del linguaggio avviata dai pensatori dell'epoca offre, in definitiva, la testimonianza di «un tratto di umanesimo... e di valore religioso» per il fatto di porre in relazione la logica del linguaggio con il funzionamento del pensiero umano.⁴² Il forte dialogo tra le forme del pensiero e le forme del linguaggio getta le basi per la una riflessione teorica sulle facoltà discorsive e immaginative dell'uomo, riflessione responsabile dell'elaborazione di espedienti formali incisivi sul linguaggio poetico e sulla creazione di un vocabolario dell'amore.

³⁸ Il linguaggio dei vittorini in particolare è stato al centro di alcune indagini come quella di BATTLES 1949, *passim*, e di BOURGAIN 2010. Della studiosa ho potuto ascoltare un intervento sull'argomento (intitolato *Les Victorins et l'espace littéraire*) nell'ambito di un convegno svoltosi presso la Scuola Normale Superiore (*La cultura dei vittorini e la letteratura medievale*, 23-25 gennaio 2019) i cui atti (Pisa 2021) sono attualmente in c.d.s.

³⁹ Cito in traduzione italiana (di Pietro Tavaracci) dall'*Introduzione* di ZAMBON 2020, p. LII.

⁴⁰ *Ibid.*, p. LIII; il corsivo è mio.

⁴¹ Sulla fenomenologia delle emozioni nel linguaggio si vedano anche le belle riflessioni di STAROBINSKI 2005, pp. 33-76, in partic. p. 34. Che i problemi teologici dell'epoca – ad esempio sulla nascita e sull'evoluzione dell'Amore, al centro delle questioni dei teorici della mistica affettiva – restino impressi nel lessico amoroso (laico) è fatto accettato dagli studiosi, e in particolare da coloro che si sono occupati dei rimatori delle primissime generazioni; come afferma Luciano Rossi: «Il fatto è che i rimatori in questione intendevano cimentarsi con uno dei problemi “teologici” fra i più ardui (quello relativo alla natura dell'Amore e alla possibilità di una sua definizione poetica), ma si esprimevano in un linguaggio in gran parte inedito, nel quale non solo poesia e musica erano intimamente connesse, ma la stessa tradizione classica e quella liturgica erano chiamate a rigenerarsi alla luce delle nuove tendenze musicali e delle stesse attenzioni d'un pubblico più vasto»; ROSSI 2011, cit. p. 335.

⁴² *Ibid.*, p. 115.

La sensibilità nei confronti del problema ‘forma-contenuto’, già viva negli antichi, viene recepita e incanalata in forme nuove con i Padri della Chiesa nell’alveo delle correnti neoplatoniche ed è ancora una volta Agostino uno dei primi ad applicare la riflessione sul rapporto tra *signum* e *res* alla *Sacra Scrittura*.⁴³ Tale bilateralità tra parole e cose «non esiste che nella e attraverso la percezione di un soggetto conoscente, che dunque incide necessariamente sui concetti e sulle parole».⁴⁴ Di questo passaggio – che incide notevolmente sulle speculazioni successive tra forme e contenuti, parole e cose e problematizza la questione dei sensi figurati e della verità nella comprensione di un testo – risente in qualche misura il discorso metapoetico dei trovatori.⁴⁵

Sono queste le tappe più significative in grado di chiarire, a mio avviso, l’allusività di certe espressioni e il ricorso all’allegoria da parte di alcuni poeti come Marcabruno e Bernart de Ventadorn. Il rapporto tra la produzione di questi trovatori, le componenti allegoriche e il richiamo alla tradizione religiosa, con tutti i *caveat* del caso, è stato chiarito (e in qualche caso ridimensionato) da Marco Grimaldi, il quale, pur ammettendo la provenienza scritturale di alcuni *topoi* (ad esempio la possibile sovrapposibilità tra il simbolismo del *Cantico dei Cantici* e i luoghi in cui i poeti sperano di poter svestire *midons* o intravederne il corpo nudo, ipostasi della Sapienza), attenua l’afflato mistico di tali riferimenti, proponendo di «immaginare una circolazione di temi e motivi trasversale nella poesia profana e nella riflessione ecclesiastica».⁴⁶

⁴³ La trattazione dell’argomento ermeneutico occupa, in particolare, i libri II e III del *De Doctrina cristiana*; cfr. SIMONETTI 2011, pp. XX-XXXII.

⁴⁴ Per approfondire la questione del rapporto tra grammatica e teologia a partire dalle scuole neoplatoniche del XII secolo rimando a CHENU 1986, pp. 103-122 (in partic. p. 114, da cui la cit.).

⁴⁵ La questione è ripercorsa dettagliatamente e con profusione di riferimenti al magistero agostiniano da ZAMBON 2021, pp. 9-31. A Chartres, a Parigi e a Orléans i teologi riflettono sulla possibilità di applicare le regole della grammatica all’intelligenza delle cose e, in particolare del testo sacro. La lezione di Bernardo di Chartres sui «*nominales*» viene raccolta e ritrattata, su base aristotelica, da Giovanni di Salisbury, nel libro delle *Categorie* all’interno del suo *Metalogicon*, per poi essere ripensata da Gilberto de la Porrée. La grammatica di Prisciano viene riletta su base filosofica per rispondere a dei quesiti fondamentali circa il rapporto tra parole e cose: la *substantia* e la *qualitas* di Prisciano vengono riadattate, con terminologia logica, a *suppositum* e *significatum*: se il *suppositum* (*substantia*) indica la forma, il *significatum* (*qualitas*) indica il contenuto (cfr. Prisciano, *Grammatica*, II, 5: «*Nominis st proprium significare substantiam cum qualitate*»). La realtà si scinde sempre in due categorie metafisiche, introdotte da Boezio su base aristotelica: il *quod est* (che designa il soggetto stesso, la *forma essendi*) e il *quo est* (cioè la forma con cui il soggetto si presenta). Il dibattito tra teologia e grammatica solleva inoltre un argomento spinoso: se le forme di significazione (*modi significandi*) dipendono strettamente dalla percezione di chi le esprime (*modi intelligendi*) a tal punto da modificare la sostanza grammaticale, in che modo è possibile significare Dio? In altre parole, senza entrare nel merito di questioni che porterebbero il discorso lontano dal punto di partenza, grammatica e teologia riflettono sul rapporto tra parole e cose, promuovendo una sensibilità che porta a concepire la significazione come profondamente condizionata da una psicologia in atto nel momento della conoscenza/percezione. Sulla nozione di *integumentum*, centrale all’interno di questo ambiente filosofico e in particolare nell’attività di grammatico di Guillaume de Conches, si veda l’importante studio di JEAUNEAU 1957. L’attenzione di Guillaume nei confronti del rapporto tra verità e senso figurato (in partic. nell’opera di Boezio e di Platone, quest’ultimo, sulla scorta di Agostino, ritenuto il filosofo pagano più affine alla religione cristiana) si configura in particolare come sforzo di salvaguardare l’ortodossia e la verità filosofica delle loro opere; cfr. *ibid.*, pp. 84 e ss.

⁴⁶ GRIMALDI 2012, pp. 21 (da cui la cit.) e 22.

Eppure ciò non toglie che all'altezza della piena attività di Marcabruno – ossia negli anni Quaranta del XII secolo – gli ambienti della poesia profana avessero maturato la consapevolezza necessaria per realizzare in poesia l'interazione di più piani allusivi, e per fare sì che lessico e espedienti retorici collaborino alla costruzione di una rete di significati fatta di ambiguità tra *Eros*, percorsi di affinamento spirituale e capacità di comprensione e rielaborazione di un codice – quello cortese – ben definito e circoscritto.⁴⁷

Vige infatti alla base della riflessione amorosa trobadorica – e in particolare in uno dei suoi esponenti che mostrano di comunicare maggiormente con questa temperie culturale, cioè Marcabruno – l'idea che la veste poetica, laddove ne siano rimarcate le peculiarità, sia in grado di *significare* una ben precisa posizione ideologica dell'autore nei confronti dell'amore; in altre parole, che l'amore lasci un significativo riflesso nel *discorso sull'amore*, secondo l'antico assunto giustiniano per cui «nomina sunt consequentia rerum».⁴⁸ Poesia e amore non solo si condizionano a vicenda, ma sono concettualmente correlati e attingono allo stesso repertorio lessicale. Su queste basi Marcabruno potrà dire male degli altri trovatori *in quanto* poeti, e, insieme, *in quanto* amanti, dicendo di essi che sono «ab sen d'enfanssa» (hanno modi infantili, v. 7) e che «...fant los motz, per esmanssa / entrebeschatz de fraichura» (fanno a modo loro le parole inframmezzate di frattura, cioè di inganno, vv. 11-12), poiché «...meton en un'esganssa / falss'Amor encontra fina» (mettono sullo stesso piano il falso Amore di fronte a quello vero, vv. 13-14).⁴⁹ Contestando ai rivali lo statuto di poeti e di amanti Marcabruno mette su un unico piano l'amore e la poetica. Nello stesso ambito di interazione amore-poesia si inseriscono inoltre i numerosi casi in cui il trovatore si appella a (o si vanta di) un proprio *saber*: è questo il termine in cui si possono ravvisare i significati della spirituale *sapientia* dei testi mistico-teologici, destinato, sul versante profano, a farsi indicatore di capacità erotica e di maestria poetica.

Nell'idea di tenere le fila di queste direttrici, tenterò di dare risalto ai ponti di comunicazione lessicali, teorici e metaforici tra questi due mondi in stretta comunicazione, quello religioso – dei vittorini e degli chartriani, dei 'neoplatonismi' del nord – e quello laico dei trovatori di Provenza. In questo modo si potrà affrontare strutturalmente e ideologicamente il problema della forma e dello stile in ambito trobadorico.

⁴⁷ Si pensi anche alla tendenza, in ambito francese, a intarsiare il testo parafrasato del Cantico dei Cantici con testi tratti dal repertorio lirico profano, come nel caso del testo tramandato dal ms. Paris, BNF fr. 14966, su cui cfr. PARADISI 2009, pp. 157-165.

⁴⁸ Cfr. KRUEGER - MOMMSEN 1886-1888, II, 7, 3.

⁴⁹ Cito da *Per savi-l tenc ses doptanssa* (BdT 293,37). Per il testo rimando all'edizione DEJEANNE 1909, p. 178, assunta come base di riferimento per questo testo (ma cfr. anche GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 464).

I.1. AMORE E POESIA: LA SINTESI TROBADORICA

L'amore dei trovatori (a partire da quelli ascrivibili alla cosiddetta «scuola d'Ebolo», tra cui primeggiano Jaufre Rudel e Bernart de Ventadorn)⁵⁰ si impernia su un *impedimentum* (che può realizzarsi, ad esempio, tramite la dimensione *de lonh* o *ses vezer*) che comporta l'interiorizzazione del desiderio e la sua continua 'negazione' esteriore (in questo sposando del tutto la prospettiva della *concupiscentia rerum absentium* di matrice agostiniana).⁵¹ La conseguenza della continua rincorsa e dell'ostacolo (meravigliosamente espressa da Jaufre Rudel nella quarta stanza di *Quan lo rossinhols el folhos*, *BdT* 262,6)⁵² ha come risultato un ripiegamento dell'attenzione del poeta sui risvolti poetici – o, in senso esteso, comunicativi e espressivi – di questa operazione.⁵³

In questo frangente anche le manifestazioni di desiderio analizzate dai lavori di Gaia Gubbini – ai cui lavori farò spesso riferimento nel corso di questo capitolo – risultano significative per i loro risvolti metapoetici: se tratto peculiare di questa poesia è «ragionar d'amore», e se, viceversa, l'amore è la *condicio sine qua non* per poter parlare di poesia, ecco che pure il desiderio risulta inseribile all'interno dell'ortoprassi conoscitiva dell'individuo e delle manifestazioni di capacità poetica.⁵⁴ In questo frangente amante e poeta sono difatti un tutt'uno e *ars poetandi* e *ars amandi* procedono, come si vedrà, congiuntamente. La comunanza di tessere lessicali prese a prestito dal bacino argomentativo dell'amore e da quello dell'espressione poetica mostra perfettamente come nei trovatori sussista una forte «*liaison* ... tematica», oltre che «lessicale», tale da dover essere valorizzata in questa sede.⁵⁵

Ponendo al centro della tensione amorosa la figura di *midons*, rarefatta e irraggiungibile – di cui l'innamorato conserva costantemente il ricordo (spesso riprodotto

⁵⁰ Di Ebolo (*Eble*) non sopravvive alcun testo, ma la sua esistenza è testimoniata da due menzioni, una in Marcabruno, *BdT* 293,31, v. 74 e una in Bernart de Ventadorn, *BdT* 70,30, v. 23. Su questi riferimenti cfr. ROSSI 1996, pp. 69-70.

⁵¹ Cfr. AUG., *En. in Ps.*, 118, 8, 4; l'espressione è riutilizzata da GUBBINI 2009, p. 31: «L'auspicato contatto corporeo e tattile con *Midons*, seppur espresso in toni fortemente carnali, è di fatto sempre in potenza e mai in atto, e si tratta quindi di una 'tattilità immaginata'.

⁵² CHIARINI 1985, p. 109, vv. 22-28: «D'aquest'amor sui tan cochos / que quant ieu vau ves lieis corren / vejaire m'es qu'a reversos / m'en torn e qu'ela-s n'an fugen. / E mos cavals vai aitan len, / a greu cug mais que i atenha / s'ela no-s vol aremaner».

⁵³ Le ricerche semantico-lessicali sul vocabolario romanzo deputato all'espressione delle emozioni si sono intensificate negli ultimi anni; tra tutte cito qui il volume curato da BREA 2015, dove sono raccolti i contributi di DISTILO 2015; COSTANTINI 2015; VIEL 2015, tutti e tre fondamentali per aver impiegato la ricerca per occorrenze al fine di rilevare, nelle ripetizioni o nelle variazioni, la demarcazione e l'evoluzione degli sviluppi semantici dell'affettività, nella sua complessa casistica.

⁵⁴ Espressione dantesca; cfr. GIUNTA 2010, 26 (Barbi LXXX), v. 1. Come riferisce il commento *ad loc.*, la lirica trobadorica innesta le proprie fondamenta teoriche e tematiche «sulla base di una competenza», cioè di quello che in lingua provenzale si direbbe un *saber*.

⁵⁵ GUBBINI 2009, p. 25.

figurativamente in una visione interiorizzata) in attesa di un incontro –, la lirica dei trovatori riproduce sul versante profano, si è detto, un percorso del tutto analogo a quello dell'anima teorizzato in ambito cristiano.⁵⁶ Nella riproposizione dei concetti cardine dell'affettività mistica e dei suoi moduli speculativi l'amore trobadorico riflette continuamente su sé stesso e sulle proprie modalità espressive: si fa cioè elucubrazione sui propri modi, sulle proprie possibilità e sulle proprie contraddizioni. In questo senso l'interiorità influisce fortemente sullo stile: ne tiene anzi le redini, gestendo le singole tappe parte di una vicenda personale, e governando la parola come lo strumento mediante cui l'uomo può *exprimere* un sentimento «per isfogar la mente».⁵⁷ Ben oltre le manifestazioni corporee dell'amore come malattia, la poesia è un'elucubrazione che fa parte, già con i trovatori (e dunque prima dello Stilnovo), della fenomenologia del sentimento amoroso e dei suoi *escamotages* di esternazione.

La *querelle* sull'amore, centrale nel *corpus* di canzoni prodotte dai trovatori della generazione di mezzo, dà quindi adito a una riflessione sulle forme e sui contenuti che gravita per prima cosa intorno allo stile: se *res* e *verba* si amalgamano tra loro secondo il principio aureo della *convenientia*, le forme dell'amore (e le caratteristiche particolari che questo presenta nelle vicende personali di ciascun poeta) si ripercuotono così sui moduli stilistici.

Amore e poesia, essendo l'uno contenuto, l'altra forma, sono strettamente connessi in un'epoca, come quella del secolo XII, in cui la sfera sentimentale e affettiva si avvia a essere una nuova forma di coscienza di sé, le cui conseguenze si riverberano sul vissuto e sulla persona, dunque sull'arte.⁵⁸ L'«interazione tra sentimento e canto», già rilevata da numerose indagini e scavata a fondo anche da ricerche lessicologiche come quella condotta da Giorgio Barachini su Raimon de Miraval, è dunque fondamentale per comprendere le scelte stilistiche e le ragioni ideologiche di ciascun prodotto poetico.⁵⁹ Dichiarazioni di poetica come quelle inserite negli *incipit* pongono spesso in relazione le due istanze, mostrando chiaramente come la forma espressiva per mezzo della parola sia 'perturbata' dall'*affectus* che la muove. È inevitabile, dunque, considerare ora questo tipo di meccanismo tenendo conto della riflessione monastica dell'epoca sull'amore e in particolare del pensiero Guglielmo di Saint-Thierry.

trobar naturau

⁵⁶ Sui contatti tra questo tipo di riflessione di provenienza monastica e la lirica trobadorica rimando a ZAMBON 2007, p. XI e ss.

⁵⁷ Cfr. GRIMALDI - PIROVANO 2019, p. p. 409 (*Donne ch'avete intelletto d'amore*, XIV); GORNI 2011 (p. 901) osserva che assieme a intelletto (1) e volontà (vo' 2), mente completa la terna delle potenze dell'anima secondo Agostino.

⁵⁸ Un saggio di Simone Marcenaro ha messo in luce lo stretto rapporto tra queste due istanze nell'ambito della lirica siciliana e toscana duecentesca, notando l'indissolubilità dell'«intreccio fra amore e canto» e come, in qualche modo, «tutti i testi che riflettono sull'amore di riflesso implicano questioni legate allo statuto del far poesia»; MARCENARO 2010, cit. p. 80.

⁵⁹ BARACHINI 2015, p. 102 e ss.

Aprendosi con i toni di una vera e propria *ars amoris* sublimata della concupiscenza carnale («Ars est artium ars amoris, cuius magisterium ipsa sibi retinuit natura, et Deus auctor naturae»), il *De natura et dignitate amoris* di Guglielmo di Saint-Thierry, composto tra il 1119 e il 1122, è ormai da tempo al centro delle attenzioni dei provenzalisti. Le posizioni espresse da Guglielmo in tale trattato hanno dato luogo, negli studi, a interessanti accostamenti alla *fin'amor* marcabruniana e al cosiddetto *trobar naturau*, a cui Marcabruno fa riferimento in *Lo vers comens quan vei del fau* (BdT 293,33), appartenente al ciclo più antico dei suoi componimenti (databile, secondo l'Appel, fra il 1130 e il 1135) e centrale nell'espressione delle sue posizioni sull'amore e sulla poesia.

L'idea di un contatto tra l'esperienza trobadorica della *fin'amor* e la contemporanea esperienza monastica fu negato da Étienne Gilson, che tuttavia, come ha osservato Francesco Zambon, doveva essersi attenuto «a un'immagine sommaria – e qualche volta anche parziale – della *fin'amor*, che non è affatto una dottrina uniforme e coerente, ma sfaccettata e perfino contraddittoria».⁶⁰

Fu dunque il già più volte ricordato contributo di Aurelio Roncaglia a sottolineare lo stretto legame tra il pensiero erotico e poetico dei trovatori e quello permeato di mistica religiosa delle scuole del nord (Chartres e San Vittore tra tutte), particolarmente emergente nel *corpus* poetico di Marcabruno; per riportare alcune delle sue parole:

Ma io non avrei dubbi nemmeno per quel che tocca l'ambito specifico della lirica trovatoresca. Sono infatti persuaso che l'ispirazione vigorosamente polemica e vivacemente parodistica del trovatore Marcabruno [...] rispecchi nella sostanza proprio le posizioni etico-religiose del trattatello di Guglielmo di Saint-Thierry, traducendole, per maggior efficacia, sul terreno stesso degli avversari, nei moduli della nuova poesia in lingua volgare.⁶¹

Grosso modo negli stessi anni, Myrrha Lot-Borodine accostava le caratteristiche più rilevanti delle espressioni trobadoriche e monastiche dell'epoca, riassumendo i punti di contatto in questa formulazione (citata in traduzione da Zambon): «Riconoscimento di una virtù immanente all'amore, divenuto fine a sé stesso e pienamente giustificato, in questa autonomia, ineguagliabile grandezza dell'oggetto amato».⁶²

Se la *fin'amor* è dunque specchio, sul piano sociale e amoroso, di tensioni spirituali, non è insensato ricondurre l'aggettivo marcabruniano *naturau* alla categoria di *natura* costantemente richiamata nel trattatello di Guglielmo di Saint-Thierry.⁶³

⁶⁰ Cfr. GILSON 1987 (cfr. ZAMBON 2007, pp. LXXXVII-LXXXVIII, da cui la cit. tra caporali).

⁶¹ RONCAGLIA 1978, cit. p. 13.

⁶² LOT-BORODINE 1928 (ZAMBON 2007, cit. p. LXXXVIII).

⁶³ Riepilogo in questa nota la bibliografia raccolta sul *trobar naturau*: RONCAGLIA 1969, e, più nello specifico, ID. 1995. L'articolo del 1969 risponde, in partic., a famoso saggio di MÖLK 1968, comparso nello

L'amore è infatti, secondo Guglielmo, continua tensione verso un bene perduto e a cui l'anima torna naturalmente, spinta dal principio del 'ritorno al simile', come si legge in *de natura*, 4:

Porro si de natalibus eius agitur, cum Trinitas Deus hominem crearet ad imaginem suam, quamdam in eo formavit Trinitatis similitudinem, in qua et imago Trinitatis creatricis reluceret, et per quam novus ille mundi incola, *simili naturaliter ad simile recurrente*, principio suo, creatori suo Deo indissolubiliter inhaereret si uellet; ne multiplici creaturarum uarietate illecta, abstracta, distracta, creata illa trinitas inferior a summae et creatricis Trinitatis unitate recederet.⁶⁴

La componente 'naturale' del *trobar* marcabruniano è esplicitata in *Lo vers comens* (*BdT* 293,33), di cui riporto i vv. 7-12.⁶⁵

E segon trobar naturau
port la peir' e l'esc' e'l fozill,
mas menut trobador bergau
entrebesquill,
mi tornon mon chant en badau
en fant gratill.

A seguire, le rispettive traduzioni di Roncaglia e De Conca:

[RONCAGLIA: Come richiede schietto poetare, porto la pietra e l'esca e l'acciarino, ma ronzanti poetucoli arruffati mi volgono il mio canto in baia e ne fanno beffe].⁶⁶

[DE CONCA: Ma io, secondo il *trobar naturau*, porto la pietra e la miccia e l'acciarino. Tuttavia insignificanti menestrelli-insetti ridicolizzano il mio canto e ne fanno chiacchiericcio].

Il *trobar* sarà *naturau*, cioè schietto e aderente al reale e quindi 'vero' solo se in grado di esprimere un amore nei termini imposti dalla natura (voluta nel suo ordine da Dio). L'aggettivo dunque diventa marca stilistica solo nella misura in cui il *trobar* si fa

stesso anno. Per le questioni generali cfr. DI GIROLAMO 1989, pp. 105-107. Un più recente contributo di DE CONCA 2009 fa il punto sulla questione contrapponendo finalmente la categoria di '*naturau*' a quella di '*entrebescatz*', cfr. ivi p. 10: «Marcabru, in risposta a Guglielmo (che scrive solo di musica e di parole 'buone e valenti'), introduce la dicotomia tra il *trobar naturau* e l'*entrebescar lo vers*, fare poesia secondo il modo naturale basata sui *vers entier*, da un lato, e andare a 'intrecciare, mescolare, ingarbugliare' le parole in modo innaturale, producendo *vers fraich*, dall'altro». Per l'approfondimento della questione rinvio *infra*, Cap. 2 § III.3-III.4.

⁶⁴ Guglielmo di Saint-Thierry, *Natura e dignità dell'amore*, in ZAMBON 2007 pp. 62-65. Si vedano a proposito di tale concetto in Marcabruno anche le considerazioni di ZAMBON 2021, pp. 41-43.

⁶⁵ Cfr. il testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, 33, p.415; accolgo invece la traduzione di M. DE CONCA, Marcabru, *Lo vers comens*), p. 21.

⁶⁶ RONCAGLIA 1951^a, pp. 29-32. Il testo è disponibile online sul sito di RIALTO al link: [http://www.rialto.unina.it/Mbru/Mbru\(Roncaglia\)/293.33\(Roncaglia\).htm](http://www.rialto.unina.it/Mbru/Mbru(Roncaglia)/293.33(Roncaglia).htm).

proclamatamente riflesso di un'istanza contenutistica, cioè un amore 'come Dio vuole'. *Naturau* sarà da intendere in maniera del tutto simile a *covinen*, cioè conveniente alle forme della natura, e aderente a un messaggio in regola con le leggi divine. È vero quindi ciò che afferma De Conca, quando dice che il punto forte della canzone

è quello di aver esplicitato, unendoli in un unico paradigma, la morale amorosa e la sua realizzazione poetica, concepite in modo da essere l'una alle dipendenze dell'altra e viceversa.⁶⁷

Sull'opposizione tra la categoria del *naturau* e quella dell'*entrebescar* dirò più avanti, in sede di analisi di questo secondo verbo tecnico (cfr. *infra*, Cap. 4 § IV.5.); ciò che mi preme intanto rilevare è come la categoria del «*segon natura*», inserita all'interno di un sistema di richiami cistercensi possa confermare già all'altezza di Marcabruno un accesso dei trovatori alle correnti delle scuole del Nord, a riprova dell'intenso e mutevole scambio tra letteratura di ambito profano e letteratura di ambito religioso.

La mia personale preferenza per la traduzione di De Conca non è dettata dal caso, e credo che sia dunque necessario aggiungere qui una postilla alla traduzione di Roncaglia dei versi riportati: la chiamata in causa della 'schiettezza' («come richiede schietto poetare»), non esaurisce, a mio parere, le possibilità interpretative dell'espressione «*segon trobar naturau*». Se si analizza meglio, ad esempio, l'uso di *segon* (letteralmente 'secondo', cioè 'sulla scorta di') seguito da sostantivo all'interno della produzione del gascone, le numerosissime occorrenze, ben al di sopra di qualsiasi altro rimate occitano, saltano subito all'occhio. Si può legittimamente pensare che Marcabruno prediligesse questa formula quando cerca di assumere un tono più sentenzioso e allineato a un'*auctoritas* (religiosa?) o a un principio estetico-morale. Gli altri numerosi casi (elenco solo i più significativi) convalidano questo sospetto; in *Dirai vos e mon latin* (*BdT* 293,17), 4: «*segon qu'escriptura di*»; in *L'autrier, a l'issuada d'abriu* (*BdT* 293,29), 25: «*E segon que ditz Salamos*».

Ora, tornando all'assunto filosofico di Guglielmo, è possibile notare come il principio del naturale 'ritorno al simile da parte del simile' («simili naturaliter ad simile recurrente»), si rispecchi nel concetto di *natura* (*naturau* è 'schietto', in quanto 'secondo natura') marcabruniano e come una possibile traccia di questo assunto si possa rilevare anche nella famosissima pastorella marcabruniana *L'autrier jost'una sebissa* (*BdT* 293,30). All'interno dello svolgimento narrativo del testo – su cui mi soffermerò in dettaglio anche *infra*, Cap. 3 § III.2.1. – la pastora asserisce che è bene che il villano stia con la villana, e il signore con la signora, incarnando così essa stessa il polo della *dreitura* (*segon dreitura*; vv. 78 e ss.):⁶⁸

⁶⁷ DE CONCA 2009, p. 16.

⁶⁸ In due casi *segon* si accompagna a referenti accostabili all'ambito semantico degli *affectus*: in *Aujatz de chan* (*BdT* 293,9), dopo l'*autonominatio* (altra marca marcabruniana) troviamo al v. 2 l'espressione «*segon s'entensa pura*»; il DOM, sotto la voce *entensa*, reca i significati «a. affection, amour; b. effort; c. sens (?)», mostrando come dalla radice latina di intendere possano derivare significati più complessi rispetto

Don, oc; mas *segon dreitura*
cerca fols sa follatura,
cortes cortez'aventura,
e-il vilans ab la vilana

[Signore, sì, ma secondo giustizia il folle cerchi la sua follia, il cortese la storia cortese e il villano (lett.: si accompagni con) la villana].⁶⁹

Il testo si presenta, in linea generale, come riflessione morale sulla natura e sulla compatibilità delle relazioni umane: il principio che la anima è che solo persone della stessa estrazione possono combinarsi in un'unione non peccaminosa. Il punto di vista di Marcabruno, incarnato dalla pastora, si contrappone alle proposte *sconvenienti* del cavaliere folle, il cui tentativo di sedurre la ragazza è vanificato dall'assennatezza di quest'ultima. Ecco infatti che il perno ideologico del rifiuto si rileva nell'inconvenienza dell'attraversamento degli strati sociali in amore, con l'energica rivendicazione di un'appartenenza 'naturale' – della pastora – «al vezoig et a l'araire», ossia 'alla stirpe della vanga e dell'aratro', 36-38:

Don, tot mo ling e mon aire
vei revertir e retraire
al vezoig et a l'araire.

[Signore, tutto il mio lignaggio e la mia famiglia vedo risalire e appartenere alla vanga e all'aratro]

Nell'appellativo della ragazza, chiamata poco prima dal cavaliere «corteza vilaina» (vv. 33 e 46) viene anticipata la *sconveniente* (in quanto stridente, 'contro natura') proposta del cavaliere, basata, di fatto, su un'unione che la natura non legittima, cioè l'accoppiamento tra cortesia e villania, concetti diametralmente antitetici. È da intendersi come sottilmente ironica, dunque, l'affermazione del cavaliere insistente, che ai vv. 71 e sgg. non solo scimmiotta il saggio discorso della pastora (che aveva fatto ricorso al verbo

all'odierno 'intendere' nel senso di 'capire', ma su *entendre* mi soffermerò più avanti in questo capitolo (*infra* § I.3.). Controversa è, d'altra parte, la comparsa di questa espressione in *Lo vers comenssa* (*BdT* 293,32), 1-5, secondo Dejeanne da riproporsi nella formula *segon l'entenssa* («Lo vers comenssa / a son vieil, sen antic; / segon l'entenssa / de so qu'ieu vei e vic, / n'ai sapienssa»), ma secondo gli ultimi editori Gaunt, Harvey e Paterson, come *sentenssa* (e così i mss. AN e R [*sentenso*]); cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 402. Pur frequentissimi in Marcabruno, casi come questi – vale a dire in cui la preposizione *segon* è seguita da sostantivo – non sono molto diffusi nel *corpus* trobadorico, eccetto nei suoi imitatori, tra cui si distingue, non a caso, Peire Cardenal (pronto a recepire la linea marcabruniana su innumerevoli fronti): mi riferisco – oltre ai toni frequentemente polemici e fondati sul *mal dir* – al reimpiego frequente delle rime in *-ura*, di cui dirò *infra*, Cap. 3 § III.2.1.

⁶⁹ Per questa e per le porzioni di testo che seguono cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 402 e ss.; traggio invece la traduzione del testo FRANCHI 2006, pp. 60-61.

revertir, v. 37), ma pare stravolgere concettualmente anche il principio secondo cui «*simili naturaliter ad simile recurrente*» di cui parla Guglielmo di Saint-Thierry:

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

[Cara, ogni creatura ritorna alla propria natura. Dobbiamo prepararci all'accoppiamento, io e voi, villana, all'ombra lungo il pascolo, poiché sarete più sicura per fare la dolce coppia].

La perfezione della natura contempera un'unione di parti che non è affatto casuale, né tantomeno meccanica, bensì dettata da una conformità naturale, da un'armonia superiore, organica, tale da sublimare la scissione iniziale.⁷⁰ Sommo ideale che conserva in sé la partecipazione del e al divino, l'unità (o l'integrità, sul cui corrispettivo provenzale *entiers* cfr. *infra*, Cap. 3, II PARTE) è strettamente correlata al principio di convenienza, cioè al naturale predisporre delle entità discrete nella combinazione perfetta e proporzionata. La poetica dell'unità o, che dir si voglia, della 'naturale unione delle parti' ha origini antiche e nel XII secolo dovette ricevere un impulso grazie alla frequentazione, soprattutto negli ambienti religiosi del Nord, dell'*Ars poetica* di Orazio.

La rivendicata schiettezza e purezza 'al naturale' dello stile è frutto di un lavoro condotto con gli strumenti dell'artigiano («la peir'e l'esca e-l fozill», *BdT* 293,33, v. 8) e quindi risultato di un faticoso e protratto *labor limae*; solo così esso potrà aderire maggiormente alla realtà della natura, nel rispetto della *convenientia* prescritta già nell'*Epistola ai Pisoni* (*AP* 156-157): «Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores, / mobilibusque *decor naturis dandus* et annis». Riconosciamo dunque già qui, espresso sotto forma di parabola dell'anima, un principio regolatore di valore estetico trasversale e dunque valido sia nell'arte figurativa sia nella poesia.

Già alla luce di queste osservazioni è possibile notare come l'estetica oraziana trovi particolare affinità nelle tendenze speculative di quest'epoca e come un tale bagaglio di regole nella prassi creativa sembri riguadagnare terreno nel XII secolo grazie a un amalgamarsi dei rispettivi canoni estetici alla luce delle dottrine cristiane, delle correnti neoplatoniche e della frequente riflessione sul testo praticata in ambito sacro.

⁷⁰ Un simile concetto sarà espresso anche da un passo di Brunetto Latini nel *Tesoretto*, all'interno del quale si distingue ancora una volta la rima in *-ura* (vv. 353-358): «Appresso, il quarto modo / è questo, ond'io godo, / ch'ad ogni creatura / dispuose per misura / secondo il conveniente / suo corso e sua semente [...]» e dove il lemma chiave *natura* non viene pronunciato perché è proprio la personificazione della Natura a pronunciare la sentenza; per il testo cfr. CARRAI 2016.

In tal senso assume ancor più significato quella che alcuni studiosi hanno riconosciuto essere una consapevole eversione, da parte del primo trovatore, Guglielmo IX, nei confronti di tali parametri. L'atteggiamento ridanciano e irriverente del conte di Poitiers nei confronti della poetica classicista emergerebbe dalla presa di mira, a più riprese nel suo canzoniere, del concetto di *covinen* e potrebbe a buon titolo essere impersonato – come ha ipotizzato Nicolò Pasero – proprio dal cavaliere della pastorella marcabruniana.⁷¹ Marcabruno avrebbe dunque contestato in poesia le posizioni blasfeme del potente predecessore attraverso l'appello costante (seppure sottinteso) alla teologia cristiana: è infatti la *genz cristiana* (v. 84) la vera detentrica delle categorie (etiche e estetiche) di convenienza e misura.

Dalle stesse linee guida del pensiero marcabruniano ha luogo la costante insistenza sul principio di quella che si potrebbe dire una *naturale convenienza*, applicabile parimenti alle cose e alle parole come alla vita e alla poesia. Le parole infatti *significano* le cose, le indicano in modo del tutto naturale, generando una serie di corrispondenze regolate dalla natura stessa, esattamente come, nel mondo degli esseri viventi, i singoli individui si accoppiano tra simili, come ha sottolineato Giorgia Bottani in un saggio sull'ermetismo scaldico e il *trobar chus* trobadorico:

il modo in cui si percepisce il reale determina il modo in cui lo si elabora artisticamente, non solo nei contenuti ma anche nella loro organizzazione, poiché la forma non è che uno dei modi del senso.⁷²

Il connubio tra *res* e *verba* si riflette così anche nell'unione naturale finalizzata alla riproduzione, concetto che si riverbera in *Bel m'es quan la fueill'altana* (BdT 293,21), vv. 7-18:

Quecx auzels ques a votz sana
del cantar s'atilla,
et esforsa s'en la rana
lonc la fontainilla,
e'l chavans ab sa chavana,
s'als non pot, grondilla.

Sesta creatura vana
d'amor s'apareilla;
lor jois sec la via plana
e'l nostre bruzilla,

⁷¹ Condivido pienamente la posizione di BOLOGNA 2007, p. 189: «[...] Guglielmo IX inventerà quella che definirei *convenientia per negationem*, fin dall'incipit celebre, *Farai un vers [qu'er] covinen*: la negazione con cui si avvia il ragionamento [...], che lega questa lirica a *Farai un vers de dreit nien*, configura un vero e proprio progetto di anti-*convenientia*, il quale rovescia nello sviluppo sottrattivo la corrispondenza equilibrata proclamata dal verso inaugurale con provocatoria paradossalità». Riflessioni su Guglielmo IX verranno condotte più avanti nel corso di questo lavoro: cfr. *infra*, Cap. 2 § II.2. e Cap. 3 § III.1.

⁷² BOTTANI 2001, cit. p. 177.

quar nos, qui plus pot, enguana,
per c'usquex buzilla.

[Ogni uccello che dispone di buona voce e genuina si impegna nel canto, la rana accanto alla piccola sorgente si sforza di farlo e il gufo, con la sua compagna, se non può fare altro, bubola.

Queste umili creature si accoppiano per amore; la loro gioia segue la via agevole, mentre la nostra incespica, perché ognuno di noi inganna a più non posso e così ciascuno si insudicia].⁷³

Il testo fu commentato da Guido Errante per inquadrare il *naturau* marcabruniano da cui siamo partiti: la canzone *Bel m'es* fu definita difatti «lode dell'istinto, di quell'amor *naturale* perversamente falsificato dai cattivi poeti» e «svolto ingenuamente, in immediato accordo con la Scrittura, quantunque contenga il senso dottrinale di *Purgatorio*, XVIII, 94 (*Lo naturale è sempre senza errore*): è il tema del *trobar naturau* di XXXIII, 7». ⁷⁴

Se la poesia dei trovatori è, come avrò modo di ribadire, il canale di espressione di un amore in grado di condizionarne fortemente i moduli – calcandone le inquietudini, i vuoti, le palpitazioni –, si può in ultima analisi affermare che la categoria marcabruniana di *naturau* debba essere rapportata a una visione *naturau* della società degli uomini e dei rapporti amorosi, nell'ottica di esaltare il rapporto di *convenientia* naturale che Dio ha prescritto per tutti gli esseri viventi. Il *trobar naturau*, aderendo perfettamente alla categoria di *natura* e aderendo a una verità superiore, esprime ontologicamente un *amor naturau*. *Naturau* come *natura*, dunque, ma anche come *vero* e *verità*, come il guascone enuncia in *incipit* di *Dire vos vuoill ses doptanssa* (*BdT* 293,18), 1-4:

Dire vos vuoill ses doptanssa
d'aqest vers la comenssanssa;
li mot fant de ver semblanssa.
– Escoutatz! –

[Vi voglio dire senza esitazione di questo *vers* l'inizio; le parole hanno tutte l'apparenza della verità. Ascoltate!].⁷⁵

In altre parole, per citare ancora una volta Roncaglia:

Tutta la meditazione morale che Marcabruno viene svolgendo nei suoi *vers* è da lui stesso ricondotta ad una contrapposizione di ciò ch'è secondo natura e ciò ch'è contro natura [...]. Secondo natura vivono gli animali; contro natura può andare l'uomo [...].

⁷³ Testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 296; la traduzione è mia.

⁷⁴ ERRANTE 1948, p. 185.

⁷⁵ GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 251 (versione di C); la traduzione è mia.

Come l'abate Guglielmo, così il trovatore Marcabruno difende ed esalta quale stimolo d'elevazione l'amore vero, conforme all'ordine naturale.⁷⁶

In questi termini, la sua poesia è incarnazione e espressione naturale e disincantata della verità e la difficoltà dei suoi versi trarrebbe spunto mimetico dalla difficoltà e dalla complicazione del mondo:⁷⁷

Da qui la paradossale concezione di forma e contenuto nell'etica e nella poetica marcabruniane: integra concettualmente è la *paraul'escura* (*Per savi-l tenc ses doptanssa*, XXXVII, 6) di una poesia che riconosce e parla della rottura con i modi della rottura, mentre frammentata e inconsistente, *entrebeschatz de fraichura* (XXXVII, 12) è una poesia formalmente polita dalla *razos daurada* (*Estornel, cuieill ta volada*, XXV, 24) lontana dalla vera essenza delle cose. La *paraul'escura* di Marcabru è insomma connaturata al suo modo di percepire la realtà e viene da una sorta di circolazione di risposdenze tra la complessità delle cose e il modo di esprimerle, là dove la lingua razionale non potrebbe che abolirsi.⁷⁸

Tirando le fila di queste considerazioni, è possibile identificare nella *fin'amors* marcabruniana – che, nella concezione del trovatore, si identifica con «l'amore cristiano, inteso in tutta l'estensione dei suoi significati» – l'unico argomento poetabile nelle forme del *trobar naturau*, quale forma di opposizione, permeata di fervore religioso, nei confronti della corruzione morale indotta dall'amore galante del mondo cortese e dai trovatori che ne fanno le veci mediante una poesia fatta di *entrebescamen* e di un'artificiosità che sottintende l'inganno.⁷⁹

I.2. DINZ E FORA: RIPERCUSSIONI DELL'INTERIORITÀ SULLA POETICA

Le considerazioni che intendo esporre in questo paragrafo hanno lo scopo di inquadrare le forme del pensiero alla base della speculazione sulla parola e sulle sue funzioni, nonché di individuare la complessità semantica che sostanzia il riferimento ai sensi, agli organi corporei e all'interiorità nei trovatori.

⁷⁶ Le due citazioni sono tratte da RONCAGLIA 1978, p. 17.

⁷⁷ Cfr. POLLINA 1996, p. 179: «Not only do the words, when perceived together, have all the appearance of truth, but they also fan de ver semblansa in the literal sense; they proclaim a truth that their poetic form embodies. The relationship between appearance and reality, which in the context of the poet's love affairs can be so problematic, is in this case perfectly harmonious».

⁷⁸ BOTTANI 2001, cit. p. 188; il corsivo è mio.

⁷⁹ RONCAGLIA 1978, cit. p. 15. Numerosi sono i passi in cui si ha la netta impressione di avere di fronte delle vere e proprie allusioni all'*amor Dei*; riporto qui solo alcuni versi di *Pos mos coratges esclarzis* (*BdT* 293,40), tra i tanti casi elencati da ID., p. 17, vv. 36-42: «Ai! fin'amor, fons de bontat / quar tot lo mon enlumenatz, / merce ti clam d'aicel graüs / mi defendas qu'ieu lai no mus, / qu'en totz luecx mi tenh per ton pres, / per ton lairo en totas res: / per tu esper estre guidatz» (testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 503). I riferimenti puramente ecclesiastici all'interno di questo testo sono isolati da RONCAGLIA 1978, pp. 15-16.

In primo luogo vorrei accogliere come assunto di base il fatto che la poesia trobadorica sia percorsa non da speculazioni casuali sullo stile, ma da un vero e proprio *pensiero poetologico*, le cui basi teoriche affondano le radici nello spaccato ideologico che si va qui ricostruendo. In altre parole, non vi sarebbe tanta attenzione nei confronti dell'espressione poetica se non ve ne fosse altrettanta nei confronti della fenomenologia d'amore e del moto interiore. Siffatto meccanismo rielabora il funzionamento del *motus animi* oraziano (il già citato *AP* 108) e lo applica alla sfera amorosa con il supporto della teoresi vittorina sull'amore. Il funzionamento dell'amore va di pari passo con quello della poesia, e entrambi collaborano alla formazione di un prodotto 'totale' e personale.

La lirica trobadorica è per definizione una poesia soggettiva, in quanto è nell'espressione poetica che si riversa il mondo personale dell'io protagonista, seppure questo manchi di sfaccettature tali da rendere conto delle vicende biografiche vere e proprie del poeta. La poesia dei trovatori funziona come se fosse una poesia del soggetto, ma, è opportuno precisarlo, lo è da un punto di vista puramente simbolico. Vale la pena a questo proposito citare alcune parole di Pietro Beltrami che ritengo particolarmente significative in qualità di teorema critico (nonché di guida alla lettura dei trovatori):

Se questa è poesia soggettiva, è tale in quanto espressione di un soggetto che non è la persona biografica dell'autore, ma un tipo, precisamente il tipo umano idealizzato che è piaciuto mettere continuamente in scena nell'intrattenimento delle corti provenzali e francesi del XII e del XIII secolo. Il che non toglie nulla alla verità della poesia, che, quando c'è, è nella capacità di esprimere possibilità dell'animo umano, e non nella corrispondenza con aneddoti di quello che con parole da burocrate scolastico si direbbe oggi il 'vissuto' dell'autore.⁸⁰

Il contenuto del canto che si vuole covato nell'intimo di chi lo pronuncia viene spesso chiamato con il termine tecnico *razo*, che letteralmente significa 'ragione' ('occasione'), e passa a indicare estesamente anche l'argomento, la 'materia' del canto.⁸¹ La *razo* del canto è dunque concettualmente anche suo argomento e suo punto di partenza: al poeta

⁸⁰ BELTRAMI 2020, cit. p. 294. Cfr. inoltre *ibid.*, p. 205 (a proposito di Giraut de Borneil): «Fare oggetto del canto non solo il personaggio che dice 'io', protagonista di una vicenda o di una situazione amorosa, ma il poeta stesso in quanto artefice di una forma e di un senso di cui questa è portatrice, è una caratteristica propria della poesia trobadorica fin dalle origini, e sotto questo profilo i testi di Giraut si possono considerare una finestra attraverso la quale guardare un'esperienza letteraria più generale. Ma nella poesia di Giraut ciò diventa elemento portante di un sistema di autorappresentazione, ovvero della costruzione di un personaggio complesso fatto per imporsi sulla scena delle corti: il poeta esercita come nessun altro il dominio sui propri strumenti espressivi; è possessore di idee e portatore di esperienze che rendono la sua poesia, facile o difficile, degna di essere interpretata; la sua personalità gli dà il diritto di impartire lezioni al suo uditorio, trascorrendo dalla casistica amorosa, incarnata dalle vicende dell'amante che egli impersona, alla lode del buon tempo andato e alla critica dei costumi, e viceversa».

⁸¹ Un impiego interessante del termine, del tutto conforme alla prassi metatestuale in lingua occitana, si trova nell'esordio del Vangelo occitano di Nicodemo: «Sens e razos d'una escriptura / quez ay trobada sancta e pura / m'a mes e motz gran pessamen, / cossi la puesca solamen / de lati en romans tornar»; cfr. COLLURA 2018, p. 86 e relativo commento a p. 305: «*Razos*, in relazione a un testo scritto, ne indica il 'pretesto', il motivo, la *ratio* (volendo conservare la matrice etimologica latina) che ne determina la stesura.

non resta che rintracciare dentro di sé gli argomenti e renderli esprimibili mediante il proprio complesso sentire e dopo una lunga fase di meditazione.⁸²

Non sono pochi i passi in cui i trovatori si mostrano coscienti del fatto che la *razo* sia già *dentro* colui che prende la parola, ossia che «l'opera preesista all'autore, che si deve preoccupare soprattutto di estrarla dal proprio intimo, riportandola correttamente alla luce».⁸³ Gli assunti che emergono dalle argomentazioni di Luciano Rossi mostrano perfettamente come le basi del pensiero lirico trobadorico originino in un ambiente culturale permeato di neoplatonismo, in gran parte erede del pensiero agostiniano. L'*inventio*, il momento in cui il retore (o il poeta) si accinge a formulare con le parole un discorso, è dunque un processo che riporta *fuori* ciò che, mosso da uno stimolo esterno, ha avuto *dentro* una lunga formulazione.⁸⁴

Al centro della questione permane l'importanza assunta dall'interiorità quale centro di elaborazione dello stimolo esterno e, insieme, di propulsione per la sua espressione poetica. Responsabile dell'*esteriorizzazione in versi* del sentimento amoroso è lo stretto rapporto tra *dentro* e *fuori* tramite il passaggio dagli occhi al cuore, alla mente che trasforma la sensazione in parola: nell'*iter* che accompagna l'acquisizione di un'immagine verso la sua reale appropriazione da parte del soggetto pensante, le visioni subiscono un processo graduale di interiorizzazione, responsabile della loro trasformazione in contenuti (immagini interiori) e memoria.

Captando uno stimolo mediante l'occhio (da cui si genera la visione), sia il poeta che il pittore riproducono, dipingendola dentro di sé, un'immagine della mente, «l'*idea* platonica e il *concetto* neoplatonico»; il senso della vista è dunque fondamentale per dare origine a tale processo.⁸⁵ Gli occhi sono un'eccezione nel panorama degli effetti

⁸² Da qui l'importanza del verbo *traire*, su cui cfr. ROSSI 2005, *passim*.

⁸³ *Ibid.*, cit. p. 615. Il corsivo è mio.

⁸⁴ È così che, in ambito retorico, funziona il principio dell'*inventio*, spesso associata, nelle *lecturae* medievali dell'*Ars poetica* di Orazio, ai versi dedicati al «*materiam sumere*» (38-41). A dispetto del moderno significato di inventare (sinonimo, se vogliamo, di 'creare *ex novo*'), sia l'invenzione, sia l'intuizione, non sono mai date dal niente, ma si trovano in germe nella mente di chi le partorisce, e attuabili in quanto idee solo per mezzo di una riflessione a lungo protratta. Dovendo trovare prima dentro di sé che cosa esprimere, il poeta è paragonato al costruttore, che deve prima disegnare nella mente (tracciando lo spazio con un compasso – *circinus* – che poi è lo stesso strumento usato da Dio nella creazione del mondo) il palazzo da erigere; l'accostamento, che vanterà di una fortuna limitata e tuttavia significativa – si trova nella *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo, 43-61 e verrà ulteriormente ripreso da Brunetto Latini. Sull'argomento cfr. *infra*, Cap. 2, § II.5.

⁸⁵ L'entrata attraverso gli occhi e la sedimentazione nel cuore trova un suo portavoce lirico in Giacomo da Lentini, su cui mi soffermerò tra poco. Siffatto funzionamento sarà esposto, come ricorda AGAMBEN 1977 (p. 82, ma cfr. l'intero cap. a pp. 73-83) anche da Dante nel *Convivio* (III 9): «queste cose visibili, sì le proprie come le comuni in quanto sono visibili, vengono dentro a l'occhio – non dico le cose, ma le forme loro – per lo mezzo diafano, non realmente ma intenzionalmente, sì quasi come in vetro trasparente». L'intera questione è ripresa e sintetizzata nel saggio di BOLOGNA 2018, cit. p. 63. A p. 50 Bologna riporta una citazione di Benvenuto da Imola (in seguito ripresa ulteriormente da Giovanni da Serravalle), a conferma della duratura fortuna del motivo oraziano dell'*ut pictura poesis*: «*idest, fini suo, sicut pictor quando facit ultimum de potentia in figura, in qua expendit omnes vires ingenii sui, desistit et cessat; de quo loquitur Valerius, quod consumpsit omnes vires sui ingenii; ita poeta noster in finali descriptione suae poetriae desistit*». Un'ampia trattazione sulla pittura dell'amato del cuore in ambito romanzo e italiano è offerta da MENEGHETTI 2015, pp. 32-42.

fisiologici dell'amore, così poco esprimibili sul versante corporale nella lirica amorosa delle origini; il che si giustifica alla luce del fatto che l'occhio è per eccellenza *medium*, ponte in grado di indirizzare l'esterno verso l'interno, mediando «tra il reale e l'ideale di un unico processo conoscitivo che si attua nella direzione che va dalla realtà alla mente».⁸⁶

Per riassumere la suddetta teoria con le parole di Giorgio Agamben:

gli oggetti sensibili imprimono nei sensi la loro forma e quest'impressione sensibile, o immagine, o fantasma (come preferiscono chiamarla i filosofi medievali sulle tracce di Aristotele) è poi ricevuta dalla fantasia, o virtù immaginativa, che la conserva anche in assenza dell'oggetto che l'ha prodotta.⁸⁷

Il carattere fantasmatico dell'esperienza amorosa (che emergerà in forma esplicita, con un solido impianto teorico – di matrice aristotelica – con i poeti stilnovisti) è frutto della fusione di diverse teorie del fantasma di varia origine: a differenza però del XIII secolo, ove è innegabile la presenza di Aristotele, ai tempi dei trovatori (in epoca cioè pre-scolastica) la fenomenologia dell'amore è interpretata alla luce degli apporti della medicina e della teoria stoico-neoplatonica del *pneuma*, quest'ultima a sua volta sostanziale all'interno delle riflessioni di Ugo di San Vittore e Guglielmo di Saint-Thierry.⁸⁸

Spetta ai poeti d'amore la scoperta di una possibile compatibilità (e dunque l'attuazione della convergenza) tra *Eros* e fantasma, nonché tra l'amore e la severa dottrina neoplatonica.⁸⁹ Una delle novità della poesia trobadorica consiste nell'aver raccontato in versi, per la prima volta sul versante profano e in lingua volgare, il principio di funzionamento fantasmatico che dall'occhio – cioè dalla passione amorosa *ex visione et immoderata cogitatione* (secondo la nota formula di Cappellano)⁹⁰ – determina il depositarsi nello spazio dell'interiorità dell'immagine da esso captata (immagine da cui scaturisce la possibilità di un'espressione di tipo verbale o figurativo). Lezione che sarà raccolta e approfondita, di certo, dalla poesia del Notaio, dove assume importanza notevole il problema psicofisiologico della visione, stimolato, come ipotizza Antonelli,

⁸⁶ DI NAPOLI 2004, cit. p. 95. Similmente GUERREAU-JALABERT, 2003, p. 351, dove la studiosa definisce gli occhi come «les organes de la vision apparaissant comme au contact du charnel et du spirituel».

⁸⁷ AGAMBEN 1977, cit. p. 82.

⁸⁸ Nel *De insomnis* di Sinesio (IV-V secc.) *pneuma* e fantasia si fondono nell'idea dello spirito fantastico con cui faranno i conti i pensatori cristiani. Il problema dell'antropologia cristiana del XII secolo è infatti conciliare il rapporto tra spirito (corporeo e mortale) e anima (incorporea e immortale); per rendere possibile un pacifico accordo tra queste due istanze Ugo di San Vittore elabora nel *De unione corporis et spiritus* un ingegnoso percorso di ascensione del corpo verso lo spirito e di discesa dello spirito verso il corpo. La questione è riassunta da AGAMBEN 1977, pp. 110-115 e ripresa da un significativo studio sulla voce condotto da BOLOGNA 2022², in partic. pp. 46-49 e 107-110.

⁸⁹ Cfr. AGAMBEN 1977, p. 128.

⁹⁰ Cfr. RUFFINI 1980, 1.1.1, p. 6. Sugli occhi e sul cuore come veicoli dell'amore rimando alla raccolta di saggi curata da BRUNI 1988; si vedano inoltre CLINE 1972; TILLIETTE 1998; BATTISTA 2010, pp. 46-62; SPAMPINATO BERETTA 1991; GAMBINO 2003 (p. 39). Come ricorda LARGHI 2017, p. 80, occhi e cuore sono inoltre al centro del *partimen* tra Guiraut de Salignac e Peironet (*BdT* 249,2 = 367,1).

dalla conoscenza del *De oculis* di Galeno («Si ergo ad visum ex re videnda aliquid dirigitur [...] quomodo illum angustum foramen intrare poterit?»).⁹¹

Così annota ancora Agamben:

[...] amare è necessariamente una speculazione, non tanto perché, come ripetono i poeti, «gli occhi in prima generan l'amore» [...] ma perché la psicologia medievale, con un'invenzione che è fra le eredità più feconde che essa ha trasmesso alla cultura occidentale, concepisce l'amore come un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo. [...] La scoperta medioevale dell'amore su cui, non sempre a proposito, si è così spesso discusso, è la scoperta dell'irrealtà dell'amore, cioè del suo carattere fantasmatico.⁹²

L'immagine amorosa si imprime dunque nell'interiorità del poeta e in virtù di tale permanenza può avere origine il canto; si configura così una poesia che, in virtù della sua componente fantasmatica, deve fondarsi su varie forme di distanziamento amoroso: dall'amore *per audita* (l'amore raccontato dalla *vida* di Jaufre Rudel)⁹³ all'amore *per ombra* o *per figura*. È a questo proposito peculiare un'occorrenza del lemma *figura* (raro se si sottraggono dallo spoglio i casi in cui esso serve per indicare la figura, l'aspetto esteriore dell'amata) in un *ensenhamen* dai toni parodici di Ozil de Cadars, *Assatz es dreitz, pus joys no-m pot venir* (*BdT* 314,1), dove al v. 4 il poeta si rivolge ai *fin'amans* appellandosi all'amore *per figura*: «Vos amador, que amatz per figura».⁹⁴

In Raimbaut d'Aurenga (*Ab nou cor*, *BdT* 389,1) il cuore è un organo animato (che assume la facoltà di ridere «don ai cor rizen», v. 28)⁹⁵ e diventa luogo per eccellenza dove il poeta può attuare, per mezzo della fantasia (*cug* è la prima persona di *cuidar*, che deriva appunto dal lat. *cogitare*) i propri desideri più arditi, immaginando di baciare o guardare il corpo nudo di *midons* (vv. 43-49):

Domna, d'als non ai a parlar
mas de vos, domna, que baizar
vos *cug*, domna, quant aug nomnar
vos, domna, que ses vestimen
e mon cor, domna, vos esgar,
c'ades mi vei, domna, estar
vostre bel nou cors covinen.

⁹¹ ANTONELLI 2008, vol. I, p. 428. Cfr. anche Corrado Bologna nell'introduzione a GALLI 2021, p. XXIV, che inserisce la discussione di questo aspetto tra i possibili nuclei di riflessione che precorrono il *De Luce* di Bartolomeo da Bologna.

⁹² AGAMBEN 1977, cit. pp. 95-96.

⁹³ Su Jaufre e il rapporto fantasmatico con l'amore cfr. PASERO 2016, pp. 24-30.

⁹⁴ Cit. in AGAMBEN 1977, p. 98, nota 1. Per il testo cfr. SETO 2003, *passim*.

⁹⁵ Questo carattere animato del cuore è indubitabile, benché l'editore noti: «It is interesting to note that Raimbaut never personifies parts of the body, such as the eyes and the mouth, as was the common practice like "my hearts moves me" can be merely figurative language, and we do not have verbs indicating more specifically human activities with the *nou cor*»; cfr. PATTISON 1952, p. 55.

[Signora, d'altro non posso parlare se non di voi, signora, perché di baciare voi mi figuro, signora, quando sento nominare voi, signora, e senza vesti nel mio cuore, signora, vi guardo, e subito vedo, signora, essere proprio mia la vostra bella nuova persona].⁹⁶

Il cuore è di conseguenza un organo ricettivo e produttivo, in grado di conservare l'immagine ma anche di interagire con essa: esso è, in altre parole, un organo pensante vero e proprio, a cui i trovatori non mancano di dare un rilievo in senso 'animato'.⁹⁷

La fisiologia dell'innamoramento è anche argomento di una canzone di grande successo (dato il gran numero dei testimoni) di Uc Brunec (*Cortesamen mou en cor mesclanza*, *BdT* 450,4), la cui prima *cobla* descrive minuziosamente il passaggio dell'amore dagli sguardi (*dolz lanz*, 'dolci dardi') al cuore e poi alla mente, vv. 1-8:

Cortesamen mou en mon cor mesclanza
que·m fai tornar en l'amoros desire;
joi me promet et aporta·m consire,
qe enaissi·m sap ferir de sa lanza
Amors, qi es uns esperitz cortes
qui no·s laissa vezer mas per semblanz,
que d'oill en oill saill e fai sos dolz lanz,
e d'oillz en cor et de coratg'en pes.

[Cortesemente divampa nel mio cuore una disputa che mi fa ricadere nel desiderio amoroso; mi promette gioia e mi porta affanno, poiché in questo modo mi sa ferire con la sua lancia Amore, che è uno spirito cortese che non si lascia vedere se non in apparenza, che salta d'occhio in occhio e scaglia i suoi dolci dardi, e dagli occhi (salta) nel cuore e dal cuore nella mente].⁹⁸

In quanto organo responsabile dell'innamoramento, l'occhio è diretto veicolo tra l'esterno e il cuore e canale per mezzo del quale si alimenta la ricerca di *midons*: «gli occhi a lo core sono gli messaggi / dei suoi incominciamenti per natura», sono due versi di una

⁹⁶ Testo e traduzione di MILONE 2003, p. 169 e ss.

⁹⁷ In Uc de Saint Circ (*Dels huoills e del cor e de me*, *BdT* 457,9) al pari degli occhi il cuore può piangere, vv. 1-9: «Dels huoills e del cor e de me / ai eu mezeis pechat trop gran, / car eu celliei qe mon cor te / non vei e muor sai desiran / e·l cor plangen e·ls huoills ploran; / car s'ill autre ben no·m fazia, / sivals lo jorn que eu podia / son bel cors gai plazen vezer, / no·m podia mals dan tener»; cfr. JEANROY - SALVERDA DE GRAVE 1913, pp. 16-19. Il binomio occhi-cuore è frequente nel *corpus* di Uc de Saint Circ; significativa, ad esempio, anche *Gent ai sabut miei uoill vensser mon cor* (*BdT* 457,16), interamente percorsa dalla predominanza del cuore; cfr. *ibid.*, pp. 20-24. In Daude de Pradas (*El temps d'estei, qan s'alegro ill'aucel*, *BdT* 124,9) ricorre in un contesto di rudelliana lontananza da *midons* la bella immagine del cuore dotato di occhi (vv. 19-27): «Qar sitot soi loing del sieu cors joios / per ma foudat, que no posc lei vezer / qe fai son prez plus loing d'autra saber, / eu teing vas lei los oillz del cor amdos; / car on om plus s'en luenha ni s'en part / de loing se fai plus pres en tota part / [...]»; cfr. MELANI 2016, p. 178. In Uc Brunec (*Cortesamen mou en mon cor mesclanza*, *BdT* 450,4) il cuore può vedere quando gli occhi si abbassano, v. 51: «que·ls oillz baissi et ab lo cor remire»; cfr. GRETTI 2001, p. 69.

⁹⁸ Testo e traduzione GRETTI 2001, pp. 56 e ss.

canzone di Guido delle Colonne (*Amor, che lungiamente m'ài menato*, 59-60);⁹⁹ un motivo che verrà quindi sviluppato non solo dai siciliani, ma anche recuperato, con nuove valenze, dal gruppo dei cosiddetti 'stilnovisti'.

Una declinazione originale di questo meccanismo viene proposta da Lanfranc Cigala, dove il riso, motivo portante della poetica di questo trovatore,¹⁰⁰ fa le veci dello sguardo – causa di innamoramento – in quanto captato a sua volta attraverso l'occhio; si prenda ad esempio *Un avinen ris vi l'autrier* (BdT 282,25), 1-4:

Un avinen ris vi l'autrier
issir d'una boca rizen;
e car anc ris tant plazentier
non vi, n'ai al cor ioi plazen.

[L'altro ieri vidi un bel sorriso sbocciare su una bocca ridente; e poiché non vidi mai un riso più bello, ne ho in cuore una piacevole gioia].¹⁰¹

ma soprattutto vv. 18-22, dove emerge invece tutta l'ambiguità del riso stesso, con le sue conseguenze violente:

pois fa un gai rizet derrier,
ab que me fier derreiramen;
et intra s'en per l'oil primier,
mas pero car l'oils no-l sofier,
vai al cor afortidamen.

[...poi fa un sorrisetto gaio con il quale mi ferisce di nuovo; e questo entra dapprima attraverso gli occhi, ma poiché gli occhi non lo sopportano, va coraggiosamente al cuore].

A seguito del compito svolto dagli occhi, spetta al *cor* il compito di *retener*, 'trattenere dentro' il ricordo dell'immagine dell'amata: è esattamente da qui che può originarsi, secondo il pensiero agostiniano, il tentativo di riplasmare un ricordo con parole o immagini.¹⁰² In tal modo, la facoltà dell'*imaginatio*, fa sì che il pensiero della persona

⁹⁹ Cfr. CALENDÀ 2008, p. 89. I versi che subito seguono mettono in rapporto, mediante occhi e cuore, le due sfere 'interno'/'esterno' (61-62): «Dunqua, madonna, gli ochi e lo mio core / avete in vostra man, dentro e di fore».

¹⁰⁰ Si pensi ad esempio a *Ioios d'amor farai de ioi sembran* (BdT 282,12), 17-24, a *Quant en boc luec fai flors bona semenza* (BdT 282,19), 25-32, e al *partimen* con Rubaut, incentrato proprio sul riso, *Amics Rubaut, de leis, q'am ses bauzia* (BdT 281,1a), vv. 29-35. Sul tema del riso nei trovatori rimando anche a BARSOTTI 2021^a, *passim*.

¹⁰¹ Per questo e per il ritaglio di testo a seguire utilizzo l'ed. BRANCIFORTI 1954, p. 121; la traduzione è mia.

¹⁰² Gli occhi sono non solo il *medium* attraverso cui la visione della donna amata si annida dentro, ma sono anche canale di comunicazione tra gli effetti interiorizzati e la realtà esterna, cioè ciò che l'innamorato dà a vedere agli altri. Nei poeti della scuola siciliana questo tema è abbastanza frequente; il suo massimo esponente è Giacomo da Lentini, dove compare più di una volta, modulato anche nel motivo del pianto che

desiderata diventi «*cogitatio* ossessiva», attivando «la nascita dell'amore, fino alla sua forma patologica, l'*aegritudo amoris*».¹⁰³

Benché si riconosca, nella poesia delle prime generazioni e di quella centrale, una riflessione sui punti cardinali della teoria qui ricostruita, i tempi sono ancora immaturi perché la poesia esponga già una vera riflessione teorica sugli stessi snodi concettuali. Ciononostante, è possibile isolare alcune punte di consapevolezza in trovatori assai celebrati e attenti all'espressione poetica di ciò che preme nel cuore, come Bernart de Ventadorn, che in *Lancan folhon bosc e jarric* (*BdT* 70,24), 39-40, afferma:

e port el cor, on que m'estei
sa beutatz e sa fachura.

[e porto in cuore, ovunque mi trovi, lo splendore delle sue fattezze].¹⁰⁴

e Raimbaut d'Aurenga, *Ara-m so del tot conquis* (*BdT* 389,11), 29-30:

... eu dic so que-s cove
de leis que [= qu'en] mon cor sagel

[... dico quello che è giusto dire di quella che porto impressa nel mio cuore].¹⁰⁵

Ecco che «da tale accordo tra occhi, cuore, mente, memoria nasce la *fin'amors*», i cui presupposti 'fenomenologici', già diffusi nella produzione proverbiale mediolatina, vengono ampiamente discussi dai poeti delle generazioni tarde, intorno agli inizi del Duecento.¹⁰⁶ Nel dibattito primeggerà, sicuramente, il trovatore Aimeric de Peguilhan che in *Anc mais de joy ni de chan* (*BdT* 10,8), 28-30 afferma:

Quar li huelh son drogoman
del cor, e l'huelh van vezer
so qu'al cor platz retener

sgorga dal cuore, come in *Dal core mi vene* (IBAT 27.15), 167-168: «onde lo core m'abonda / e per gli occhi fuori gronda», come anche in Rinaldo d'Aquino (IBAT 7d.1), 3-5: «che me fa mover un'aqua dal core, / e ven a gl'ogli ni po' retenersi / che no sparga fora cum tal furore...». Arrigo Testa (*Vostra orgogliosa cera*, *ibat* 4.1, citato poco sopra) cala la riflessione sulle due dimensioni (cuore/fuori) all'interno del motivo del *celar* e del contenimento generale delle emozioni («'mponimento d'arte», v. 22), responsabile dello scarto (accentuato dall'orgoglio) tra ciò che si vede fuori e quanto si muove dentro; cfr. vv. 16-32: «Del vostro cor certanza / ben ò veduto in parte, / ch'assai poco si parte / vista di pensamento, / se non fosse fallanza / o 'mponimento d'arte, / che dimostrasse in parte / altro ch'ave in talento; / ma lo fin piacimento / di cui l'amor discende, / solo vista lo prende / ed in cor lo nodrisce, / sì che dentro s'acresce, / formando sua maniera; / poi mette fuor sua spera / e ffane mostramento».

¹⁰³ Cfr. GUBBINI 2017, pp. 29-39 (cit. p. 30).

¹⁰⁴ Testo APPEL 1915, p. 140; la traduzione è mia.

¹⁰⁵ Testo e traduzione MILONE 2003, p. 227.

¹⁰⁶ La citazione tra caporali è di LARGHI 2017, p. 75. Sulla presenza di questa teoria in ambito mediolatino rinvio (come già Guida) a SINGER 1995-2002, 1, pp. 280-285 e 6, p. 65 e ss.

[poiché gli occhi sono interpreti (messaggeri) del cuore, gli occhi vanno a vedere ciò che al cuore piace trattenere]

per poi concludere con l'assunto (41-44):

per que tuit li fin aman
sapchan qu'Amors es fina bevolensa
que nays del cor e dels huelhs, sens duptar,
que l'uelh la fan florir e-l cor granar.¹⁰⁷

[perché tutti i perfetti amanti sappiano che amore è perfetta benevolenza che nasce dal cuore e dagli occhi, senza dubbio, perché gli occhi la fanno fiorire e il cuore fruttare.]

Come sottolinea Gerardo Larghi, Aimeric è solo una delle personalità che è possibile collocare nell'orbita del dibattito sulla fenomenologia d'amore, tanto in voga nel suo tempo; a quest'altezza vi si inseriscono difatti Sordello (*Bel m'es ab motz leugiers a far*, *BdT* 437,7, vv. 13-24)¹⁰⁸ e Bertran Carbonel (*Als demandans respond qu'es amors*, *BdT* 82,21, vv. 6-7),¹⁰⁹ ma soprattutto il quasi dimenticato Guillem Olivier d'Arles, in una *cobla* tramandata come *unicum* dal ms. **R** (*Tant no puecs legir ni pessar*, *BdT* 246,67), di cui riporto alcuni versi (5-12):

Que cant li huelh vezon cauz'agradan,
sempre al cor o prezento denan;
e s'al cor play ni a los huelhs agensa,
d'aquel acort nais amors e comensa,
car d'aqui 'nan le cor pens'e cossira
com puesc'aver la cauza qu dezira.
E li huelh ni-l cor no-y an plazensa,
ia fin'amors no-y venra a naisensa.

[Quando, infatti, gli occhi vedono una cosa gradevole, immediatamente la presentano al cuore, e se al cuore piace e agli occhi è gradita, da quella intesa amore nasce e comincia, perché da qui innanzi il cuore pensa e considera come possa ottenere la cosa che desidera].¹¹⁰

Il cuore assume così una complessità semantica inusitata: organo del pensiero amoroso, sede di ricordi, volontà, desideri, e quindi delle spinte creative, esso è in grado

¹⁰⁷ Il testo è menzionato dallo stesso ANTONELLI, *ibid.*, p. 407, n. 4.

¹⁰⁸ «Ab selh esguar m'intret en aisselh dia / Amors pels huelhs al cor d'aital semblan, / que□l cor en trays e mes l'a son coman, / si qu'ab lieys es, on qu'ieu an ni estia. // Ai, cum mi saup gent esgardar, / si l'esgartz messongiers no fo, / dels huelhs que sap gent enviar / totz temps per dreg lai on l'es bo; / mas a sos digz mi par qu'aiso□s cambia: / pero l'esgar creirai; qu'ab cor forsan / parl'om pro vetz, mas nulh poder non an / huelh d'esgardar gen, si□l cor no□ls envia»; cfr. BONI 1954, p. 21.

¹⁰⁹ «mas, cant le cors vol als huelhs cossentir, / amor dissen per los huelhs el corratje»; cfr. ROUTLEDGE 2000, p. 154.

¹¹⁰ Testo e traduzione LARGHI 2017, pp. 77-78.

di comunicare sia con il dominio sensoriale, sia con quello spirituale e poi verbale.¹¹¹ Definito come «lieu où se concentrent les facultés spirituelles de l'homme et où s'ordonne en quelque sorte le rapport hiérarchique entre esprit et chair»,¹¹² la sua associazione con il sentimento d'amore è garantita a partire dalla Bibbia, che fornisce le basi di partenza per la prescrizione comportamentale dell'uomo che si rimette a Dio: «diliges Dominum tuum ex toto corde et ex tota anima et ex tota fortitudine tua» (*Deut.* 6,5).¹¹³

Con Corrado Bologna non si può che ribadire, infine, l'importanza concettuale della miniatura di Folchetto di Marsiglia nel canzoniere provenzale N, conservato alla Pierpont Morgan Library di New York, M 819 (f. 59r), dove il poeta ha raffigurato sul petto il volto di *midons*;¹¹⁴ motivo questo, che a partire dalla generazione centrale dei trovatori andrà diffondendosi sempre più, fino all'irradiazione estesa nella lirica siciliana e siculo-toscana (è noto il motivo della *pintura*).¹¹⁵ L'immagine intagliata nel cuore da amore è presente, del resto, in uno dei trovatori più coinvolti nel dibattito, come Sordello, che in *Tant m'abellis lo terminis novels* (*BdT* 437,35), 71-78 afferma:

Dompna, al prim lans
 q'ieu vi-l gen cors de vos,
 vostras faissos
 m'entaillet per semblans
 al cor, trenchans,
 Amors, per q'ie-m sui datz
 a so qe-us platz
 fins, fermes a totz mos ans.

[Donna, nel primo momento in cui io vidi la vostra gentile persona, Amore mi incise le vostre fattezze nel cuore a tratti taglienti, per cui io mi sono consacrato a ciò che vi piace, leale e costante, per tutta la vita].¹¹⁶

¹¹¹ Sul cuore come «organo spirituale in cui trovano sede l'immagine e la parola» cfr. le riflessioni condotte da BOLOGNA 2018, pp. 61-62.

¹¹² GUERREAU-JALABERT, *ibid.*, p. 365.

¹¹³ Questa massima è poi ripresa, con qualche variazione, dai *Vangeli* di Marco (12,30), Matteo (22,37) e Luca (10,27).

¹¹⁴ La miniatura illustra, interpretandolo alla lettera, un riferimento nella canzone *En chantan m'aven a membrar* (*BdT* 155,8), vv. 8-10. Cfr. BOLOGNA 2018, p. 62; si veda anche, precedentemente, MENEGHETTI 1992², pp. 173-175.

¹¹⁵ Rinvio sull'argomento a VON ERTZDORFF 1965, *passim*. Come segnala GUERREAU-JALABERT 2003, p. 253 (n. 20, da cui traggio i preziosi riferimenti bibliografici di cui sopra), questi temi sono particolarmente cari a Chrétien de Troyes (*Cligès*, v. 4302-4309, 5118-5174; *Yvain*, v. 2644-2662). Nella letteratura religiosa è Cristo ad essere rappresentato nel cuore di chi lo accoglie ed è verosimilmente questo il termine di confronto dell'immagine in ambito profano; sull'argomento, si confrontino POLO DE BEAULIEU 1991, 299-312; un esempio dell'impiego di questo tema (riportato sempre da GUERREAU-JALABERT 2003, p. 362, n. 39) si trova inoltre in un testo del VI secolo, ossia la *Vita Radegundis* redatta dalla monaca Baudonivia: «mox etiam eius sancta conversatio coepit fervere in humilitatis conversatione, in caritatis ubertate, in castitatis lumine, in ieiuniorum pinguedine, et ita se toto amore caelesti tradidit Sponso, ut Deum mundo corde complectens, Christum in se habitorem esse sentiret» (M.G.H. SS rer. merov. V,2 1.II, c.5).

¹¹⁶ Testo e trad. BONI 1954, p. 59. Il testo in questione è citato anche da Meneghetti 2015, p. 36 (e nota 56 a p. 338).

Con questi presupposti teorici ci si avvia verso lo sviluppo concettuale che porterà Giacomo da Lentini a fare della *pintura* il *Leitmotiv* di *Meravigliosa-mente*.¹¹⁷

Il processo dell'innamoramento descritto dalla poesia trobadorica implica quindi che già all'altezza dei trovatori, sulla spinta della trattatistica coeva di ambito religioso, si sia consumato lo scarto epistemologico, cronologicamente coincidente con l'inizio del secolo XII, che vede nascere il concetto di interiorità: luogo chiuso, sede dell'anima e del cuore, è qui che l'amore (spesso sotto forma di immagine) attecchisce e risiede. Le ragioni ideologiche di questa immagine topica sono riassunte efficacemente da Guerreau-Jalabert:

Elle renvoie probablement à une représentation particulière des activités intellectuelles que sont l'imagination, la pensée et la mémoire et souligne le rôle central attribué par les textes courtois au cœur dans ces activités, au détriment de toute référence à la tête et au cerveau; mais elle a également [...] un répondant indiscutable dans les représentations du lien entre le chrétien et Dieu.¹¹⁸

Se dunque nella speculazione mistica la visione genera una conoscenza intellettuale che si identifica nel congiungimento a Dio mediante l'*amor Dei*, nei trovatori si assiste a uno spostamento tutto profano, verso una donna in carne ed ossa, tuttavia continuamente rimossa: il meccanismo di allontanamento permette, in maniera del tutto analoga all'anima separata da Dio dopo il peccato originale (poi protesa verso il ricongiungimento spirituale e desiderosa di rifondare l'unità perduta), di fondare su un 'paradosso', cioè su uno scarto impossibile da colmare, un amore *in absentia*, il desiderio di raggiungimento dell'oggetto amato e il compimento di un percorso di crescita spirituale e intellettuale.

Quello che è certo è che già a questa altezza, ossia ben prima dello Stilnovo, si rintracciano nei testi dei trovatori dei riferimenti impliciti alla distinzione binaria tra 'esterno' e 'interno': le basi di questa dicotomia, che lo stilnovismo dantesco porterà se mai a compimento anche attraverso una veste teorica, sono già potenzialmente operative

¹¹⁷ Questi esempi si trovano nelle pagine del menzionato lavoro di MENEGHETTI, *ibid.*, pp. 35-37: testo e traduzione sono quelle riportate dalla studiosa. Nel *corpus* del Notaio il motivo della 'pintura' compare anche in *Madonna, dir vo voglio*, 46 e *Amor non vole ch'io clami*, 40, con probabile eco, per l'appunto, all'«ut pictura poesis» oraziano, come sottolinea anche ANTONELLI 2008, p. 31. È probabile che il Notaio faccia riferimento ancora a questo immaginario quando in *La 'namoranza disiosa*, ai vv. 25-27 afferma: «Tanto siete meravigliosa / quand'i' v'ò bene affigurata / ch'altro parete che 'ncarnata», cioè «siete meravigliosa, una volta che fate parte della visione che io conservo, raffigurandola dentro di me, che sembrare altro da figura umana».

¹¹⁸ GUERREAU-JALABERT 2003, p. 353. A ciò si aggiungano, inoltre, gli studi di M. Mocan, che hanno ben mostrato come l'atto del 'vedere' e del 'pensare con il cuore', veicolati dal verbo *cossirar* e dall'espressione «*cossirar de cor*», presuppongano l'avvenuta interiorizzazione della visione da cui si genera l'innamoramento (cfr. MOCAN 2004, *passim*), ed è proprio questa la spinta che permette già ai primi trovatori di arricchire di significati la distanza fisica dall'amata, facendone occasione di affinamento spirituale e incremento della conoscenza («Nella sapienza divina si deve riconoscere il vero referente di una poesia altamente allegorica come quella di Jaufrè Rudel»; cit. *ibid.*, p. 145). Per la topica del cuore cfr. infine la raccolta di saggi di BRUNI 1988.

all'epoca di Bernart de Ventadorn – «le meilleur interprète de cette “logique” poético-amoureuse» – e della generazione centrale.¹¹⁹

Ed è proprio in virtù di questa tensione che l'interiorità può incidere sulla forma. Penso soprattutto, oltre ai due famosi versi di Bernart – «Chantars no pot gaire valer, / si d'ins dal cor no mou lo chans» (BdT 70,15), 1-2 –, ad alcuni testi del *corpus* poetico di Raimbaut d'Aurenga, come *En aital rimeta prima* (BdT 389,26), dove il poeta, esplicitando concettualmente il dualismo tra la vana apparenza dell'esteriorità e la verità del sentimento – che si agita dentro, invisibile agli sguardi – puntualizza:

Si que·l cor m'art, mas no-m rima
ren de *foras*, mas *dinz* rim.

[Sicché il cuore mi arde, ma non mi brucia niente di fuori: brucio dentro].¹²⁰

C'è un ulteriore passaggio implicato in questa fenomenologia affettiva e che riguarda l'intensità ragionativa del processo che vede il passaggio tra *fuori* e *dentro* e, ancora, *dentro* e *fuori*.¹²¹ Centrale è in questo senso la funzione svolta dagli occhi, che rende interessante anche la stratificazione semantica insita nell'aggettivo *oculato*, il cui moderno significato è 'attento', 'vigile', ma che sottintende qualche cosa di più e coinvolge la misura, la prudenza a cui l'*artifex* deve obbedire nel momento in cui si accinge a creare.¹²²

Per citare due esempi a parer mio molto esaustivi tratti dal *corpus* siciliano, si legga ad esempio la perfetta teorizzazione di questo processo in Giacomo da Lentini, *Amor è uno disio che ven da core* (IBAT 27.5), che riporto per intero:

Amor è uno disio che ven da core
per abondanza di gran piacimento,
e li occhi *imprima* generan l'amore
e lo core li dà nutrimento.
Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi à nascimento,
che li occhi *rapresentan a lo core*
d'ogni cosa che vedèn bono e rio,
com'è formata naturalmente;
e lo cor, che di zo è concepitore,

¹¹⁹ Cfr. CALLEWAERT, 2000, pp. 67-78, cit. p. 71. Su Bernart e Raimbaut come precursori della fisiologia delle emozioni e delle ripercussioni di queste sulla poetica tipiche dello stilnovismo, cfr. anche MOCAN 2014, p. 1159.

¹²⁰ Cfr. la nota di MILONE 2004, pp. 7-185, p. 37.

¹²¹ L'etimo di *cozzirar* è uno dei più esplicativi per tratteggiare questo movimento; a tal proposito si veda MOCAN 2004, *passim*.

¹²² Sugli 'occhi del cuore' cfr. ancora MOCAN 2004, pp. 45 e ss. Molto pertinenti le considerazioni di DI NAPOLI 2004 sull'argomento; cfr. *ibid.* p. 156.

imagina, e piace quel disio:
e questo amore regna fra la gente.¹²³

A dispetto del commento, secondo cui la fenomenologia descritta sarebbe «vicina ma non coincidente» con quella dei trovatori, le consonanze, sebbene non esplicite, sono invece numerose; in questo anche l'amore come «nutricamento» (v. 4) del cuore, risente, come vedremo più avanti, della stessa prospettiva teorica, nella gran parte dei casi veicolata dalla semantica della *dulcedo*.¹²⁴

In un altro sonetto il Notaio inquadra il processo dell'innamoramento dal punto di vista psico-fisiologico, con corredo di nozioni proto-scientifiche del problema; si tratta del sonetto *Or come pote sì gran donna entrare* (IBAT 27.40):

Or come pote sì gran donna entrare
per gli occhi mei che sì piccioli sone?
e nel mio core come pote stare,
che 'nentr'esso la porto laonque i' vone?
Lo loco là onde entra già non pare,
ond'io gran meraviglia me ne dònè;
ma voglio lei a lumera asomigliare,
e gli ochi mei al vetro ove si pone.
Lo foco inchiuso poi passa di fore
lo suo lostrore, senza far rotura,
così *per gli ochi mi pass'a lo core*,
no la persona, *ma la sua figura*:
rinovellare mi voglio d'amore,
mi porto insegna di tal criatura.¹²⁵

L'interiorità è vista come 'loco', spazio chiuso dove l'immagine dell'innamorata è entrata attraverso gli occhi: «così per gli ochi mi pass'a lo core / ... la sua figura». Tramite la parola il poeta si riappropria definitivamente di quella immagine annidata nel cuore, e fa sì che il «foco inchiuso» travalichi la soglia e passi «fore».

Il paragrafo si snoderà adesso in due punti: il primo sottoparagrafo sarà dedicato alla sensorialità e al legame tra sensi, cuore e espressione; il secondo, più breve, verterà invece strettamente sul *motus animi* trascendente la fisiologia del corpo e sull'interiorità come spazio immateriale, puramente emotivo, ripercorrendo i passi vittorini di interesse citati all'inizio del capitolo (cioè la *Lettera a Severino sulla carità* di Frate Ivo e un passo dei *Sermones de diversis* di Bernardo di Chiaravalle, 96).

¹²³ La versione qui riportata è la cosiddetta 'toscanizzata', riportata dall'edizione curata da ANTONELLI 2008, p. 404 e ss.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 405 e 407.

¹²⁵ Cfr. ANTONELLI 2008, p. 428.

I.2.1. SENSORIALITÀ E DISPONIBILITÀ AL CANTO

Vediamo innanzitutto in che modo la rivalutazione della sensorialità incide sulla composizione e sulle questioni di poetica. Laura-Emanuela Kuzmenko ha preso in esame in maniera esemplare il lessico e la fenomenologia delle emozioni nella poesia di Arnaut Daniel; quanto si afferma per il trovatore della sestina, è valido, in ogni caso, per la gran parte dei poeti della generazione centrale, dove l'emotività figura come elemento determinante del rapporto tra il poeta e *midons*, il cui schema simbolizza il rapporto di comunicazione delle emozioni dell'io al mondo esteriore.¹²⁶ All'epoca dei Padri della Chiesa, sui sensi corporei ricadeva senza dubbio un giudizio negativo, atto a sottolineare, in primo luogo, la fallacità degli stessi; secondo Agostino questi sarebbero i canali fallaci mediante i quali l'uomo acquisisce solo una qualche parvenza della realtà; ai sensi della concupiscenza esteriore, tra cui gli occhi stessi – gli occhi 'esteriori', cioè 'della carne', adibiti alla contemplazione esteriore della realtà – vengono contrapposti gli 'occhi interiori':

Resisto seductionibus oculorum, ne implicantur pedes mei, quibus ingredior viam tuam, et erigo ad te *invisibiles oculos*, ut tu evellas de laqueo pedes meos.¹²⁷

La visione di Girolamo, ancor più estrema, fa dei sensi il canale di propagazione del vizio (*Adversus Jovinianum*):

Per quinque sensus, quasi per quasdam fenestras, vitiorum ad animam introitus est. Non potest ante metropolis et arx mentis capi, nisi per portas eius irruerit hostilis exercitus. Horum perturbationibus anima praegravatur: et capitur aspectu, auditu, odoratu, sapore, tactu [...] Propter brevem gulae voluptatem, terrae lustrantur et maria; et ut mulsum vinum pretiosusque cibus fauces nostras transeat, totius vitae opera desudamus. Tactus autem alienorum corporum, et feminarum ardentior appetitus, vicinus insaniae est. [...].¹²⁸

Ben diversa sarà invece l'opinione dei teologi nei confronti del tatto a partire dal XII secolo; epoca in cui, insieme alla ricerca delle cause, l'interesse primario di qualsiasi speculazione sull'amore e sulla conoscenza di Dio, verte intorno all'inedita congiunzione tra spazio interiore e capacità pensante – che trova nella cavità (concettuale oltre che fisica) del cuore il luogo preferenziale per la nascita del pensiero amoroso – e corpo fisico. L'asse di comunicazione tra *dentro* e *fuori* è garantito dalle sensazioni corporee (*in primis* la vista e il sapore): la riflessione sui sensi e sulla loro utilità come strumenti di

¹²⁶ Mi riferisco alla tesi di dottorato di KUZMENKO 2005, *passim*.

¹²⁷ *Conf.* X, 28-35.

¹²⁸ HIERONYMUS, *Adversus Jovinianum*, II 8 s., in *PL* 23, pp. 298 e ss. Il testo è citato in LARGIER 2005, p. 233; si fa cenno alle teorie di Girolamo sul tatto come vizio anche in un importante saggio di PALAZZO 2020, p. 63.

conoscenza di Dio, nonché l'individuazione di un 'luogo interiore' nell'uomo, è ovviamente già di ascendenza agostiniana. Con Agostino l'occhio è individuato infatti come organo-soglia tra *dentro* e *fuori*, finestra della mente in grado di accogliere la visione da cui è possibile far scaturire il canto. Nello spazio dell'interiorità, identificabile con l'*intus* agostiniano – dove ha sede la memoria – nascono *la ragione* e *la volontà* di ricongiungersi all'unità perduta, cioè quella spinta propulsiva che viene identificata con l'*amore*.

Nel XII secolo si assiste a una netta rivalutazione della sensazione (tattile e gustativa, oltre che visiva) in qualità di ponte di collegamento tra *homo interior* e *homo exterior*. Le due istanze sono strettamente dipendenti e solo una stretta collaborazione tra la percezione esterna e la capacità di recepire gli stimoli (in provenzale resa significativamente con il verbo *entendre*, su cui *infra*, § I.3.) dà origine alla 'ri-creazione' della realtà per mezzo della parola. L'attività sensoriale, configurandosi come 'appropriazione' della realtà per mezzo del corpo – nonché come movimento dall'esterno (per mezzo dei sensi) verso l'interno, cioè lo 'spazio mentale' – viene investita di un ruolo conoscitivo inedito.

A partire da queste basi, la teologia mistica del XII secolo riaccredita agli organi percettivi il ruolo di ricettori di impulsi verso l'interiorità (le spinte affettive, animando le 'intime viscere dell'anima'), generando dunque un moto interiore che consente un avvicinamento progressivo al sapere (a Dio in senso stretto) e un potenziamento delle facoltà espressive.

In Guglielmo di Saint-Thierry il primo dei cinque sensi è senz'altro la vista; la visione è la prima istanza che permette la proiezione interiore di un'immagine e la possibilità di un ricordo dell'oggetto visto (e conosciuto). Negli occhi vengono identificati sia l'amore che la ragione, come si legge in un passo del *De natura et dignitate amoris*, 21, 1-2:

Visus ergo ad uidendum Deum naturale lumen animae, ab Auctore naturae creatus, caritas est. *Sunt autem duo oculi* in hoc uisu ad lumen quod Deus est uidendum naturali quadam intentione semper palpitantes, *amor et ratio*.

La *visio Dei* è dunque possibile solo con gli 'occhi invisibili', cioè gli occhi dell'anima; ed è affidandosi agli occhi interiori che l'uomo non solo comunica con Dio, ma condivide con questi l'abilità di farsi *artifex*, di riprodurre all'esterno le forme della propria interiorità.¹²⁹

¹²⁹ Una delle più antiche formulazioni di questo concetto si trova in *Conf.* XI, 5, dove Agostino si interroga sulla potenza creatrice della parola divina e facendo emergere un'ulteriore considerazione che trae origine dal principio platonico della generazione dell'arte, (dove l'opera d'arte preesiste all'*artifex* e si basa su qualcosa *iam esistenti et habenti*): «Quomodo autem fecisti caelum et terram et quae machina tam grandis operatinis tuae? non enim *sicut homo artifex* formans corpus de corpore arbitrato animae valentis imponere utcumque speciem, quam cernit in semet ipsa *interno oculo* et unde hoc valeret, nisi quia tu fecisti eam? et imponit speciem *iam esistenti et habenti*, ut esset, veluti terrae aut lapidi aut ligno aut auro aut id genus rerum cui libet». Nel *De Genesi ad litteram* Agostino sviluppa inoltre l'idea di tre parti dell'anima: corporale, spirituale (che fa da mediazione), intellettuale; ciascuna di queste tre parti ha uno specifico modo di visione, rispettivamente la *visio corporalis*, la *visio spiritualis/imaginativa* e la *visio intellectualis*. Sul

La valorizzazione di quest'ultima istanza ha dunque come diretta conseguenza nel XII secolo l'assimilazione, mediante analogia, del *dentro* al *fuori* e dunque la valorizzazione dello stimolo esterno in quanto canale conoscitivo (o, viceversa, della pulsione interna come spinta espressivo-creatrice); si noti ad esempio, in questo passo del *De contemplando Deo* di Guglielmo di Saint-Thierry (3, 28-33), l'accento sul verbo *sentio*, da cui tutto ciò che segue sembra derivare:

Et ex eo quod uel leuiter *sensi* uel uidi, magis accenso desiderio, uix patienter exspecto ut aliquando auferas manum tegentem, et infundas gratiam illuminantem, ut tandem aliquando secundum responsum ueritatis tuae, mortuus mihi et uiuens tibi, reuelata facie ipsam tuam faciem incipiam uidere, et affici tibi a uisione faciei tuae.

La possibilità di riconoscere uno spazio interiore, soggettivo, già nella lirica trobadorica si dà, come abbiamo visto, nel riconoscimento di una dicotomia *dentro-fuori* e in particolare nelle sfumature semantiche del lessico erotico legato all'alimentazione e alle sue conseguenze sul corpo.¹³⁰ Ben presenti sono infatti all'immaginario poetico i rimandi alla sfera gustativa (cfr. più avanti § I.4.) e tattile; quest'ultima, dovette trovare un notevole impulso grazie alla valorizzazione offerta dalle riflessioni di Ugo di San Vittore, tale da rompere con il linguaggio della patristica precedente, fondato soprattutto sulla visione e incline alla demonizzazione della sfera tattile.¹³¹

Con Niklaus Largier, si può dire che:

Ils [i teologi del XII secolo] developpent plutôt des méthodes et des pratiques contemplatives dans le but de cultiver l'expérience sensorielle et de réinsérer cette expérience dans le cadre d'une spiritualité qui construit une intimité quasi-illimitée entre l'homme et le divin.¹³²

Ancor più interessante è constatare come la valorizzazione dell'importanza sensoriale nei testi dei teologi coincida con una sempre più profonda riflessione sulla sfera dell'interiorità; le due dimensioni (*dentro* e *fuori*) sono rapportate in maniera proporzionale, come se la crescente consapevolezza sensoriale – estesa adesso ai cinque sensi e non più riguardante la sola *visio* – determini una maggiore conoscenza dell'animo.

rapporto tra *imaginatio* e *visio* cfr. PALMEN 2014, in partic. il cap. 1 (*Imagination in Classical and Medieval Thought*), pp. 13-49.

¹³⁰ Su questo argomento rimando a un'indagine sviluppata altrove, qui accennata, sul corpo che ingrassa e che smagrisce; cfr. BARSOTTI 2019, *passim*.

¹³¹ Sull'argomento si vedano le note di GUBBINI 2005, p. 290, n. 27: «Ma v'è anche un filone della tradizione spirituale che pone, nel quadro della dottrina dei sensi spirituali, il senso del tatto al centro dell'esperienza mistica, in una posizione talvolta gerarchicamente superiore alla vista – come accade ad esempio nel *Soliloquium de arrha animae* di Ugo di S. Vittore, dove le due esperienze sensoriali privilegiate sono congiuntamente quella del tatto e del gusto, e come accade in Guglielmo di Saint-Thierry, *Meditativae orationes* IV, 4, in cui olfatto e tatto hanno un ruolo rilevante nell'incontro dell'uomo con Dio» e EAD. 2009, pp. 13-21.

¹³² LARGIER 2005, pp. 236-237.

È vero infatti quanto afferma Kuzmenko, cioè che «les sens jouent un rôle actif dans la connaissance de l'environnement et dans la connaissance du monde intérieur». ¹³³

Il riferimento agli organi interni e all'asse comunicativo *dentro-fuori* istituito da occhi-cuore è argomento caro ai trovatori e grazie all'apporto della meditazione aristotelica sulla componente fantasmatica dell'amore sarà raffinato ulteriormente dai poi rimatori italiani del Duecento. ¹³⁴ La fenomenologia delle manifestazioni amorose comincerà infatti a svilupparsi in un secondo momento, in Italia, grazie a Cavalcanti e, in seguito, agli 'stilnovisti', sulla spinta delle scoperte coeve in ambito medico.

cor, cervel, meola

L'idea che qualcosa di sotterraneo, di non manifesto, abiti nel corpo (e nell'anima) dell'uomo è già consolidata a partire dalla teoria degli umori e poi dalla dottrina pneumo-fantasmatica di ambito medico, che certamente occupano un posto di rilievo, condizionando la descrizione poetica della passione amorosa e della malinconia. ¹³⁵ Sono soprattutto i trovatori della generazione centrale a trattare la dicotomia *dentro-fuori* i suoi sviluppi fisiologici, etici e poetici. ¹³⁶ Rapportandosi allo stretto legame tra passione-interiorità e manifestazioni esterne, in *Ara-m so del tot conquis* (*BdT* 389,11) Raimbaut d'Aurenga impiega il lemma raro *cervel* (vv. 36-40):

Mon cor ai eu tan isnel
que a penas m'en sofris,
c'amors me pueg'el cervel
si que cor ai que lei dia
a totz...

¹³³ Cit. KUZMENKO 2005, p. 46.

¹³⁴ Alla base di tale teoria si colloca il *De anima* di Aristotele. La formula fissata dalla scolastica a proposito di tale questione (sostanziale nei poeti d'amore italiani, tra tutti Cavalcanti) è «nihil potest homo intelligere sine phantasmata» (*De anima*, 432a). La presenza del fantasma è risultato del movimento (da *fuori* a *dentro*) che dalla sensazione produce l'immagine che si deposita nella memoria, meccanismo responsabile poi del carattere semantico del linguaggio (che riproduce il movimento inverso, cioè da *dentro* a *fuori*).

¹³⁵ La malattia d'amore è infatti presentata come un eccesso di umori, come esposto in un testo di importanza fondamentale per la diffusione delle teorie mediche tra Salerno e l'Occitania, e cioè il *Viaticum sive De morbum cognitione et curatione*, traduzione di Costantino l'Africano del *Kitāb zād al-musāfir wa-qūt al-hādir* del medico arabo Ibn al-Jazzār; sull'argomento rinvio al quadro medico e filosofico (con le possibili interferenze con il mondo trobadorico) ricostruito da FABIANI 2014, pp. 255 e 257 e ss. (e relative note). Sull'*amor hereos* e sulle relative prescrizioni mediche si veda anche AGAMBEN 1977, pp. 132 e ss.

¹³⁶ Tale opposizione è già precoce nella letteratura trobadorica, visto che l'opposizione tra *dinz* e *defor* è già praticata da Peire d'Alvernhe (*BdT* 323,9, 6-8) e da Alegret, il cui '*vers sec*' (*BdT* 17,2), nello scagliarsi contro la cupidigia e l'avarizia dei signori, esprime l'aridità totale di questi asserendo che essi sono 'avidhi fuori' in quanto 'avidhi dentro' (vv. 29-32): «Aqill son dinz e defor sec, / escas de fag e larc de ven, / e pagan home de nien, / qes aitals es lur costuma»; sulla questione rinvio a BELTRAMI 2020, pp. 221-222.

[Tale è l'impeto del mio cuore che a fatica mi trattengo, perché amore mi monta al cervello e allora voglio parlare di lei a tutti].¹³⁷

Amore è un pungolo, qualcosa che preme *dinz*, divorando di ardore il midollo. Il cervello si fa contenitore, riempito a tal punto da mettere alla prova gli spazi, con il rischio di strabordare e di palesare così il suo contenuto. Allo stesso modo di un organo pensante, si potrebbe dire, si comporta il cuore: esso è infatti *pieno*, ricolmo di gioia, come si legge ai vv. 43-49 (*de joi ple*),¹³⁸ con un'immagine che ha molto da condividere con l'idea della *fruitio Dei* e dell'esperienza estatica dell'*excessus mentis* (vv. 43-49).¹³⁹

Que si·m volia ses dis,
si ai mon cor de joi ple
qu'esser cug *en paradis*
can de midons, ...
...
auzi parlar ses folia,
sol c'om de leis me favel.

[Se anche mi volesse senza parole, ho il mio cuore così pieno di gioia che credo di essere in paradiso, quando della mia donna ... sento parlare senza villania, solo che uno mi parli di lei].

Così intensa è la pressione *dentro*, che l'innamorato vorrebbe farla uscire *fuori*, per mezzo della parola, *esprimendo* così la sua passione amorosa.¹⁴⁰

La formula è infatti congeniale anche a Bernart de Ventadorn, che così facendo pone ancora una volta il cuore al centro di tutto il suo linguaggio poetico (*BdT* 70,44, 1-8):¹⁴¹

¹³⁷ Testo e traduzione MILONE 2003, p. 227.

¹³⁸ «Il cuore è certo, nella tradizione medievale, la “chair spirituelle”, l'organo che “custodisce” le percezioni sensoriali». Cfr. GUBBINI 2017, p. 37. La studiosa cita a sua volta GUERREAU-JALABERT 2003, *passim*.

¹³⁹ Cfr. FAES DE MOTTONI 2005, *passim*. BOLOGNA 2010 riconosce in Riccardo di San Vittore (e in particolare nelle sue riflessioni sulla *violenta charitas*) il modello archetipico della riproposizione del tema in ambito cortese: «Più ancora che in Bernardo di Chiaravalle e in Guglielmo di Saint-Thierry, e nello stesso maestro di Riccardo, Ugo di San Vittore [...], è in Riccardo e in testo riconducibili al suo magistero che credo di poter segnalare un punto di mediazione altissimo e colmo di energie culturali fra l'universo biblico e la sua ricezione trobadorica» (cit. p. 51).

¹⁴⁰ Non sono rari poi i casi in cui compare l'immagine del cuore che ‘rima’, cioè arde e si consuma nel proprio calore; essa rientra tuttavia nella topica della ferita e della malattia d'amore, che sarà sempre più diffusa nella lirica di tutti i tempi, sino al motivo del repentino passaggio (contraddittorio) dal ghiaccio al calore (ancora ben presente in Petrarca, seppure in un testo arcaizzante come *Rvf* 134, vv. 1-2: «Pace non trovo, et non à da far guerra; / e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio»); cfr. ad es. Arnaut Daniel, *En cest* (*BdT* 29,10), 32: «per cui m'art lo cors e·m rima»; *Canço do·ill mot* (*BdT* 29,6), 25-26: «dreitz es lacrim / et ard'e rim» e Raimbaut d'Aurenga, *Aissi mou* (*BdT* 389,3), 25-26: «Tant ai prim / mon cor qand rim».

¹⁴¹ Su questo testo e suoi rapporti con *Can vei la lauzeta mover* (*BdT* 70,43) intorno al tema del volo dell'uccello e della fusione del cuore cfr. BOLOGNA 2010, *passim* (in partic. pp. 42 e ss.); lo studioso riconosce in *Tant ai mo cor* «l'inconfondibile segnaletica autoriale del riempimento del *cor* da parte di *joi* cui consegue una mutazione totale nella percezione dell'interiorità e dell'intero reale».

Tant ai mo cor ple de joya,
 tot me desnatura.
 Flor blanca, vermelh'e groya
 me par la frejura,
 c'ab lo ven et ab la ploya
 me creis l'aventura,
 per que mos pretz mont'e poya
 e mos chans melhura.

[Ho il cuore così pieno di gioia che intorno tutto mi si snatura: fiore bianco, vermiglio e giallo mi sembra gelo, con il vento e con la pioggia cresce la mia felicità e il mio pregio s'innalza e migliora il mio canto.]¹⁴²

Nel caso di Raimbaut tra le due dimensioni si gioca un rapporto oppositivo, nell'idea che quanto viene mostrato fuori sia solo una vana apparenza e un vago riflesso di ciò che si muove dentro, rispondendo all'esigenza di *celar* e *cobrir* la realtà emotiva custodita *dinz*.¹⁴³ È in *Amors, cum er, que farai?* (BdT 389,8), che il trovatore esprime appunto l'ambivalenza dei suoi comportamenti, tra intimo sentire e movenze esterne (vv. 50-56):

E si eu fauc semblan gai
 ni-m depenh coindes e vans,
 si tot m'ai bos ermitans
 estat et enquar ploros:
 e bos hom religios
 serai totz per gen celiva
 totz temps, si-l cor no m'en traï

[E così sono in apparenza gaio e mi mostro gentile e vano, anche se sono stato un perfetto eremita e per giunta in lacrime: e perfetto religioso sarò senza esitare, per chi sa tenere il segreto, sempre, se non me lo impedisce il cuore].

Come ha puntualmente sottolineato in un densissimo articolo Lorenzo Fabiani, Raimbaut è sicuramente il poeta più innovatore nell'utilizzo di espedienti lessicali atti a esprimere l'interiorità, forse anche per le sue possibili competenze di sapere medico

¹⁴² Testo APPEL 1915, traduzione MANCINI 2016, p. 135.

¹⁴³ Il tema del *celar* è ovviamente frequentissimo (soprattutto in concomitanza del tema dei *lauzengiers*; cfr. in particolare la prima *cobla* del discordo anonimo *On plus fin'amors mi destreng*, BdT 461,70, su cui LACHIN 2007, p. 216 e ss.), ma non fa che ribadire la dicotomia qui descritta tra il luogo dei sentimenti (*dinz*) e il luogo delle manifestazioni (*fora*). Mi limito a riportare qui, come supporto a quanto vado argomentando, alcuni bei versi di Uc Brunenc, *Ab plazer receup et acuoill* (BdT 450,1) che descrivono il cuore come un *capduoill* (una rocca) dove si agitano le emozioni celate, vv. 17-20: «No-i a cor tant serrat d'orguouill / c'Amors, qan li platz, dins no reing, / qu'il sap ab son cortes engeing / traire joi de l'ausor capduoill» (ma il testo è tutto orientato allo sviluppo del tema del *celar* e della finzione; cfr. GRETTI 2001, pp. 12 e ss.). Da tale bifrontismo non è esente *midons*, della quale si vede l'aspetto esteriore ma non il cuore, come ancora Uc Brunec in *Cortesamen mou en mon cor mesclanza* (BdT 450,4) 25-28: «Mas madompna sap far joi e pesanza / e son voler gandar et escondire, / e puous semblan cortes ab son dolz rire, / per qu'eu no sai cor jutgar a semblanza» (cfr. *ibid.*, p. 66).

particolarmente all'avanguardia, derivato dai contatti tra l'Occitania e la scuola salernitana.¹⁴⁴ È Raimbaut, infatti, il primo trovatore che concepisce il lemma *test/testa* in senso metaforico, conferendo alla parola un senso concettuale inedito, recepito da Arnaut Daniel e, in maniera solo superficiale, dai trovatori successivi (il cui utilizzo di una data rima si può dire ormai 'canonizzato' in un repertorio fisso a cui attingere, tra cui Raimbaut e Arnaut risultano i più imitati). A partire da Ambrogio, nel IV secolo, la testa aveva assunto un ruolo centrale nella conoscenza fisiologica del corpo umano, in quanto sede, innanzitutto, delle percezioni sensoriali; tutto ciò doveva avvenire per l'intensa osmosi, già nel III secolo, tra i sensi corporei (esterni) e i sensi interiori, destinata a determinare una nuova concezione della testa (e in particolare dell'organo che vi risiede, il cervello) come centro di origine e propulsione dell'emozione (euforica o malinconica) generata dall'amore.¹⁴⁵

I testi presi in esame da Fabiani (*Ara m so del tot conquis*, BdT 389,11, vv. 36-42; *Ara non siscla ni chanta*, BdT 389,12, vv. 21-30; *Entre gel e vent e fanc*, BdT 389,27, vv. 15-21) mostrano come in questo lemma – messo in risalto dalla posizione rimica – si condensino sfumature semantiche inedite e solo in sporadici casi realmente recepite nella loro complessità concettuale dai trovatori successivi.¹⁴⁶

In definitiva:

Test e cervel sono [...] per Raimbaut d'Aurenga termini che indicano con precisione il luogo interiore destinato alla memoria e alla rielaborazione del dato reale attraverso la fantasia. Al tema del ricordo il trovatore associa quello della passione che monta alla testa come un incontrollabile impulso, travolgendo l'essere umano nella sua totalità psico-fisica, e in questo dimostra non solo una conoscenza non trascurabile della sintomatologia dell'*aegritudo amoris*, ma anche un grado di consapevolezza del rapporto di interconnessione cuore-testa in ambito fisiologico.¹⁴⁷

È ora utile fornire un esempio arnaldiano per portare avanti questa linea di indagine; si confronti ad esempio l'impiego marcato del termine *meola*, 'midollo' (*hapax* all'interno dell'intero *corpus*) in *Autet e bas entre ls prims fuoills* (BdT 29,5), vv. 19-22:

Merces, Amors, qu'aras m'acuelhs!

¹⁴⁴ Cfr. ad es. l'affermazione di Raimbaut in *Un vers farai de tal mena* (BdT 389,41), vv. 22-26 («Ben m'a nafrat en tal vena / est amors qu'era·m refresca, / don nuls metges de Proensa / ses lei no·m pot far garensa; / ni mezina que·m fassa gaug»); il testo è citato da FABIANI 2014, pp. 247-283, p. 256. Si aggiunga inoltre il fatto che, come nota DI LUCA 2008 a proposito di un riferimento a Salerno in Peire Bremon Ricas Novas (BdT 330,6, v. 8), *ibid.* p. 300, «Nell'immaginario trobadorico il toponimo diviene il luogo di cura per antonomasia, e Ricas Novas fa riferimento a Salerno e ai suoi medici proprio per la fama riconosciuta della sua scuola».

¹⁴⁵ L'importanza della testa è anticipata dall'opera di Lattanzio (250-325), che la paragona a una cittadella per il fatto di essere sede dell'animo e dei cinque sensi; cfr. su questi temi PALAZZO 2020, *passim* (e in partic. pp. 61-62).

¹⁴⁶ Il lemma *testa* è usato similmente solo da Arnaut Daniel, *Si·m fos Amors de joi donar tan larga* (BdT 29,17), vv. 41-48 e Peire Vidal, *Nulhs hom non pot d'amor gandar* (BdT 364,31), vv. 53-56.

¹⁴⁷ FABIANI 2014, cit. p. 279.

Tart mi fo, mas en grat m'ò prenc,
quar, si m'art dins la meola
lo fuecs, non vuelh que s'escanta

[Pietà, Amore, che ora mi accogli! Mi è arrivato tardi, ma lo accetto comunque volentieri, perché, se tanto mi brucia il fuoco nelle midolla, non voglio che si estingua].¹⁴⁸

La canzone, non inserita nell'analisi di Kuzmenko, rientra tuttavia perfettamente tra i più significativi esempi delle «analogies entre l'affectif et le corporel» di cui parla la studiosa.¹⁴⁹ Del resto nota bene Corrado Bologna richiamando Platone, è nella testa, cioè «in quella parte divina del midollo che costituisce il cervello» risiede il pensiero d'amore.¹⁵⁰ Dal canto suo Gaia Gubbini, dopo aver rilevato la crucialità del luogo arnaldiano nell'ambito delle metafore ignee che coinvolgono la sfera interna del corpo, ricorda l'avvicinabilità del testo di Arnaut a un passo del *De quatuor gradibus violentae caritatis*, già notata a suo tempo da Sanson a riprova della possibile spinta ideologica vittorina sulla fisiologia dell'emozione rappresentata in poesia dai trovatori.¹⁵¹

Funge da cartina al tornasole l'inserimento da parte di Goffredo di Vinosalvo dell'immagine ignea dell'interiorità all'interno del contesto poetico-fabbrile (su cui cfr. *infra*, Cap. 4 § INTRODUZIONE GENERALE e **IV.1.3.**) che vuole l'*ingenium* coniugato ai *verba* (su cui cfr. *infra*, Cap. 2 § **II.1.**) ai vv. 722-726 della *Poetria Nova* (nel capitolo dedicato all'*inventio*):

...fungere lege fabrili:
ferrum materiae, decoctum pectoris igne,
transfer ad incudinem studii. Permolliat illud
malleus ingenii, cujus luctatio crebra
formet ab informi massa peridonea verba.¹⁵²

Un ultimo caso, poi, merita una brevissima parentesi di chiusura nell'ambito delle immagini corporee-fisiologiche dell'interiorità; non è azzardato che, in un Quattrocento romanzo tanto percorso dalla fortuna poetica di Arnaut Daniel, sia proprio la di lui poesia a incidere a lungo termine sulla fenomenologia dell'amore interiorizzato. È infatti stata

¹⁴⁸ Per il testo ho scelto l'edizione di EUSEBI 1995 (VIII). Un confronto sinottico delle diverse edizioni arnaldiane si può consultare online su RIALTO ([http://www.rialto.unina.it/ArnDan/29.5\(sinottica\).htm](http://www.rialto.unina.it/ArnDan/29.5(sinottica).htm)). La traduzione di servizio è mia.

¹⁴⁹ Cfr. KUZMENKO 2005, p. 43. Il testo è menzionato a p. 208, nell'ambito delle malattie causate da amore.

¹⁵⁰ BOLOGNA 2022², cit. p. 28.

¹⁵¹ Il passo in questione è «supra hos tamen omnes dilectionis gradus est amor ille ardens et fervens qui cor penetrat et affectum inflammat, animamque ipsam eousque *medullitus* transfigit», cfr. SANSON 1993, p. 35. Cfr. inoltre GUBBINI 2009, p. 118 e la relativa n. 193, dove la studiosa enumera i casi rilevanti della metafora ignea nel *corpus* trobadorico, e, in particolare, in quello di Bernart de Ventadorn. Un altro caso significativo (per la presenza, insieme, della metafora del nutrimento) è Arnaut Daniel, *Anc ieu non l'aic, mas elha m'a* (*BdT* 29,2), vv. 28-32 (citato in GUBBINI 2009, p. 117): «lo cor m'abranda / e-ill uelh n'an la vianda, / quar solamen / vezen / m'estai aizida». Sull'argomento cfr. anche ATTURO 2014, *passim*.

¹⁵² FARAL 1962, p. 219. Il passo è ripreso da TILLIETTE 2000, p. 115 (con numerazione dei vv. differente: 727-731).

riconosciuta da Kuzmenko la forte inclinazione di questo autore all'analogia tra io e mondo circostante, tra microcosmo e macrocosmo, tra sentimento e manifestazione.

È vero che la piena consapevolezza del rapporto tra realtà interiore e manifestazione si perfezionerà con Dante e troverà il suo compimento solo con Petrarca, alle soglie dell'Umanesimo, ma un autore catalano del XV secolo quale Ausiàs March mostra di ricevere la fenomenologia in questione attraverso il filtro poetico del *Canzoniere*, gettando un ponte tra Petrarca e i trovatori (dei quali è considerato l'ultimo epigono) CL, 25:

Lir entra carts, dins mi porte hun forn
cohent un pa d'una dolça sabor,
y aquell matis sent de gran amargor
[...]

[‘Giglio tra i cardi’, dentro me porto un forno che cuoce un pane di sapore dolce, e lo stesso sento di amaro sapore...].¹⁵³

Con l'immagine del pane cotto con il calore igneo dell'incavo del petto siamo nel pieno compimento delle metafore dell'interiorità; ben oltre il semplice riferimento al *dinz* trobadorico, l'immaginario dell'*homo interior* assumerà una varietà metaforica sempre più ampia tra i secoli XIII e XV grazie allo Stilnovo prima e alla parabola petrarchesca poi.¹⁵⁴

1.2.2. *Motus animi* e poesia

Sia per Raimbaut che per Arnaut l'amore ha una doppia manifestazione interna (invisibile) e esterna (visibile). Non è solo in questo caso che i due trovatori mostrano affinità: la ripresa di Raimbaut da parte di Arnaut incide sui piani stilistico e lessicale. Come sottolinea Gubbini, entrambi enfatizzano la sfera corporea dell'amore e i suoi aspetti fisiologici e trovano il proprio marchio distintivo nel comunicare la passione amorosa sotto forma di manifestazione sensoriale.

Una volta ricostruite le tracce dell'interiorità trobadorica, si noterà che numerosissime sono le variazioni sul tema. Vediamo dunque in che modo si fa allusione all'interiorità nei casi in cui essa non sfocia in una ripercussione fisiologica esterna.

In Daude de Pradas il verbo prov. *caber* (lat. *CAPĒRE*), ‘tenere dentro’ – impiegato per indicare il cuore come ‘recipiente’ del sentimento amoroso – è più che mai significativo

¹⁵³ Cfr. RAO 94,101; il testo è visualizzabile su RIALC al link <http://www.rialc.unina.it/94.101.htm>. Interessanti osservazioni sul riuso dei trovatori (in particolare di RbAur) attraverso il filtro di Petrarca e Arnaut sono state condotte da SCARPATI 2020, pp. 181 e ss.

¹⁵⁴ Cfr. sull'argomento PARADISI 2014, *passim*, e GUBBINI 2017, *passim*.

nel veicolare l'idea che la passione possa essere trattenuta e contenuta *dinz*, cioè nell'incavo dell'interiorità, come si può vedere in *Non cugei mai sens comjat far chanson* (*BdT* 124,11), vv. 1-4:

Non cugei mai sens comjat far chanson,
mas ar m'aven, mal grat meu, far parer
lo pensamen qu'el cor no-m pot caber,
tan m'en a dat cil a cui ieu mi don.

[Mai pensai di fare canzone senza permesso, ma ora mi accade di dover manifestare, mio malgrado, il pensiero che non mi può restare chiuso nel cuore, tale me ne ha dato colei alla quale io mi dono].¹⁵⁵

Una canzone d'amore di Peire Bremon Ricas Novas a mio giudizio dai toni piuttosto rambaldiani (*Si-m ten Amors ab douz plazer jauzen*, *BdT* 330,16) presenta la dicotomia tra le due dimensioni attraverso la descrizione dell'interiorità come un tesoro segreto, inscalfibile dagli agenti esterni, di cui soltanto il poeta custodisce la chiave, (vv. 1-9):

Si-m ten Amors
ab douz plazer jauzen,
q'ins en mon cor port de fin joy la clau,
que-l caut ni-l frey ni-l brau temps ni-l suau
no-m nozon ren; tan me vay ben e gen
que tot m'es plazen,
e mos enemix
non tem, tan suy ricx
de joy e d'amor
en que m'alegor
[...]

[Amore mi rende così gioioso con dolce piacere, affinché io possegga nel cuore la chiave della gioia perfetta, che le stagioni calde o fredde, aspre o piacevoli, non mi turbano affatto; sto così bene che tutto mi appare piacevole, e i miei nemici non temo, tanto sono ricco di gioia e d'amore, in cui m'adagio, perché una tale ricchezza mi sostiene, e di un'altra non m'importa].¹⁵⁶

La consapevolezza trobadorica sull'interiorità rende possibile, in ultima analisi – per ricollegarmi ai presupposti del canto su cui questo capitolo verte – un riversarsi del proprio sentire interno sulla fisionomia del discorso poetico.

¹⁵⁵ Testo e traduzione MELANI 2016, p. 208. Dello stesso trovatore è significativo anche l'*incipit* di *BdT* 124,14 (*ibid.*, pp. 238-239), dove il canto viene eletto a mezzo per ritrarre le ragioni del cuore (1-4): «Pos Amors vol e comanda / q'en chantan mon cor retraia, / ben dei far chanson que plaia / als amans, on que s'espanda»; il testo è significativo anche per la presenza dell'immagine del cuore rischiarato ai vv. 17-24, su cui cfr. *infra* Cap. 4 § IV.4.)

¹⁵⁶ Testo e traduzione DI LUCA 2008, p. 152 e ss.

Il *motus animi* come espediente propulsivo della poesia è motivo, si è detto, oraziano e poi vittorino; la *Lettera a Severino sulla carità* di Frate Ivo è chiara nell'esprimere questa correlazione:

*Solus proinde de ea digne loquitur, qui secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit [...]. Illum, inquam, audire vellem, qui calamum linguae tingeret in sanguine cordis; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod lingua loquitur conscientia dictat, charitas suggerit et spiritus ingerit.*¹⁵⁷

Di una tale ripercussione sul canto e sul suo valore parla Giraut de Borneill nella prima *cobla* di *Si soutilz senz* (*BdT* 242,74), di cui riporto il testo 1-15:

Si soutilz senz
o plas aturs no·i val
que mos leus chanz
vaill'e pui e s'esmer,
no m'es per ren semblanz
que puosca mout valer;
que la cuid'e l'esper
que m'en sol aiudar
pert et a mi non par
que nuls chantars
sia valenz ni cars,
si cuiars o temers
o pesans 'o plazers
non enseingna com chan,
grazisen o claman.

[Se né un senso sottile né un'applicazione assoluta servono a dare prestigio, valore, e perfezione al mio canto leggero, non credo affatto che possa avere molto valore, perché sto perdendo la trepidazione e la speranza che mi aiutavano in questo; e mi sembra che nessun canto possa aver valore o essere prezioso se la trepidazione o la paura o lo sconforto o il piacere non insegnano a cantare, che sia per gratitudine o per rimostranza].¹⁵⁸

Con questa *cobla* sembra che Giraut identifichi il valore dei suoi prodotti poetici proprio nella sensibilità e nei moti dell'animo, elencati uno ad uno nelle loro accezioni positive o negative: *cuiars* (trepidazione, desiderio), *temers* (timore), *pesansa* (dispiacere), *plazers* (piacere).

Trovo dunque che siffatti sentimenti e il 'sangue del cuore' di cui parla frate Ivo debbano essere ricondotti alla stessa linea referenziale che pertiene l'interiorità emotiva dell'uomo affetto da amore. Del resto Giraut sostiene anche altrove che la lingua (la

¹⁵⁷ FRATRIS IVONIS, *Epistola ad Severinum de Caritate*, in ZAMBON 2007, II, I, 9-19, pp. 422-423.

¹⁵⁸ SHARMAN 1989, p. 293; la traduzione è mia.

parola) è ancella del cuore, in *No-s pot sufrir ma lengua q'ill non dia* (BdT 242,52a), vv. 1-8:

No-s pot sufrir ma lenga q'ill non dia
so que mos cors li da en mandazo;
qar le cors fai a ghiza de baro,
que comanda a les menbres tot dia.
E per so, si tals ditz non es vezis
a cortesia, ben mi par devis
que la lenga s'escus per senhoria,
car es del cor ancella ses bauszia.

[La mia lingua non può trattenersi dal dire ciò che il mio cuore gli affida; perché il cuore le fa a guisa di signore, che comanda ogni giorno alle membra. E, dunque, se tale discorso non è simile a cortesia, mi pare giusto che la lingua si scusi con l'autorità (del suo signore: il cuore), perché essa è senza dubbio ancella del cuore].¹⁵⁹

Il meccanismo descritto da questi testi, secondo cui una passione si configura come espediente in grado di incidere sul mezzo espressivo, non sarà estraneo alla scolastica, che vuole il linguaggio come «nota e segno di una *passio animae*». ¹⁶⁰ I presupposti sono infatti in Boezio traduttore di Aristotele (*In librum Aristotelis De interpretazione libri sex*) e sono, secondo Agamben, decisivi nell'orientare la nota terzina dantesca di *Purg.* XXIV:

E io a lui: "I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e ditta dentro vo significando".

Mario Casella propose di identificare la fonte di questi versi danteschi nell'*Epistola a Severino*, qui già più volte menzionata («Solus proinde de ea digne loquitur *qui secundum quod cor dictat interius exterius uerba componit*»), di capitale importanza per la valutazione centrale dell'amore come espediente in grado di condizionare la parola. Non escludo, ma per il momento è pura ipotesi che mi propongo di verificare a parte, che la coincidenza si debba ricondurre al fatto che l'autore della fonte vittorina (responsabile dell'ispirazione dantesca in questo passo) è a sua volta un frequentatore del diffusissimo Boezio commentatore e traduttore di classici (tra cui Aristotele), e che rifletta a sua volta, in qualche misura, sui cardini della «dottrina pneumo-fantasmatica» che identifica nell'amore il «moto spiritale» in grado di incidere sul segno linguistico.¹⁶¹

¹⁵⁹ Il testo è tradito solo dal canzoniere catalano S^g; cfr. SHARMAN 1989, p. 439 (le congetture della studiosa sono in corsivo); la traduzione è mia.

¹⁶⁰ AGAMBEN 1977, cit. p. 149.

¹⁶¹ Sull'argomento rinvio ancora ad AGAMBEN 1977, pp. 146-147.

L'orizzonte della nota affermazione di Bernart de Ventadorn «Chantars no pot gaire valer, / si d'ins dal cor no mou lo chans» (*BdT* 70,15, 1-2) può dunque estendersi e accogliere al suo interno un altro «poeta di testa» quale ritengo essere Giraut, la cui propensione ragionativa lo rende un poeta tutt'altro che *leu*.¹⁶² Non avendo la pretesa di essere esaustiva (ma solo di riportare, almeno in questa sede, esempi di significato), non mi stupirei di trovare dichiarazioni consimili in altrettanti poeti della generazione di mezzo, che pare essere, come si è visto, quella maggiormente coinvolta nel discorso che correla emotività e canto. Il lavoro da fare, impossibile da condurre per lemmi, fa emergere la totale insufficienza dei repertori e la precarietà della strumentazione (tematica) a disposizione del provenzalista: auspico pertanto che una lettura integrale dei poeti della generazione di mezzo, che per il momento mi trovo costretta a rinviare, possa dare risposte più esaustive ai problemi qui sollevati.

I.3. ENTENDRE¹⁶³

Una volta analizzati gli aspetti fisiologico-sensoriali dell'amore, passiamo dunque agli aspetti puramente emotivi e psicologico-cognitivi ad essi legati, a loro volta responsabili di un'incidenza non trascurabile sulla parola poetica e sulla qualità del poeta-amante.

Per Guglielmo di Saint-Thierry, teologo il cui pensiero si è mostrato molto affine ad alcuni dei concetti prescelti dai trovatori della generazione che va da Jaufre Rudel a Marcabruno, l'amore è una forma di razionalità che porta a un livello profondo di conoscenza; assunto, questo, che si riassume ad esempio in una sua celeberrima formula in *Expositio super Cantica Canticorum*, 54: «cognitio vero sponsae ad sponsum et amor idem est, quoniam in hac re *amor ipse intellectus est*».¹⁶⁴ Del tutto analoga, nel *corpus* lirico trobadorico, è la rappresentazione dell'incremento di conoscenza e di *saber* (e conseguente capacità di poetare) determinato da amore; come affermato da Guilhem de Montanhagol nel già citato testo *Non an dig tan li primier trobador*, (*BdT* 225,7), il *saber* discende infatti direttamente da amore, vv. 19-20:

qu' Amors m'a dat saber, qu'aissi-m noyris
que s'om trobar non agues, trobaria.

¹⁶² Fatto sottolineato dalla *vulgata* degli studi per il fatto che Giraut nella tenzone con Raimbaut d'Aurenga (*Era-m platz, Guiraut de Borneill, BdT* 389,10a) dove figura come paladino del *trobar leu*.

¹⁶³ Ringrazio vivamente Anna Pegoretti per la lettura e i consigli di miglioramento e integrazione a questo paragrafo.

¹⁶⁴ Su questo, cfr. in partic. DÉCHANET 1945, *passim* e DAVY 1990, *passim*.

[giacché Amore mi ha donato una sapienza che mi nutre a tal punto che, se anche nessuno avesse mai composto poesie, io saprei comunque comporne].¹⁶⁵

Il *saber* richiamato dai trovatori, implicato com'è nel rapporto di contiguità pseudo-etimologica con le immagini del gusto messe in luce da Mira Mocan, assume un significato centrale nella riflessione teorica sull'uso della parola e, in particolare, di quella poetica: il discorso amoroso viene dunque presentato come conseguenza dei moti speculativi e immaginativi di un soggetto senziente.¹⁶⁶

Come ricorda sempre Mocan, è assolutamente necessario ricondurre il valore conoscitivo della sensazione alle riflessioni promosse dai teologi cistercensi e vittorini:

Nella peculiare 'antropologia cristiana delle emozioni' sviluppata negli ambienti cistercense e vittorino agli *affectus*, ai moti interiori, è infatti attribuita una specifica valenza cognitiva, e parimenti un immediato legame con la volontà, laddove essi sono considerati i 'motori' del comportamento etico [...]. In tal senso i testi stessi che fondano la mistica affettiva utilizzano strumenti propriamente letterari, ricorrendo al linguaggio figurato per esprimere l'esperienza dell'amore spirituale. Essi introducono dunque nel panorama culturale dell'epoca una concezione del testo (non solo letterario) e della lettura dalle immediate conseguenze sul piano della riflessione etica e della pratica morale, promuovendo, più che un'ortodossia, *un'ortoprassi della perfezione spirituale*.¹⁶⁷

Un'«ortoprassi», dunque, che riflette sui modi in cui la sensibilità del soggetto 'affetto' si manifesta, nel momento in cui il sentimento d'amore deve trasformarsi in espressione discorsiva dello stesso, a sua volta manifestazione verbale, esteriore, di un 'sapere'.

In tal senso *sapere* e *sentire* hanno connessioni profonde che vale la pena analizzare più da vicino non solo nel loro significato ricettivo, ma anche e soprattutto *produttivo* e, in quanto tale, operativo al livello dell'immaginazione.

Proprio su questa linea interpretativa andrebbero collocate, insieme al verbo *entendre* che qui mi propongo di analizzare, le parole contenenti la stessa radice 'en ten-', quali *entensa*, *entenden*, *entendedor*, *entendensa*, *entendemem*.¹⁶⁸ Non aiuta tuttavia il fatto che

¹⁶⁵ Per il testo e la traduzione qui riportati cfr. MASCITELLI 2008, p. 23 e ss. L'immagine del sapere che nutre è sempre di origine biblica e si afferma grazie alla contiguità con la sfera del 'sapor'; sull'argomento, rimando ancora a MOCAN 2005 e a BARSOTTI 2021^a.

¹⁶⁶ Per questo motivo il poeta stesso incarna un *saber* amoroso che trascende qualsiasi altro tipo di conoscenza: trovo esemplare che il trovatore catalano Amanieu de Sescars venga rinominato *dieu d'amors* in almeno tre rubriche che lo riguardano (su cui cfr. SANSONE 1977, p. 184, n. 3) e che in uno dei suoi *ensenhamens* un giovane innamorato gli si rivolga chiedendogli elucidazioni sull'amore, sapendo di avere a che fare con un massimo esperto (vv. 24-35: «Senher, – fetz sel – hom di / que vos sabetz d'amor / may de nulh amator, / ses letras, c'anc fos natz. / Vos, que non es letratz, / sabetz d'amor com nais / e don ve e com pais / aissels que-l son sosmes. / E car tot cant que n'es / sabetz d'aquel afar, / volem vieur'e renhar / per vostr'ensenhamen»); SANSONE 1977, pp. 195-196).

¹⁶⁷ MOCAN 2018, pp. 81-101, cit. p. 84; il corsivo è mio.

¹⁶⁸ Emblematica per le occorrenze del lemma *entenden* la canzone di Elias Fonsalada (*En cora y que comens*, *BdT* 134,2), giocata sulla ripetizione di tre *mots-refrains* alternati, tra cui *entendensa*.

nella lingua italiana attuale non esista un vocabolo in grado di corrispondere perfettamente a questa specificità dinamica della creazione-formazione-ricezione che pertiene all'ambito immaginativo. Il DOM pone sotto ognuno dei lemmi implicati svariati significati riferibili in maniera scambievolmente sia alla capacità intellettuale, sia all'amore; *entendensa* significa dunque sia 'intelligenza' e 'desiderio', sia 'intenzione', 'opinione' e 'affezione'. In linea generale è valida l'accezione propulsiva-propositiva che può essere conferita al verbo *entendre* con la traduzione, data da Pietro Beltrami, «tendere a, rivolgere il proprio intendimento a».¹⁶⁹

Al centro della questione deve essere posto inoltre l'accostamento dei verbi della composizione al verbo *entendre* nella *vida* di Rigaut de Berbezilh (*BdT* 421,B.A), che indugia non a caso su uno strano senso di perdita del *saber* da parte del trovatore:

E saup miez trobar qu'entendre ni que dire. Mout fo paoros dizenz entre las genz; et on plus vezia de bons homes, plus s'esperdia e menz sabia.

[E seppe meglio *trobar* che sentire (oppure: *immaginare?*)¹⁷⁰ e parlare. Fu oratore pavido tra le genti e più si imbatteva in uomini prodi, più si perdeva e meno sapeva].¹⁷¹

Gli editori delle *vidas* Boutière e Schutz si sono interrogati sul senso della dittologia all'interno di questo testo, specificando che quando si trova in coppia con *trobar*, *entendre* prenderebbe il significato di «avoir le don de créer, de l'imagination créatrice»;¹⁷² qualche tempo prima, lo stesso Schutz aveva studiato approfonditamente il caso – ripercorrendo i vari significati dell'etimo – per proporre di interpretare il verbo, laddove presente insieme a *trobar*, con il significato tecnico di «to purpose» o «to conceive intellectually», connettendo le sfumature concettuali del verbo alla necessità della canzone di appoggiarsi a una *razo*, cioè «an idea».¹⁷³

La componente immaginativa della composizione indica senza dubbio la strada giusta da percorrere per interpretare il periodo appena citato. Essa non ha tuttavia lasciato del tutto soddisfatti gli studiosi: nel riprendere una simile definizione, M.-F. Notz propose di ripensare l'*entendre* nel senso dell'attitudine ricettiva del poeta, che sa 'dire' ma sa anche 'ascoltare' e rinforzò questa proposta riportando una frase del giullare Aimeric de Sarlat, il cui biografo dice che «fo fort subtils de dire e d'entendre, e venc trobare» (*BdT* 11,B.A); la studiosa afferma che «il giullare non recitava soltanto, ma *capiva*

¹⁶⁹ Cfr. BELTRAMI 2020, p. 319, nota 12 (a proposito di *BdT* 242,60, p. 312 e ss.)

¹⁷⁰ Cfr. BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964², p. 15.

¹⁷¹ Cfr. BOUTIÈRE-SCHUTZ, 1964², p. 149. La traduzione italiana è proposta in forma di dubbio e passibile di perfezionamento. La traduzione di VAN VLECK 1991, p. 252 non è a mio parere convincente: «And he knew better how to versify than to conceive the idea of a poem or to deliver it. He was very fearful among the public, and the more good people he saw, the more he was flustered and the less he knew».

¹⁷² Cit. BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964², p. 35.

¹⁷³ SCHUTZ 1932, p. 137.

profondamente il senso di ciò che interpretava, fatto che lo disponeva a creare lui stesso». ¹⁷⁴

Non è insensato ipotizzare che l'impiego di *entendre* – laddove il verbo ricorre, si intende, in dittologia con i verbi della composizione (*trobar*) – possa essere ricondotto al concetto di *INTENTIO* (da cui deriva la forma aprov. *entencio*). Con tale concetto – così come inteso dai poeti del Duecento e poi da Dante – si identificherebbe, è vero, il fulcro di questioni aristoteliche a cui i trovatori sono estranei, dovuto alla ricettività dei rimatori italiani (al centro dei quali Guido Cavalcanti) nei confronti di quella che nei mediatori arabi di Aristotele si identifica con la categoria di *'ma'quil'* e *'ma'na'*. Ma è pur vero che già in seno alla lirica trobadorica esso potrebbe essere stato proposto come punto di congiunzione tra l'immagine formata e l'immagine intellettuale (tra la cogitativa e l'intelletto separato), particolarmente congeniale, dunque, per descrivere l'eziologia poetico-amorosa. ¹⁷⁵

Ben oltre la semplicistica identificazione dell'*intentio* con le facoltà della memoria (come quella proposta da Giorgio Inglese e Roberto Rea per i poeti del Duecento), ¹⁷⁶ penso che anche la forma provenzale *entendre* meriti di essere valorizzata alla luce della sua polisemanticità, affinché se ne risalti la componente dinamica che fa tendere (*intendere*) la facoltà cognitiva verso l'oggetto.

Il campo semantico dell'*intentio* potrebbe infatti avere a che fare anche con l'*intendere* che sta alla base dell'*intellectus* (seppure questo venga da *intelligere*): per questo le implicazioni dell'*entendre* provenzale sembrano rappresentare uno snodo importante, visti i casi – quale l'accostamento ai verbi del *dire* all'interno della *vida* di Rigaut de Berbezilh – in cui questo viene inteso non nel suo senso ricettivo (comprendere) ma nel suo senso produttivo. ¹⁷⁷

Anche il verbo provenzale farebbe riferimento a un *com-prendere* in senso ampio e che guarda verso un *concepire* in senso dinamico, ossia ricettivo e produttivo al tempo stesso. È proprio questo il significato di *entensa*, che, riferito al canto, compare tre volte in Marcabruno; ¹⁷⁸ Roncaglia chiosa infatti sottolineando lo stretto legame tra l'ispirazione, l'intendimento e la verità dell'atto compositivo:

¹⁷⁴ NOTZ 2001, p. 68. Il corsivo è mio.

¹⁷⁵ Imprescindibile sull'argomento AGAMBEN 2020, *passim* (ma in partic. p. 37).

¹⁷⁶ INGLESE - REA 2011, p. 147 e ss., e ID. 2018, *passim*.

¹⁷⁷ Considerazioni analoghe, ma applicate alla poesia di Guido Guinizelli, in RONCAGLIA 1944-45, in partic. p. 23; il senso attivo-produttivo del verbo è infatti «storicamente e idealmente anteriore al senso intuitivo, più vicino al senso etimologico, connesso con tutta la serie di costrutti, oggi per noi classicheggianti: *intendere a qualcosa gli occhi* [...] o *la vista, le orecchie o l'udito, l'animo, il pensiero*, ecc., nel senso di 'volgere intensamente', 'dirizzare e fissare' [...]; dai quali si passa alla serie assoluta, pure abbondantemente esemplificata, *intendere* (sottinteso *l'animo*, o sim.) *a*, nel senso neutro di 'essere intento a', 'applicarsi con fervore a' [...]» (*ibid.*).

¹⁷⁸ In *Aujatz de chan* (*BdT* 293,9), l'espressione si colloca in una dichiarazione metapoetica peculiare, dove il poeta pone in relazione il miglioramento del canto con quello dello spirito-intendimento del poeta, vv. 1-4: «Aujatz de chan, com enans' e meillura, / e Marcabrus, segon s'entensa pura, / sap la rason e-l vers lassar e faire / si que autr'om no l'en pot un mot traire»; cfr. inoltre DEJEANNE 1909, p. 37, che traduce «selon sa noble inspiration» (e similmente Carl Appel, che sottolinea se mai la componente volitiva della composizione «nach seinem reinen Willen»; cit. in RONCAGLIA 1957, p. 29). Cfr. inoltre *Ges l'estornels*

L'*entensa* sembra dunque essere propriamente l' 'intento significante', l' 'intendimento' [...]; e la purezza di questo intendimento dovrebbe equivalere alla sua aderenza al vero proclamata a XXXII 3 e con altre espressioni altrove (XVIII 3 *Li mot fan de ver semblansa*): insomma al *trobar naturau* di XXXIII 7 [...].¹⁷⁹

Il verbo ha probabilmente un significato intensivo, tale da mescolare i presupposti dell' intelletto con quelli del *sentire* e dell' *immaginare* (nella misura in cui la vita emotiva e la vita cogitativa possono incidere sul bagaglio esperienziale-conoscitivo dell' uomo e sulle sue facoltà di linguaggio), suggerendo dunque una componente volitiva e intellettuale nell' attuarsi del desiderio, o meglio, «l' *activé d' un être conscient qui mobilise toutes ses forces intellectuelles pour vaincre la résistance de la dame et pour voir réaliser ses désirs d' amours*» e «*les efforts intellectuels et la tension d' esprit qui accompagnent l' amour courtois*».¹⁸⁰

Implicati come sono nella concezione dell' atto poetico, il *sentire* e il *sapere* devono essere dunque fatti interagire all' interno del dominio semantico del concetto di *comprensione* e fatti rientrare nella componente intellettuale e cogitativa, poi desiderativa, dell' individuo che *sente* e dunque *si esprime* di conseguenza. Ferma restando la giustezza dell' affermazione di Notz, trovo più pertinente interpretare *entendre* con la perifrasi «immaginare a partire da una sensazione», e sottolineare la coscienza, nell' uomo medievale, del saldo legame tra dentro-fuori, cioè del moto interiore che si esplicita nell' espressione verbale per mezzo del *trobar*.

Si nota subito come l' impiego di questo verbo, frequentissimo nelle prose biografiche, sia per lo più impiegato o nel senso stretto di *capire* («ben entendon subtils ditz», *vida* di Giraut de Borneill, *BdT* 242,B.A), o in forma riflessiva, con l' accezione di *capirsi intimamente* (in senso erotico), *intendersi, essere esperto di* (in ambito poetico: «entendia se en trobar» (*vida* di Lanfranc Cigala, *BdT* 282,B.A); «mout s' entendet en far caras rimas e clausas» (*vida* di Raimbaut d' Aurenga, *BdT* 389,B.A). Oltre alla già citata *vida* di Rigaut de Berbezilh numerosi sono inoltre i casi in cui *trobar* e *entendre* sono accostati come elementi di pari grado nelle *vidas*;¹⁸¹ tra questi, la versione A della *vida* di Raimon Jordan (*BdT* 404,B.A): «e saup trobar e ben entendre» (XVII A 1);¹⁸² la *razo* di Giraut de Borneill [*BdT* 242,69] su Alamanda (*BdT* 242 B.B): «Aquesta donsela era fort corteza e savia e sabia trobar e entendre»; la *vida* di Arnaut de Maruelh «e sabia ben trobar e s' entendia be» (*BdT* 30,B.A); la *vida* di Guillem de la Tor (*BdT* 236.B.A): «e sabia cansos assatz, e s' entendia ben e gen e trovava».

no n s' ublida (*BdT* 293,26), 14-15: «tant a sa voz esclarzida / qu'ela n' a auzit l' entensa» e in *Lo vers comensa* (*BdT* 293,32), 1-4: «Lo vers comensa / e son so vieill antic. / Segon sentensa, / de so q' ieu vei e vic...».

¹⁷⁹ Cfr. RONCAGLIA 1957, p. 29.

¹⁸⁰ CROPP 1975, pp. 217-220; le citazioni sono tratte rispettivamente dalle pp. 218 e 219.

¹⁸¹ I singoli sono enumerati e commentati da SCHUTZ 1932, *passim*.

¹⁸² Cfr. ASPERTI 1990, p. 132; BOUTIÈRE - SCHUTZ, 1964², p. 159.

All'insieme di queste occorrenze tratte dal *corpus* delle *vidas* e delle *razo* – comunque non interrogabile per mezzo delle banche dati, quindi non è mia pretesa, e non sarebbe nemmeno utile, riportare la totalità dei casi significativi – si aggiungono anche, infine, le varie affermazioni di Raimon Vidal nelle *Razos de trobar* (che traggo dal ms. **B** [Firenze, Laurenziana, XLI. 42.], 23-24 (dove *entendre* si trova in un'elencazione di verbi specifici che riguardano il concepimento e la ricezione della poesia): «[...] o q'en volon trobar o q'en volon entendre o q'en volon dire o q'en volon au/zir»; 59-62 (in questo caso, così come nei due che seguono, in contesto in cui viene elogiato il limosino come lingua più atta al *trobar*): «Totz hom qe vol *trobar ni entendre* deu primieramen saber qe neguna parladura non es naturals ni drecha del nostra lingage, mais acella de Franza et de Lemosi et de Proenza et d'Alvergna et de Caersin»; 83-86: «Per q'ieu vos dic qe totz hom qe vuelha *trobar ni entendre* deu aver fort privada la parladura de Lemosin. Et apres [...], si fort primamenz vol *trobar ni ente[n]dre* [...]»; 443-444: «Tot hom prims qe ben vuelha trobar ni entendre deu ben aver esgardada et reconoguda la parladura de Lemosin [...]»; 471-473: «[...] et tant per qe totz homs prims s'en porria aprimar en aqest libre de trobar o d'entendre o de dir o de respondre».¹⁸³

Quello che è certo, data la frequenza del verbo in contesti in cui si parla di creazione e composizione, è che il valore di *entendre* risulta ben più complesso del semplice *intendere* › *comprendere*. È possibile ricavare qualche informazione ulteriore, inoltre, dal suo impiego, quanto mai significativo, nel *Prologo* dei *Lais* di Maria di Francia:

Ki de vice se voelt defendre
estudier deit e *entendre*
 a grevose ovre *comencier*
 [...]

[Chi vuole difendersi dall'errore, deve *sforzarsi di immaginare* e applicarsi ad iniziare una gravosa impresa...].¹⁸⁴

Preliminarmente alla composizione di un'opera, è necessaria un'operazione cogitativa e immaginativa; con questa traduzione propongo di inserire il verbo in questione nell'ambito della disciplina mentale che, partendo dalle immagini, si pone alla base di qualsiasi atto creativo. Creare delle immagini dentro di sé, *entendre*, significa quindi applicarsi mobilitando le forze dell'intelletto (e del cuore) prima ancora di cominciare. Le *tornadas* della famosa canzone *Chantars no pot gaire valer* di Bernart de Ventadorn (*BdT* 70,15) – a parer mio esemplare nell'esprimere le forze interiori del poeta innamorato e il rapporto di consequenzialità, offerto dall'*incipit*, tra la forza dell'amore e la forza poetica – offrono un'ulteriore prova del significato intensivo del significato espresso dai

¹⁸³ Rispettivamente MARSHALL 1972, p. 1, 4, 6, 22, 24.

¹⁸⁴ Cfr. ANGELI 1983; l'esempio è menzionato anche in SCHUTZ 1932, p. 134.

lemmi derivati dalla radice latina di INTENDERE. Vorrei proporre dunque una traduzione differenziata dei due termini, che formerebbero dunque una *aequivocatio*, ai vv. 50-54:

Lo vers es fis e naturaus
e bos celui qui be l'enten;
e melher es, qui-l joi aten.

Bernartz de Ventadorn l'enten,
e-l di e-l fai, e-l joi n'aten!

[Il *vers* è nobile e perfetto e eccellente (per) chi ben lo capisce; e ancora migliore è (per) chi gioia attende. Bernart de Ventadorn lo sente profondamente (= oppure *lo immagina?*), lo dice e lo fa, e ne attende gioia]¹⁸⁵

Con gli ultimi due versi il poeta si dichiara obbediente al principio di consequenzialità tra sentire e dire. Il meccanismo di funzionamento della poesia di Bernart riproduce quello descritto da Orazio (poi riproposto dai testi vittorini) sulle spinte dell'interiorità nell'atto della scrittura:¹⁸⁶ il fatto che il *motus animi* debba prima 'formarsi dentro' ha delle conseguenze rilevanti sul funzionamento della composizione poetica. In tale frangente, il verbo *entendre* – parimenti impiegabile nell'ambito del sapere (ossia del *saper comporre bene*) e nella sfera intima degli affetti alla base dell'innamoramento – si può collocare nell'ambito della volitività che è conseguenza della ricettività emotiva: in un solo verbo si vedrebbero condensate le valenze di quello che sarà il dantesco «intelletto d'amore» e delle aspirazioni che questo comporta.¹⁸⁷

Dato il peso conferito al moto interiore dalla mistica cistercense, la puntualizzazione offerta dall'accostamento nella *vida* di Rigaut di Berbezilh consente di interpretare la dittologia con un assunto simile: «*sento e immagino* (dunque *amo?*) dunque posso essere poeta». È secondo questa correlazione che il poeta si potrà dichiarare «*conoissens*», cioè «conoscitore di cose che riguardano la donna e l'amore».¹⁸⁸ Del resto è proprio la comprensione profonda del codice e dei suoi presupposti comportamentali e emotivi a garantire per la qualità dell'amante cortese e per il suo linguaggio, come afferma già Guglielmo IX alla fine di *Pos vezem de novel florir* (*BdT* 183,11), vv. 37-42:

Del vers vos dic que mais ne vau

¹⁸⁵ Testo APPEL 1915, p. 85; la traduzione è mia.

¹⁸⁶ Mi riferisco ai vv. 108-111 dell'*Ars poetica*, più volte richiamati nel corso del capitolo e che riporto ancora per comodità: «*Format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum, iuvat aut impellit ad iram / aut ad humum maerore gravi deducit et angit; / post effert animi motus interprete lingua*».

¹⁸⁷ Laddove non sia usato in contesti amorosi, persiste nell'impiego del verbo la sfumatura intensiva del pensiero profondo e dunque veritiero, come in un celebre sirventese di GAUCELM FAIDIT (*BdT* 167,14), *Chascus hom deu conoisser et entendre*, dove *entendre*, seguito dopo da un'espressione intensiva come «*si be-s pensa de prion sa folia*», ha valore di 'comprendere profondamente una verità'; cfr. il testo e la traduzione di Walter Meliga per RIALTO, consultabile al link: [http://www.rialto.unina.it/GcFaid/167.14/167.14\(Meliga\).htm](http://www.rialto.unina.it/GcFaid/167.14/167.14(Meliga).htm)

¹⁸⁸ CAVALIERE 1935, p. 90.

qui be l'enten, e n'a plus lau:
que-ls motz son faitz tug per egau
comunalmens,
e-l son, et ieu meteus m'en lau
bo-s e valens.

[Del mio *vers* vi dico che chi lo capisce bene ne ha maggior profitto e lode; ché le parole sono tutte quante nel giusto ritmo, e la musica – di cui io stesso mi vanto – è di gran pregio].¹⁸⁹

Le relazioni tra la bontà del *vers* e la possibilità di capirlo ribadisce l'esclusività di élite degli *entendedors*, che sono tali in quanto sensibili a un peculiare uso della parola poetica. Come notava bene Pasero, e l'affermazione è valida per l'intera impalcatura di ragionamenti fin qui condotti, «Intendere bene e ben poetare sono due *Erscheinungsformen* della medesima realtà, indicando parametri complementari del comportamento corretto rispetto alle norme cortesi». ¹⁹⁰

*

L'aggettivo *entenden* significa dunque sia 'intelligente' sia 'innamorato', mentre un grado di sufficiente confidenza nei confronti di *midons* lo rende ufficialmente 'entendedors', cioè 'amante approvato'. Per il fatto di fondere insieme le valenze amorose e quelle dell'intenzionalità e della comprensione intellettuale, *entendre* può inoltre essere rapportato ai risvolti del sentimento descritti dai testi della mistica affettiva. Ben al di qua della ricezione aristotelica e dell'applicazione poetica delle sue categorie, *entendre* va collocato nell'orbita tipicamente vittorina, che disegna una fenomenologia conoscitiva accompagnata dall'affetto.¹⁹¹ Trovo infatti che sia opportuno distinguere, con Paolo Falzone, la conoscenza secondo Guglielmo di Saint-Thierry da quella che sta alla base dell'«intelletto d'amore» dantesco. La mistica affettiva infatti inquadrerebbe «una forma alternativa, e si sottintende più alta e profonda, di razionalità – secondo l'idea, per intendersi, di una razionalità riscaldata e potenziata, oltre sé stessa, dall'affetto, «intelletto d'amore» appunto» mentre la razionalità dantesca si identificherebbe «con l'esercizio del ragionamento filosofico, nelle forme (il sillogismo) e nei limiti entro i quali questo si estende, limiti rigorosamente segnati dalla ragione naturale». ¹⁹² Affermazioni, quelle di Falzone, che indicano una separazione netta tra la mistica affettiva – pur razionale – e la conoscenza secondo Dante, per cui «Una ragione che animata dall'affetto, divinamente ispirata, travalichi i propri confini, ecceda sé stessa, smette ... di essere ragione». ¹⁹³

¹⁸⁹ Testo e traduzione PASERO 1973, p. 198.

¹⁹⁰ Cit. *ibid.*, p. 192. Sulla questione cfr. ancora in questo lavoro *infra*, Cap. 3 § III.2.2.

¹⁹¹ La questione è stata variamente indagata in ambito dantesco. Oltre ai lavori, già menzionati, di Mira Mocan, richiamo qui ARIANI 2015, *passim*.

¹⁹² FALZONE 2019, p. 163.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 164.

È con questo significato, dicevo, di ‘amante approvato’, che il termine compare nella distinzione dei *qatre escalos* dell’amore nell’anonimo *salut* (o, più precisamente, *domnejaire*) databile tra il 1246 e il 1265 (*Domna, vos m’avez et Amors, BdT 461,v*), interessante per il fatto di descrivere il ‘crescendo’ dell’intimità del rapporto amante-*midons* scandito dai diversi termini (vv. 98-102):

Qatre escalos a en amor:
lo primers es de feignedor
e'l segons es de prejador
e lo ters es d'entendedor
e lo quart es druz apelasz

[Quattro gradi si hanno in amore: il primo è di fingitore, il secondo di imploratore, il terzo di amante approvato, mentre il quarto è chiamato amante carnale].¹⁹⁴

I quattro ‘gradini’ ricordano da vicino, sia per numero sia per tematica tutto sommato affine, le trattazioni cristiane sui della contemplazione divina, e in particolare *I quattro gradi della violenta carità* di Riccardo di San Vittore.¹⁹⁵ Se è vero, dopotutto, che quest’ultima opera risente delle trattazioni sull’amore di ambito profano – dall’*Ars amatoria* ovidiana alla lirica cortese –¹⁹⁶ non è sbagliato congetturare un rapporto osmotico, di continuo interscambio di idee, tra le due aree della produzione letteraria del XII-XIII secolo (il *salut* è difatti posteriore all’opera di Riccardo).

Rimandando per il momento l’indagine sui rapporti tra il *salut* e gli ambienti religiosi, mi limiterò qui a osservare che le tappe proposte dal testo in questione sono *grosso modo* bipartite: i primi due gradi si fermano infatti al primo, timido approccio di conoscenza e avvicinamento tra l’innamorato e *midons*, ben diversamente dal terzo e dal quarto, dove il contatto è già avvenuto all’altezza dell’*entendemem*, fatto di una confidenza più intima e da gesti ormai espliciti. È interessante soprattutto notare come lo statuto di *feignedor* e

¹⁹⁴ La traduzione di servizio è mia. Il testo, segnalato da NELLI 1963 (p. 179) a proposito dei termini principali indicanti lo statuto dell’amante cortese, contiene una breve spiegazione a proposito dei *qatre escalos* dell’amore. Dal punto di vista lessicale, occorre considerare che sia Nelli, sia Cropp, accolgono all’interno di questo testo una sfumatura semantica di *fehedor* ben diversa da quella ‘canonizzata’, traducendo il termine con «souponant» e sorvolando così sul senso della dissimulazione – o, se si vuole, dell’ipocrisia – dell’amante che tenta di celare il suo ardore all’amata. Del resto, lo stesso Cropp ammette che «le seul exemple du mot *fehedor* employé au sens de ‘souponant’ se trouve, de toute évidence, dans le domnejaire anonyme», a cose normali designando questo, sempre secondo lo studioso «un ennemi de l’amoureux courtois»; CROPP 1975, p. 52. Ulteriori osservazioni su questa terminologia sono state condotte da A. Radaelli, in GAMBINO 2009 (cfr. in partic. le note introduttive alle pp. 700-714, ma anche le note al testo alle pp. 728-729). Per un commento con ulteriori rinvii, cfr. LACHIN 2004, p. 111, n. 33.

¹⁹⁵ Il primo grado è per Riccardo la *caritas vulnerans*, l’amore che ferisce e colpisce come un dardo rovente generando sulla fisionomia di chi ne è colpito gli effetti di una malattia; il secondo è l’*amor ligans*, il vincolo che lega l’uomo al pensiero fisso d’amore; il terzo grado è l’*amor languens*, che genera frustrazione e *empasse*, «annullando ogni capacità d’azione e costringe a una totale immobilità»; il quarto grado è quello dell’*amor deficiens*, che rappresenta una lieve discesa rispetto al terzo grado e che fa sì che l’anima non possa estinguere la sua sete e la sua fame d’amore. Cfr. ZAMBON 2020, pp. 960-961 (cit. p. 961).

¹⁹⁶ Cfr. su questo ZAMBON 2020, p. 960.

di *prejador* non preveda, a differenza dei secondi due, una vera e propria esteriorizzazione dell'amore, ma al contrario un suo oscuramento per mezzo della finzione. Il grado di affinamento dell'amante dal *feignedor* al *drut* è dunque un percorso di disvelamento di un sentimento, dalla dimensione privata almeno a quella di coppia. Il passaggio attraverso la comprensione intellettuale – l'*entendemen* – è dunque gradino centrale nell'*iter* di affinamento del pensiero amoroso, nonché dell'*intelletto d'amore* propriamente detto, in grado di elevare l'amante da solitario postulante a entità affettiva vera e propria.

In un certo senso, al di là di questo specifico testo – che, tutto sommato, potrebbe risentire della struttura 'graduale' dell'amore dell'opera di Riccardo di San Vittore – il concetto di *entendemen* si riconnette al motivo del conferimento e di rivendicazione di una *saber*, che è amoroso e insieme poetico.¹⁹⁷

Chi è capace di *entendre* può dunque essere annoverato tra i potenziali *fin'amans*, in quanto ricettivo nei confronti di Amore e della parola che lo esprime. Il concetto è in questo modo ripreso in svariati componimenti, ma tra i tanti pare particolarmente interessante la dichiarazione incipitale di Raimbaut d'Aurenga, in *Un vers farai de tal mena* (BdT 389,41), 1-5:

Un vers farai de tal mena
on voill que mos sens paresca,
mas tant ai rica entendensa,
per que n'estauc en bistensa
que non posca complir mon gaug:
[...]

[Farò una canzone di tal sorta / nella quale voglio che appaia ciò che sento, / ma così in alto è indirizzata la mia richiesta d'amore, / che mi blocco nel dubbio / di non poter realizzare del tutto la mia gioia...]¹⁹⁸

Anche in questo caso, la traduzione non consente di individuare con precisione il senso generale del termine *entendensa*, che in tal caso viene tradotto dall'editore con il significato, a parer mio contestabile (benché attestato), di «richiesta d'amore». Ciò che è sicuro è che il termine è inserito in margine a una dichiarazione di poetica, in cui il poeta afferma di voler dare al *vers* una forma analoga a quella del suo sentire (*sens*). In altre parole, il poeta vorrebbe dare voce al suo amore, nel rispetto della *convenientia* che vincola la forma poetica al contenuto, poi aggiungendo che, in ragione di ciò, il suo ardore è tale da non essere sicuro di poter con questo essere pienamente soddisfatto (*complir... gaug*) e – si potrebbe sottintendere – esprimere perfettamente in forma poetica un sentimento tanto elevato. In sostanza, una diversa proposta di traduzione per un solo

¹⁹⁷ VIEL 2014, p. 198 riferisce come unico significato di questo lemma quello di 'intenzione amorosa': è infatti con questa accezione che il termine (*intendimento*) viene impiegato nella poesia italiana delle origini. La densità e l'intensità del suo significato merita però, a mio parere, di essere argomentata tenendo conto della sua componente immaginativa.

¹⁹⁸ Testo MILONE 1998, p. 103; la traduzione e il corsivo sono miei.

termine, muterebbe radicalmente il senso del discorso, fondendo insieme le ragioni poetiche con le ragioni amorose e trasformando la *ric'entendensa* in un'espressione di ineffabilità.

Il fatto di non poter *complir* il proprio *gaug* con la poesia rientrerebbe perfettamente nel quadro immaginativo che si pone come presupposto di ogni moto espressivo. L'ineffabilità si configurerebbe allora come un *deficit* di facoltà di raffigurazione-immaginazione.¹⁹⁹ La traducibilità di questo sintagma con «ricca immaginazione» potrebbe forse fare luce sulle origini di un concetto che avrà il suo culmine nella poesia italiana di un secolo dopo. Tutti i termini derivati da ĨNTEÑDĒRE che il provenzale presenta potrebbero alludere dunque a una pluralità di significati che, annettendo immaginazione, amore e forza poetica, rendono già possibili alcuni slittamenti semantici che in traduzione rischiano di perdersi e che devono invece tener conto del nucleo immaginativo-cogitativo individuato alla base del funzionamento della poesia trobadorica. L'impiego del verbo *entendre* e dei suoi derivati potrebbe in ultima analisi rappresentare – ma mi riservo di approfondire l'indagine in separata sede – il germe delle riflessioni sulla componente cognitiva dell'amore, che sappiamo essere essenziale negli sviluppi poetici danteschi e pre-danteschi, ma da questi assorbita e rielaborata entro il nuovo paradigma filosofico di stampo aristotelico (ignoto ai trovatori se non per il tramite boeziano).

Se *entenden* è l'«innamorato», l'*entendedors* è allora un amante che, in quanto dotato di intelligenza amorosa, di sensibilità e di *capacità di sentire/immaginare*, si è avvicinato a un grado piuttosto intimo e personale con *midons*. La peculiarità «sensitiva» dell'*intendimento d'amore* consiste dunque nel meccanismo, descritto dalla fenomenologia degli affetti di matrice religiosa, secondo cui un accadimento imprime le sue tracce sullo stato d'animo e a partire da queste ricrea i presupposti per rendere possibile l'atto espressivo.²⁰⁰

I.4. LA METAFORA DEL NUTRIMENTO

È scopo di questo primo capitolo sottolineare la presenza precoce, già massiccia nella lirica in lingua d'oc, di una coscienza interiore mossa da *affectus* che reagisce in senso propulsivo condizionando i moduli stilistici della poesia.²⁰¹ Come nei testi sacri è infatti

¹⁹⁹ Così ad esempio in Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*, dove il paragone con la pittura allude alla possibilità di raffigurare e dire, vv. 41-48: «Lo non-poter mi turba, / com'on che pinge e sturba, / e pure li dispiace / lo pingere che face, e sé riprende, / che non fa per natura / la propia pintura; / e non è da blasmare / omo che cade in mare a che s'aprende»; cfr. ANTONELLI 2008, p. 5 (PSs 1.1).

²⁰⁰ È sulla stessa linea, del resto, l'espressione aprov. «sentir de», che ha tra i propri significati «sapere», «apprendere per impressioni», su cui cfr. DI GIROLAMO 2010, pp. 5-25, p. 12 (benché di posizione contraria rispetto all'idea di una interiorizzazione del sentimento).

²⁰¹ È attestata, in lingua d'oc (ma non nel corpus lirico), la voce *affeccion* (con le varianti grafiche, che riporto dal DOM: *afeccio, afecion, afeçion, afectio, affection, affeccio, affeccion, affeçion, affectio, affection, affettio, affexio*), col significato di «mouvement de l'âme, sentiment, émotion!». Il fatto che il lemma non

il sentimento (in tal caso l'*amor Dei*) a ingenerare sapienza, così nei trovatori è l'amore a procurare al poeta il *saber* necessario all'esistenza della poesia: le basi teoriche del cosiddetto «intelletto d'amore», destinato a svilupparsi e raffinarsi in Italia con lo 'Stilnovo', sono già a mio avviso più che abbozzate all'interno della fenomenologia amorosa e poetica dei trovatori.

L'idea di fondo che accomuna la trattatistica sugli *affectus* è che l'anima che incomincia il suo percorso conoscitivo verso il raggiungimento di Dio è mossa dalla *caritas*.

Cercherò dunque di fare luce adesso su alcune metafore che caratterizzano questo processo, in modo da mettere in risalto le conseguenze, nell'ambito della riflessione estetico-poetologica, le idee che accomunano le speculazioni teologiche dell'epoca e la fenomenologia dell'amore trobadorico.

La metafora del nutrimento – che si inserisce perfettamente all'interno di una gamma abbastanza ricca di immagini 'fisiologiche' del sentimento d'amore – e delle sue conseguenze sul corpo (l'atto di ingrassare e dimagrire) mostra di prestarsi perfettamente all'indagine che si va qui svolgendo: il cibo è infatti correlato alla *sapientia* esattamente come lo è l'amore; tramite il canale del nutrimento, l'anima si incammina verso la conoscenza, che a sua volta sostanzia la qualità del discorso. In tal senso la letteratura cristiana attinge alla metafora del nutrimento per veicolare con efficacia il processo di acquisizione della sapienza tramite la carità divina.²⁰² Il 'cibo dell'anima' è in taluni casi descritto come 'succo', altre volte come 'latte': un nutrimento liquido, dunque, di cui l'anima *si impingua*, acquisendo una virtù tramite assimilazione e riproducendo ancora una volta, sotto forma di immagine figurata, il passaggio da *dentro a fuori* che in altri casi si invera attraverso gli occhi.

È frequente, nei testi, il rilievo di immagini metaforiche sul grasso e sull'*impinguarsi* dell'anima, espressione che condensa l'arricchimento figurato e la prosperità conferite dalla carità divina e dalla conoscenza che ne deriva. È anche per questo che l'amore e la conoscenza vengono spesso veicolate da un repertorio figurale che attinge al lessico del nutrimento e della fame. Inquadrare questa logica è particolarmente promettente per mettere a fuoco le tappe dei processi conoscitivi descritti dalla letteratura religiosa: se

sia mai impiegato dai poeti potrebbe essere dovuto al fatto che è di formazione tarda; esso compare ad es. nella redazione lunga in prosa delle *Leys d'Amors* II, 117, 1-2: «Cobla affectuoza es dich a per so quar de tan gran affectio es cel que parla e ditz aytal sentensa, que ses meia d'otra dictio replica e re[ci]ta una mereyssa dictio, segon qu'om pot ayssi vezer [...]», ma anche III, 123, 3: «Mos es variabla enclinatios de coratze mostrans diversas voluntatz et affectios», III, 178, 3 (*De la interieccio*), sempre in dittologia con '*volontatz*' e altri luoghi reperibili dall'indice (p. 853); cfr. FEDI 2019, p. 344-345; 510, 605.

²⁰² È opportuno tuttavia ricordare che questa come altre metafore corporee hanno, come ricorda Gaia Gubbini, «radici più profonde, probabilmente nella Bibbia e nella letteratura religiosa»; cfr. GUBBINI 2009, p. 119 (nella cui nota 195 menziona l'immagine degli 'occhi del cuore' dell'epistola paolina *Ad Ephesios* 1,18: «*illuminatos oculos cordis vestri*») e altre immagini di Bernardo di Chiaravalle, *PL*, 0926: «*Tanges manu fidei, desiderii digito, devotionis amplexu*»). Più nello specifico, tra gli studi che prendono in esame la metafora alimentare nella letteratura (e in particolare in Dante) occorre menzionare BEC 1984; LECLERCQ 1983; GIBBONS 2001; ARIANI 2001 e VANELLI CORALLI 2008. Mi permetto inoltre di rinviare, sul verbo 'ingrassare' e sulle valenze semantiche della *pinguedo*, a BARSOTTI 2019, *passim*.

l'anima si muove in un percorso sospinto dall'*affectus*, cioè da una «fame d'amore», la conoscenza (che si identifica con l'amore divino) viene dispensata tramite un alimento, la *caritas*, in grado di nutrire anima e mente mediante lo stimolo delle forze dell'ingegno. Solo e soltanto dalla sinergia di ingegno e cuore potranno generarsi l'espressione e la parola. L'atto di 'ingrassare d'amore' (*pinguescere*) è dunque una sorta di proiezione, sul piano visibile (l'accrescimento della massa corporea nei termini di una prosperità connotata positivamente), di quel movimento attraverso cui i moti dell'animo si trasmettono «ab interioribus ad exteriora» (e non il contrario; cfr. *Epistola ad Severinum de caritate*, I.13).

La diretta conseguenza di questo affiorare dell'*affectus* è una potenziata capacità di governare in modo espressivo la parola, motivo su cui insiste Ivo (e già opportunamente rilevato da Casella e Paolazzi) quando dice: «Solus proinde de ea digne loquitur qui secundum quod cor dictat interius exterius uerba componit».

A questo nuovo senso del termine si oppone specularmente, connotata in senso negativo, la magrezza: non più *subtilitas* o *levitas*, ma condannabile aridità spirituale. I verbi *pinguescere* e *macrescere* si fronteggiano nelle argomentazioni di Agostino sul Salmo 62,203; con l'esegesi agostiniana si esplicita per la prima volta l'evoluzione concettuale dei due termini in senso allegorico:

*Tamquam adipe et pinguedine repleatur anima mea. Putatis aliquam pinguedinem carnis desiderasse animam istam, fratres mei? Non enim hoc pro magno desideravit, ut pingues arietes, ut pingues porci illi mactarentur; aut veniret ad aliquam popinam, ubi inveniret obsonia pingua, unde saturaretur. Si hoc crediderimus, digni sumus qui ista audiamus. Ergo aliquid spiritale debemus intellegere. Habet quamdam pinguedinem anima nostra. Est quaedam saturitas pinguis sapientiae. Sapientia enim ista animae quae carent, macrescunt; et omnino ita exiles fiunt, ut in omnibus bonis operibus cito deficiant. Quare cito deficiunt in omnibus bonis operibus? Quia non habent pinguedinem saturitatis suae. Audi Apostolum dicentem de pingui anima, praecipientem ut quisque bene operetur. Quid ait? Hilarem datorem diligit Deus. Pinguis anima unde esset pinguis, nisi a Domino saturaretur? Et tamen quantumlibet hic sit pinguis, quid erit in illo futuro saeculo, quo nos pascet Deus? Interim in hac peregrinatione, quid erimus tunc nec dici potest.*²⁰⁴

Dal grasso sarà ora interessante muoversi analizzando il rapporto tra il nucleo «ispirazione-condizione amorosa-qualità della poesia» e la metafora della parola come cibo *tout court*; il ventaglio degli esempi è molto ampio e pressoché inclassificabile, ma per amor di sintesi si prenderanno in esame, oltre ai trovatori, i mistici del XII secolo e solo alcuni casi della produzione letteraria mediolatina coeva.

Aelredo di Rielvaux risponde ad esempio all'incarico affidatogli da Bernardo (quello di scrivere lo *Speculum*) sottolineando la propria modestia intellettuale: Aelredo è passato

²⁰³ Il Salmo recita: «*Sicut adipe et pinguedine repleatur anima mea, / et labiis exsultationis laudabit os meum*».

²⁰⁴ *Enarrationes in psalm. 62, 14, I.36 (CPL 0283)*; i corsivi sono miei. Su questo passo cfr. anche BARSOTTI 2019, p. 53.

dalla cucina al monastero («de coquina... ad heremum»; cfr. 3), ma, come ribadito da Bernardo, questo non prevede un vero e proprio cambiamento di mansione, bensì una *translatio* (il verbo con cui Bernardo marca il passaggio di Aelredo è infatti traslare). Se prima era addetto al cibo carnale (*carnalium ciborum fuit credita dispensatio*) adesso dovrà però occuparsi di quello spirituale (*spiritalia comparares*) e del cibo della parola di Dio (*cibo uerbo Dei*).

La metafora del nutrimento, insieme a quella del gusto (a cui, per forza di cose, è ontologicamente legata) investe su più fronti la speculazione sulla parola e sulla conoscenza di Dio (data come atto contemplativo); su questa linea si pone anche il frequente ricorso a immagini sul sapore, sulla base della contiguità etimologico-semanticamente con la sfera della *sapientia*, teorizzata esplicitamente a più riprese dai testi mistici dell'epoca.

È questo l'asse semantico che fa della metafora alimentare il veicolo per esprimere una qualsiasi generica acquisizione di conoscenza: i testi mistici del XII secolo, sviluppando motivi già agostiniani, eleggono il gusto a mezzo sensoriale privilegiato per la *fruitio* di Dio.

Il gioco etimologico tra *sapor* e *sapientia* è ricorrente in Guglielmo de Saint-Thierry:

Est enim mens vis quaedam animae, qua Deo inhaeremus et Deo fruimur. Fruitio autem haec in sapore quodam divino est, unde et a sapore sapientia.²⁰⁵

e figura tra gli espedienti retorici prediletti di San Bernardo:²⁰⁶

homo Christus Iesus, interiori quodam divinitatis sapore, quo sapientia nobis factus est sapientia Dei Christus sapida.²⁰⁷

e, ancora:

Septimum donum est Spiritus sapientiae, scilicet quidam internus sapor, ac suavissimus gustus.²⁰⁸

All'inizio dello *Speculum*, Aelredo di Rielvaulx addita infine il gusto come strumento euristico dell'amore divino parlando di 'palato del cuore':

Sed quid est amor, Deus meus? [...] et est *palatum cordis* cui sapis, quia dulcis es.²⁰⁹

²⁰⁵ Cfr. Guglielmo di Saint-Thierry, *De natura et dignitate amoris*, in ZAMBON 2007 pp. 110-111. La contiguità concettuale tra *sapor* e *sapientia* è già diffusa all'altezza del VI-VII secolo, come testimoniano le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia (Id., *Etymologiarum sive Originum libri XX*, in PL, LXXXII, coll. 392d-393a); cfr. inoltre i *loci* riportati da MOCAN 2005, pp. 11-12.

²⁰⁶ Recupero qui i passi citati da LAZZERINI 1993, p. 321.

²⁰⁷ *Sententiae*, III, 70.

²⁰⁸ *Ibid.*, III, 126, 7.

²⁰⁹ ZAMBON 2007, II, pp. 38-39.

È dunque questo, tra i cinque sensi, quello più intimamente connesso alla *visio Dei*, in virtù del presupposto – fisico e fisiologico – che fa dell’esperienza gustativa un momento in cui si porta *dentro* qualcosa che prima era *fuori*; ossia facendo delle rispettive parti una cosa sola mediante un’assimilazione che avviene interiormente.

I testi della letteratura mistica (a partire dal V sec.; cfr. *supra* il commento al Salmo 62 di Agostino) pullulano non a caso di luoghi ove la sapienza o la misericordia vengono recepite sotto forma di nutrimento (generalmente liquido), cioè di succo o latte. È opportuno dunque inquadrare le metafore del gusto e quelle del nutrimento nella stessa area semantica, in quanto coinvolte parimenti nella significazione di *trasmissione di un contenuto da una sede all’altra* (da *fuori* a *dentro*) con conseguente assimilazione delle parti nell’uno.

Un ulteriore passo su questa linea di sviluppo si può compiere osservando come per parlare della poesia (ma, più in generale, della parola in senso lato), siano implicitamente coinvolte metafore analoghe: è a sua volta questa, del resto, uno strumento di trasmissione di contenuti, stavolta con movimento inverso, cioè da *dentro* a *fuori*.

Non solo: le numerose metafore connesse all’attività fabbrile attingono, come si vedrà, al lessico del miglioramento di sé; presupposto della poesia sono, oltre alla *razo* (l’argomento), il *sen* e il *saber*. Su questa base logica Jaufré Rudel può per la prima volta accostare al sostantivo *saber* l’aggettivo *bos*, cioè ‘buono’, «concentrando in una sola espressione varie sfere semantiche, quella del gusto e del sapore, quella del piacere e quella della conoscenza»:²¹⁰

e quan mi reisit al mati
totz mos bos sabers mi desva.

[e quando al mattino mi risveglio svanisce ogni mio piacevole pensiero].²¹¹

La poesia è essa stessa un atto di trasmissione e affinamento della conoscenza, e in quanto tale può e deve servirsi delle metafore alimentari e del gusto, a partire dall’aggettivazione più diffusa.²¹²

²¹⁰ Su *saber* e *sabor* cfr. ZORZI 1954, pp. 307-313 e MOCAN 2005, p. 21. Dopo Jaufré Rudel l’espressione trova un largo reimpiego e viene riproposta dai trovatori della generazione centrale: la si trova ad esempio in Bernart de Ventadorn, *Lancan vei la folha* (BdT 70,25), 4: «a me deu bo saber»; Giraut de Bornelh, *Aquest terminis clars e gens* (BdT 242,12) 31-32: «Molt es grans la proez’e-l sens / qu’el’a; tan bos sabers adutz...», e in Arnaut Daniel, *Er vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoocs* (BdT 29,4), 34: «per so q’il es dels bos sabers sabors».

²¹¹ Cfr. *Non sap chantar qui so non di* (BdT 262,3) vv. 23-24. Testo CHIARINI 2003, p. 56; la traduzione, pur difficile e approssimativa nella resa dell’espressione «bos sabers», è mia.

²¹² L’espressione «bon saber» compare del resto anche in *Flamenca* per descrivere il piacere del bacio all’interno della fenomenologia dell’amore appagato tra due amanti (vv. 6573-6589): «Quan dui aman fin e coral / dreigz oilz s’esgaron per egal, / en dreg’ amor, mon eicient / tan granz jois al cor lur deissent / que li douzor[s] que d’aqui nais / lur reven tot lo cor e pais. / E l’ueil, per on treva e passa / cil douzors ques el cor s’amassa, / son tan lial que nulla ren / negus a ssos ops non reten; / mais la boca no-s pot tener, / quan baisa, que del bon saber / a sos obs quesacom nom prenga / avan que ren al cor ne venga, / e-l baisar que sa

Il sistema di metafore e immagini coinvolte deriva senza dubbio dall'ambito semantico della *praelibatio* estatica di derivazione mistica; tra i tanti esempi, il *Soliloquium* di Ecberto fonde insieme il tema del sapore con quello del nutrimento liquido (su cui dirò poco più avanti):

O Jesu, amanti te dulcedo mellis, suavitas lactis, vini inebrians sapor: cunctaeque deliciae non sic oblectant fauces degustandum se, ut tuus amor mentium gustantium te...²¹³

È ben chiaro, fin da adesso, in che modo poesia, conoscenza e amore possano essere implicitamente assimilati – con espressioni afferenti agli stessi ambiti semantici, medesimo lessico e medesime metafore – in virtù della loro comune derivazione da un movimento che si attua dal *fuori* al *dentro*:

A questo aspetto che chiamerei di *traslazione dall'esterno nell'interiorità* corrisponde un altro elemento che, nel dare fondamento all'analogia tra gusto e sapienza, ne giustifica a sua volta la superiorità sulla vista (e sull'intelligenza razionale): si tratta del carattere di *esperienza concreta* riconosciuto per eccellenza alla percezione gustativa, nella quale, rispetto ad altri sensi – come la vista o l'udito – viene meno il carattere astratto, insieme anche all'elemento di esteriorità [...]. Consentendo una totale incorporazione e fusione tra soggetto senziente e oggetto, il gusto garantisce così, nel contempo, un'esperienza percettiva interamente *soggettiva*, e individuale: da qui consegue anche la sua *incomunicabilità* (infatti la metafora del gusto sarà adibita, come si avrà occasione di ribadire più avanti, all'espressione retorica dell'ineffabile; da cui discende, probabilmente, anche la successiva acquisizione del lemma *gusto* in campo estetico).²¹⁴

Nei *Carmina* di Balderico di Bourgueil il contesto conviviale viene presentato in corrispondenza di discorsi sulla poesia e il banchetto può identificarsi direttamente con il testo offerto in dono all'interlocutore, come nel caso del Carne 85 (vv. 5-9: «Mensula parva satis, sed erunt tibi fercula crebra, / crebra quidem fiet mutatio materiei; / fercula nec multo mea sunt condita sapore: / reuera sensus dictanti defuit iste, / nec melius potui quam dixi dicere quiduis») e del famoso Carne 99 (vv. 123-126: «Id nunc apposui, sed mox industria nostra / intermiscebit fercula quae placent; / irritamentum mox copia plena sequetur, / larga manus reliquam mitiget esuriam»).²¹⁵

boca pren / es fermansa que cascuns sen / lo fin joi ques Amors lur dona»; cfr. MANETTI 2008, pp. 402-406. Per la bibliografia sull'argomento rinvio ai titoli compendati in nota da MOCAN 2005 (p. 9, n. 3).

²¹³ Cfr. *Soliloquium*, p. XVII, *PL.*, 195, cc. 112 ss. Il testo è citato da ZORZI 1954, p. 309.

²¹⁴ MOCAN 2005, cit. p. 15.

²¹⁵ Nel Carne 208 l'elogio dell'esegesi allegorica dà ampio spazio all'impiego di metafore analoghe (cfr. TILLIETTE 2012, II, p. 140 e ss.); qui Balderico condensa il genere letterario del "banchetto", discussione libera su soggetti disparati e mélange di argomenti leggeri e seri, illustrati notoriamente ad es. dalle *Notti Attiche* di Aulo Gellio e dai *Saturnali* di Macrobio, conosciuti del resto da Balderico (che li cita nel Carne 134, indirizzato alla Contessa Adele). È una cena colta, a cui partecipano anche Cicerone, Socrate, Catone, Davide il salmista, Mosè, ecc.: il cibo è correlativo della sapienza e a esso vengono associati il sapore della conversazione colta (così come dell'esegesi e della pagina letta e interpretata). Ai vv. 42-43 la ricerca della contiguità semantica (oltre che etimologica) tra *sapor* e *sapientia* è tale che leggiamo: «pro uario captu

All'interno del tema del sapore, si distingue, nella scrittura religiosa, la ricorrenza della *dulcedo*: sulla base della consuetudine di tale linguaggio ad assimilare le cose divine all'uso della parola, la *doussor* provenzale si fa sistema cardine di valori, dando luogo a prese di posizione stilistico-ideologiche che più tardi avranno importanza cruciale per la poetica stilnovista. La dolcezza si lega così al potere psicagogico della poesia, con recupero della prescrizione di Orazio (*AP* 99-100):²¹⁶

Non satis est pulchra esse poemata: *dulcia* sunt,
et *quocumque* volent *animum auditoris agunt*.

Il motivo del nutrimento è dunque foriero di valenze mistiche e, insieme, retoriche, imponendosi con largo impiego almeno fino a Dante, dove è riproposto a più riprese, adibito per lo più ad esprimere ineffabilità. Si pensi ad esempio al celebre passo di *Par.* XXIII (vv. 55-60):²¹⁷

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnìa con le suore fero
del *latte lor dolcissimo* più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero

Il percorso di questo motivo è qui suggellato definitivamente tramite la richiesta di sostentamento alimentare (il latte), cioè di quella conoscenza sapienziale che rende il poeta-retore capace di trasmettere un contenuto fuori dalla portata dell'umano.²¹⁸

Il tema dell'amorosa dolcezza dei trovatori riporta, come affermò già Diego Zorzi, alla teologia mistica contemporanea:

L'abbondanza dei testi, riguardanti il gusto per l'intrinseca «doussor» delle cose, giunge a confermare quelli che accennavano all'esuberante dolcezza di Dio creatore. Richiamandoci alla spiritualità francescana (che sviluppa germi già vivi), e in particolare

pagina lecta sapit. / His onerabuntur mensae sapientis amici». CURTIUS 1995, pp. 229-230, segnala che queste immagini dopo l'epoca patristica sono spesso usate per figurare il processo di lettura del testo sacro: si ritrovano infatti nel *Liber de panibus* di Pierre de Celle (929-1947) e hanno tra i probabili modelli la *Cena Cypriani*.

²¹⁶ Particolarmente esaustiva l'argomentazione di PAOLAZZI 1998, p. 115: «le insistenti affermazioni oraziane circa la capacità della poesia *dolce*, cioè ricca di sentimento, di condurre a suo piacimento cuore e mente degli ascoltatori, trovano nei due testi un'applicazione diretta alla materia d'amore, e su questo stesso tema il gruppo degli 'stilnovisti' produrrà una ricca serie di variazioni».

²¹⁷ Cfr. MOCAN 2005, pp. 26-27.

²¹⁸ L'immagine del retore allattato dalla Musa o da una delle sette arti liberali torna sempre in Balderico, nel Carme 134, all'interno di una lunga digressione sulle arti del trivio all'interno della descrizione della stanza di Adele, Cicerone viene presentato come colui che, tra i figli di Romolo, ricevette il latte da parte della Grammatica (vv. 1137 ss.); cfr. TILLIETTE 2012, II, pp. 36-37. Sulla metafora in questione, fondamentale lo studio di FIORILLA 2009 e alcune osservazioni di VILLA in più interventi, come VILLA - ALESSIO, pp. 499-500 e VILLA 2009, pp. 215-232 e infine BOLOGNA 2010 e BARSOTTI 2019.

alle conferme tratte da quella letteratura religiosa provenzale, che ad essa s'ispira, si può anzi parlare di un'unica universale «doussor», assaporata, per così dire, a profondità diverse, dai mistici ai trovatori.²¹⁹

Il gusto si incrocia alla sfera erotico-sensuale quando viene coinvolto nell'atto del bacio, come ricorda Gubbini, menzionando Bernart de Ventadorn, *Bel m'es can eu vei la brolha* (BdT 70,9), vv. 25-28:²²⁰

Bo son tuih li mal que-m dona;
mas per Deu li quer un do:
que ma bocha, que jeona,
d'un douz baizar dejeo.

[Sono buoni tutti i mali che mi reca; ma, per Dio, le chiedo un dono: che la mia bocca, che digiuna, di un dolce bacio si nutra].²²¹

In quanto *medium* di avvicinamento a *midons*, fonte di prosperità interiore e fulcro della tensione di un amore tendente alla spiritualizzazione, il bacio è dolce anche in quanto veicolo di conoscenza, inteso com'è, nella cultura medievale, «quasi una modalità di tatto», come in Ugo di San Vittore, che nel *De arca Noe* usa l'espressione *per gustum tangere*.²²²

La tendenza ad assimilare lo stato di grazia che deriva da questo avvicinamento alla metafora alimentare si manifesta esplicitamente in Raimbaut d'Aurenga, giacché in *Ab nou cor* (BdT 389,1) il trovatore si dichiara appagato della gioia profusa da *midons*, a tal punto che anche i suoi parenti potranno vivere senza mangiare, vv. 36-39:

Gaug ai ieu tal que mil dolen
serian del mieu gaug manen
car del mieu gaug tug miei paren
viuran ab gaug ses manjar

[Provo una gioia tale che mille infelici sarebbero ricchi della mia gioia, e della mia gioia tutti i miei parenti vivrebbero di gioia senza mangiare].²²³

Alla luce di questi esempi si può forse cominciare a cogliere la partecipazione 'teologica' dell'uso enfatico della semantica della dicotomia tra 'grasso' e 'magro', che percorrerà la riflessione erotica (e stilistico-retorica) anche negli autori volgari del Medioevo. In questa metafora vediamo congiungersi infatti il lessico dell'amore (mistico

²¹⁹ ZORZI 1954, cit. p. 313.

²²⁰ Mi riferisco a GUBBINI 2005, p. 288.

²²¹ Cfr. APPEL 1915, p. 55; la traduzione è mia.

²²² Cfr. *ibid.*, p. 289 e la nota 25. Il passo del *De arca Noe morali* citato è il I, 4, in *PL*, 176, 632B. Il passo è segnalato anche in LARGIER 2005, p. 240.

²²³ Cfr. MILONE 2003, pp. 192-194. Per il commento a questo testo cfr. anche BARSOTTI 2022^a, *passim*.

e profano) e quello della riflessione sulla parola, intesa come espressione e specchio di un *affectus* che nasce *dentro*; l'amore e lo stile che lo veicola, in definitiva si equivalgono; a maggior ragione quando, nei poeti in lingua volgare, l'amore inteso come *Eros* prenderà il sopravvento sulle inflessioni religiose, divenendo vera forza propulsiva del canto.

Fondamentale è inoltre il rapporto di corrispondenza tra lo stato emotivo (felice se 'grasso') e la maggiorata possibilità di esprimersi con una poesia che sia di pari segno, cioè grassa, 'piena di succo e di sangue': il vocabolario del 'grasso' è del resto ben noto alla retorica classica, che distingue tra uno stile asciutto e magro e uno stile più gonfio e arricchito, cioè *pinguis*.²²⁴ Tutto sommato, il tema del succo e della linfa che scorre (nella vegetazione ma anche nel corpo dell'innamorato che brama l'attuarsi del desiderio carnale) non va scisso dalla varietà di elementi che corredano, in una poesia che si dispiega per variazioni sugli stessi moduli, il contesto stagionale entro cui la poesia va a collocarsi. Il termine *sucs*, insieme ad altre perifrasi indicanti la linfa vegetale, non è infatti estraneo all'uso trobadorico in analoghi contesti: esso è difatti impiegato notoriamente da Marcabruno in *BdT* 293,3, vv. 1-2: «Al departir del brau tempier / quan per la branca pueja-l sucs» e in *BdT* 293,11, 1-2: «Bel m'es quan la rana chanta / e-l sucs pueja per la rusca», con il significato di 'linfa' non tanto (o non solo) vegetale, ma anche umana, con le sue implicazioni etiche e morali, in relazione al tema della generosità e dell'avarizia.²²⁵

Il riferimento al frutto e al nutrimento fatto da Lanfranc Cigala nell'*incipit* di *Quant en bon luec fai flors bona semenza* (*BdT* 282,19) può essere fatto rientrare in questa casistica (vv. 1-8):

Quant en bon luec fai flors bona semenza,
segon razon bons frugz en deu eissir;
per que mos cors, qu'amors a faig florir
de flor de ioi, tramet frug de plazenza
als fins amans, chanzonet'avinen,
qui nais d'amor e creis de benvolenza;
que ges estiers chanzon ni ren plazen
non pot hom far, si d'amor non comenza.

[Quando in un buon terreno fa fiore un buon seme, secondo ragione ne deve uscire un buon frutto; perché il mio cuore, che amore ha fatto fiorire di gioia, consegna agli amanti

²²⁴ Nel fare il punto sullo stile virgiliano Macrobio contempera lo stile asciutto e lo stile grasso come due possibili scelte stilistiche (Virgilio è presentato come abile mediatore tra gli stili), come leggiamo in *Sat.* V, 1, 5 e 15. Stavolta viene impiegata un'ampia gamma di aggettivi, tra cui configura, appunto, *pinguis*: «Oratorum autem non simplex nec una natura est, sed hic fluit et redundat, contra ille breviter et circumcise dicere adfectat; tenuis quidam et *siccus et sobrius* amat quandam dicendi frugalitatem, alius *pingui et luculenta et florida oratione* lascivit. In qua tanta omnium dissimilitudine unus omnino Vergilius invenitur qui eloquentiam ex omni genere conflaverit».

²²⁵ Per i testi menzionati si veda GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 55 e 147. La stessa linea concettuale e metaforica che ricollega la secchezza (la mancanza di sucs) all'avarizia e alla decadenza percorre, del resto, anche *Abans qe il blanc puoi* (*BdT* 323,1; nelle rime dubbie di Peire d'Alverne) e Alegret, *Ara pareisson l'arbre sec* (*BdT* 17,2), sul cui accostamento cfr. BELTRAMI 2020, p. 703.

cortesi un frutto gradito, e cioè una canzone piacevole, che nasce da amore e si alimenta di bontà; ché non si può fare canzone o cosa gradevole, se da amore non comincia].²²⁶

Di pari entità il nutrimento offerto da Amore a cui fa riferimento una *cobla* di ARNAUT DANIEL, con l'accostamento tra l'amore e l'orto, come si legge nel testo di *En breu brisara-l temps braus* (*BdT* 29,9), vv. 9-16:

Amors es de pretz la claus
e de proeza us estancs
don naisson tuich li bon fruich,
s'es qui leialmen los cuoilla;
q'un non delis gels ni niula
mentre que-s noiris el bon tronc;
mas si-l romp trefans ni culvertz
peris tro leials lo sagre.

[Del Pregio amore è il recintato orto, la chiusa del Valore che ne irriga e matura i dolci frutti, se sia leale chi ne fa il racconto. Non li guasta né gelo né nebbia mentre Amore prende il suo nutrimento da freschi intatti rami, ma se li spezza un perfido o un vile, l'orto muore, finché non lo coltivi chi lealmente ami].²²⁷

La variazione di Arnaut sul tema consente di ricollegarci anzi alla totale indipendenza di amore dal contesto stagionale, se anche con il freddo e il gelo Amore, nutrendosi delle virtù di cui è portatore, può rendere rigogliosa la vita. Così Raimbaut dichiara di farsi grasso, nonostante la stagione invernale – e nonostante nemmeno il dolce umore della linfa («la dolz'umors de la saba») non riesca a scorrere nei rami degli alberi – in virtù dell'ottima qualità del suo nutrimento, cioè l'amore appagato e corrisposto: «Qu'eu reverdisc'et engraisse» (*Er [se] sebro-ill foill del fraisse*, *BdT* 389,15, 9).²²⁸

L'impiego concettuale del nutrimento e del grasso corporeo come riflesso di uno stato d'animo felice, e dunque in grado di condizionare positivamente il discorso (che deve avere 'succo') e la sua efficacia, trae origine, come abbiamo detto, dalla riflessione mistico-religiosa dal V secolo in avanti. Bisogna aggiungere, tuttavia, un'altra tangenza che guarda in direzione degli antichi, cioè la relazione tra la *pinguedo* in senso figurato e la soddisfazione dei sensi di matrice epicurea, a cui lo stesso Orazio fa riferimento nelle *Epistole*.²²⁹ È probabile che l'evoluzione concettuale di questo motivo, tutt'altro che

²²⁶ Testo e traduzione BRANCIFORTI 1954, p. 133.

²²⁷ Per il testo e la traduzione si veda in tal caso di LACHIN - BANDINI 2000 (testo CANELLO 1883 con modifiche), pp. 68-73.

²²⁸ Cfr. BARSOTTI 2019, pp. 45-48. Interessante il gioco fonico che il trovatore combina all'interno di questo testo – cui partecipa lo stesso verbo raro *engraissar* – dove prevale nettamente il suono della *r*, coerentemente alla tendenza di Raimbaut di conferire a questo suono il «valore invernale» osservato da Zenò Verlato (in CEPRAGA - VERLATO 2021, p. 37).

²²⁹ Cfr. ad es. *Ep.* I, XVII, 11-12: «Si prodesse tuis pauloque benignius ipsum / te tractare voles, accedes siccus ad unctum», cioè: «Se vuoi essere utile ai tuoi e trattare un po' meglio te stesso, lascia la vita magra che fai e accostati al grasso di chi se la spassa». Il grasso e le sue implicazioni con uno stile di pieno

diffuso nella lirica volgare delle origini, debba tener conto di due poli: da una parte la retorica antica, dall'altra la sua evoluzione 'affettiva'.²³⁰

Nei testi provenzali può inoltre capitare che l'amante sia descritto come 'grasso' se soddisfatto, 'smunto' se sofferente.²³¹ Una volta istituita tale correlazione tra interiorità, amore e poesia, sembra che il verbo *engraissar* usato da Raimbaut voglia sottintendere che è *l'amore il grasso della poesia*, sua sostanza e suo nutrimento, ingrediente indispensabile per l'ispirazione. Il concetto è ora spogliato delle sue valenze mistiche: eppure si può affermare che non sfugga a Raimbaut il percorso concettuale, permeato di pensiero religioso, di questo principio di pienezza, se in *Ara-m so del tot conquis* (*BdT* 389,11), ai vv. 43 e ss. leggiamo:

Que si·m volia ses dis,
si ai mon cor de joi ple
qu'esser cug en paradis
can de midons, ...
...
auzi parlar ses folia,
sol c'om de leis me favel.

soddisfacimento dei piaceri del corpo e della ricchezza si ritrova in *Ep.* I, 4, vv. 15-16: «Me pinguem et nitidum bene curata cute vises, / cum ridere voles, Epicuri de grege porcum».

²³⁰ Non dissimili sono del resto le riflessioni di Carlo Paolazzi, in generale, su tutte le dichiarazioni metapoetiche degli 'stilnovisti'; cfr. PAOLAZZI 1998, *passim*.

²³¹ Le occorrenze di *engraissar* in Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernhe (cioè i trovatori che usano più frequentemente questo verbo) sono elencate da MILONE 2004, p. 101 e da BELTRAMI 2020, p. 168, n. 23. Milone offre inoltre una sintesi dei richiami intertestuali tra i testi che presentano il motivo del 'rinverdire' come specchio di una situazione di adempimento del 'jòi' (dunque dell'*engraissar*). I due poeti, con tre occorrenze ciascuno, sono i massimi rappresentanti dell'utilizzo di questo verbo nella lirica provenzale. Il verbo ricorre qua e là nel *corpus* trobadorico, spesso correlato al verbo di segno opposto, *magrezir*, per denotare lo stato di incertezza e oscillazione dell'amante, come ad es. in Guiraut de Borneill, *Quan branca-l brondels e rama* (*BdT* 242,57), 40: «qu'el maltrach, que·m desazona, / *magrezisc e pois engrais*»). Il primo a far uso del verbo *engraissar* in tale contesto è però Peire d'Alvernhe, *Chantarai Pus vey* (*BdT* 323,12) 29-32: «Amors, saber volgra quon er / de nos dos, si·us plazi', hueymays, / que per re engrayssar no·m lays, / mas quar no sai ma deviza»: l'incertezza impedisce all'amante di prosperare in amore, e dunque di abbandonarsi al grasso che caratterizza il senso di sicurezza dato dalla reciprocità dei sentimenti. Per il testo e la trad. di Peire d'Alvernhe cfr. l'edizione a cura di DEL MONTE 1955, pp. 41 e ss. Una dialettica tra le due istanze si trova nello stesso trovatore in *Deiosta-l breus iorns e·ls loncs sers* (*BdT* 323,15), 16 e sgg.: «Q'ieu vei e crei e sai q'es vers / c'amors engrais·e magrezis / l'un ab trichar, l'autr'ab plazers / e l'un ab plor e l'autr'ab ris»; cfr. DEL MONTE 1955 pp. 68 e ss. Dagli esempi proposti si istituisce una contrapposizione implicita, eroticamente connotata, tra l'ideologia amorosa dell'*engraissar* e quella del *magrezir*: la prima seguirebbe le istanze rambaldiane del soddisfacimento e del vitalismo erotico, la seconda la privazione e la sublimazione, sulla falsa riga di Jaufré Rudel, che in *No sap chantar* (*BdT* 262,3) presentava il *magrir* come conseguenza della frustrazione amorosa e della lontananza, vv. 13-15: «Colps de joi me fer, que m'ausi, / e ponha d'amor que·m sostra la carn, / don lo cors magrira». Analogamente Peire Raimon de Tolosa, *Enquera·m vai recalivan* (*BdT* 355,7), v. 45, usa l'espressione: «E·m vey tot dia magrezir», in un testo dove l'amore si presenta nei toni della sofferenza dagli effetti devastanti e della malattia. La magrezza come risultato di un amore doloroso e dell'affanno è anche tema chiave in Guiraut de Borneill, *Er'auziretz Enchabalir chantars*, (*BdT* 242,17), dove il verbo *magrezir* si trova al v. 54 in dittologia con *secar*: «e de me que vau pensan / tan qu'en magrezisc e sec / volven de tort en travers / plus abruzitz d'un convers».

[Se anche mi volesse senza parole, ho il mio cuore così pieno di gioia che credo di essere in paradiso, quando della mia donna ... sento parlare senza villania, solo che uno mi parli di lei].²³²

Il cuore traboccante di gioia è immagine derivata dalla fenomenologia della *fruitio Dei* dei testi devozionali: il concetto di pienezza sembra così avvalersi di questa doppia significazione, le cui radici neoplatoniche e mistiche risultano confermate anche attraverso questi sporadici affioramenti nella lirica romanza.²³³ *Fruitio* e *joi* sono infatti due concetti accostabili, in grado di congiungere il piano religioso e il piano laico, come ha chiarito Lucia Lazzerini: «l'ordinaria impossibilità della *fruitio* – del *joi* – acuisce il desiderio fino allo spasimo».²³⁴

Un valore analogo andrà conferito a tutti i verbi relativi alla nutrizione o all'assunzione di una sostanza liquida; così nell'*Epistola ad Severinum*, troviamo il verbo 'inebriarsi' (9, 10-11): «dum animus divino debriatus amore».

In ultima analisi, a conferma della derivazione religiosa di questo motivo, è opportuno citare un testo di Guiraut Riquier, *Lo mons par enchantatz*, (*BdT* 248,52), un sirventese dai toni moraleggianti, dove si condanna la sregolatezza che svilisce il mondo e si suggeriscono linee guida per la rettitudine; i vv. 41-42 riportano l'espressione: «E quascus fora saitz / de Dieu».²³⁵ In nota, Monica Longobardi osserva che: «non è escluso che l'immagine, oltre che ricercata per il gioco fonico [...], sia suggerita dal ricordo di testi sacri». A mio parere, non solo «non è escluso»; alla luce delle argomentazioni riportate è anzi *certo* che tale immagine derivi dall'ambito religioso.²³⁶ Ecco dunque fusi insieme, nei passi in questione, due presupposti concettuali: quello teorico – proveniente dall'antica trattatistica latina, tramandato cioè da Cicerone, Orazio e dalla *Rhetorica ad Herennium*, poi, nella tarda antichità, da Macrobio – dell'asciuttezza e dell'abbondanza retorica intese come stile magro/grasso, e quello spirituale – derivato dalla speculazione mistico-religiosa dei centro monastici neoplatonici – che vuole che l'animo, divenuto contenitore di carità divina, possa riempirsi, farsi grasso a tal punto da rendere superiori le sue potenzialità sensoriali (e quindi poetiche).

Nel XII secolo dunque, già all'altezza di Balderico di Bourgueil, si vengono a mescolare delle istanze di diversa provenienza, ma particolarmente armonizzate. Nel *Carne* 121, dichiaratamente oraziano (in *incipit* dice di scrivere «satiras... et odas», v. 6) Balderico dichiara: «Nam cras, exhausti satie somnoque refecti, / ad studium prompti

²³² Testo e traduzione MILONE 2003, p. 227 e ss.

²³³ Che la cultura di Raimbaut sia sensibile a questo orizzonte di valori è fatto che emerge anche da testi ben più enigmatici e densi di simbolismo, come la canzone tanto discussa *Er resplan la flors enversa* (*BdT* 389,16), per la quale rinvio a STANESCO 1997.

²³⁴ LAZZERINI 1993, p. 315. La studiosa rileva tuttavia una sostanziale differenza tra l'amore mistico e l'amore carnale dei trovatori, e mette in luce numerosi punti che ostacolano l'interpretazione 'spirituale' dell'amore trobadorico: se l'amore cortese «vive nell'attesa di qualcosa che non verrà mai», quello mistico può godere per un breve istante di Dio per mezzo della *fruitio*. Cit. *ibid.*, p. 313; Lazzerini cita inoltre E. GILSON 1987, p. 186: «È proprio questa sofferenza che Bernardo non vuole e da cui ci insegna a liberarci».

²³⁵ LONGOBARDI 1982-1983, pp. 108 ss.

²³⁶ *Ibid.*, cit. p. 113.

cantabimus uberiores», che si può parafrasare con: ‘canteremo, pieni di desiderio di creare, solo domani, una volta ricreati di sazietà e rigenerati dal sonno’.

Del motivo esistono, come controprova della sua validità, delle parodie, come quella dell’Archipoeta: quando gli si chiede di comporre in una settimana un poema epico sulla campagna dell’Imperatore in Italia, egli risponde che non potrà certo farlo a stomaco vuoto: la qualità del suo verso, scrive, varia a seconda della qualità del vino che beve: «tales versus facio quale vinum bibo», a ribadire il rapporto bilaterale tra nutrimento (interiorità) e possibilità di scrivere, che abbiamo già visto esplicitarsi in Balderico di Bourgueil.²³⁷

Seppure declinato diversamente, sotto forma di motivo della sazietà del desiderio, il tema del nutrimento è evocato anche l’*Epistola a Severino* dove viene analizzato l’incremento della desiderabilità quanto più l’oggetto del desiderio viene sottratto: «Subtractio enim rei amatae augmentatio desiderii est, et quod ardentius optas cares aegrius» (9, 10-11) e poi «Fames enim animae desiderium est» (14, 7-8), ma soprattutto una buona parte del paragrafo 15, che riporto per intero:

O bone Deus quem *amare edere est*, quomodo amantes te sic reficis magis esuriant, nisi quia tu simul cibus es et esuries? Et qui te non gustavit, te prorsus esurire nescit. Ad hoc ergo cibus ut esurire facias [...].²³⁸

Un conto è dunque riempire, ingrassare, colmare; altro è saziare: di Dio le anime difatti si riempiono, ma non si saziano mai.²³⁹ Da qui pare derivare il riscatto del grasso e di tutto ciò che è *plenus*, senza essere per questo nauseante; la pienezza non esaurisce difatti il desiderio (mentre la sazietà sì): «Impleuit, non satiauit. Amoris namque bona eo minus satiant quo magis replent».

La differenza tra sazietà e soddisfazione della fame è dettagliatamente spiegata al paragrafo che subito segue nell’*Epistola*:

Obiicis forsan illud: «Satiabor cum apparuerit gloria tua», et illud quod Ierusalem quae sursum est dicitur: «Adipe frumenti satiat te». Sed satietatem desiderati abundantiam ibi notare noueris, non desiderii finem. Finis autem desiderii, ut ait quidam, satietas est. Qui uero semper esuriunt liquet quod satiati non sunt. Sed uere beata esuries quae esurit solum quod habet et solum habet quod esurit. His itaque persuasum sit caritati tuae quod dulcedine diuini amoris nemo in futuro satiari poterit, nemo in praesenti impleri.²⁴⁰

²³⁷ Sulla questione (da cui traggio ancora l’esempio in questione) si veda BARSOTTI 2021. Cfr. inoltre Salimbene de Adam, *Chronica*: «michi nunquam spiritus / poetriae datur nisi prius fuerit / venter bene satur».

²³⁸ Cfr. ZAMBON 2007, p. 438.

²³⁹ Cfr. a questo proposito il passaggio dantesco di *Par.* III, vv. 38-39: «[...] la dolcezza senti / che, non gustata, non s’intende mai»; cfr. MOCAN 2005, p. 26.

²⁴⁰ Cfr. *ibid.*, p. 440.

Se «gustare sensibilmente» è «sinonimo di conoscere»,²⁴¹ l'utilizzo frequentissimo che Dante farà di questa metafora si impernia sulla costante tensione verso un'ideale sazieta che non arriva mai, nell'ottica di una sete e di una fame inesauribile di conoscenza e di *Amor Dei*: gli spiriti beati sono «coinvolti in una felice condizione di insoddisfazione», che funziona in maniera propulsiva, incanalando il desiderio in un moto di continuo perfezionamento sapienziale.²⁴²

È questo il motivo cardine, a ben pensare, su cui si regge il funzionamento della *fin'amors* trobadorica, dove l'amore genera un moto di continua tensione dato dell'innamorato verso *midons*, nei cui confronti non mancano espressioni di vera e propria fame amorosa.²⁴³ Si pensi, ad esempio, ad Arnaut Daniel, che in *Chanso do ill mot son plan e prim* (*BdT* 29,6, 46), afferma: «Er ai fam d'amor don badaill», dove all'immagine della fame, che rappresenta l'intrepida voglia di soddisfare un desiderio, si accompagna il verbo *badalhar*, su cui merita citare una nota lessicale di Riccardo Viel:

Il verbo *badalhar*, dal lat. BATAculare, ha [...] un impiego fortemente espressivo, direi quasi un uso parodico, perché dipinge l'innamorato che ha fiducia nell'amore come un folle illuso che resta vanamente in attesa, a bocca aperta.²⁴⁴

Il verbo in questione risulterebbe di fatto risemantizzato nei testi ove si dispiega un sentimento amoroso (come nella canzone di Arnaut sopra citata), assumendo la sfumatura semantica di 'sospirare' e 'bramare' più che l'atto di 'restare a bocca aperta'.²⁴⁵

È tuttavia qui essenziale notare che sia la fame, sia il *badalhar*, rappresentano una «“manifestazione” fisica del sentimento amoroso»:²⁴⁶ pur senza dichiararlo teoricamente, con questo accostamento Arnaut mostra di avere i mezzi e la consapevolezza per decifrare

²⁴¹ VANELLI CORALLI 2008, cit. p. 24.

²⁴² Cit. *ibid.*, p. 25.

²⁴³ Sostiene l'utilizzo di questa metafora la presenza del *tòpos* già nei poeti mediolatini, se Marbodo da Rennes può rivolgersi a un'amata ideale identificandola con un cibo o una bevanda: «Tu meus est potus, tu meus ipsa cibo».

²⁴⁴ VIEL 2015, cit. pp. 71-90, cit. p. 74. Altri studiosi hanno inquadrato il verbo come «manifestazione d'amore»; cfr. SANSONE 1984-1986, II, p. 386. Il suo uso si sarebbe diffuso a partire da Marcabruno, per poi trovare il massimo impiego in Arnaut Daniel. Si vedano inoltre il commento di PERUGI 1978, II, pp. 124 e 416, e la nota di VATTERONI 2013, I, p. 208.

²⁴⁵ Sul tema della «malinconia erotica» in Arnaut e in ambito medico cfr. l'*Introduzione* all'ed. di PERUGI 2015, p. XIX e ss.

²⁴⁶ VIEL 2015, cit. p. 75. Il verbo *badalhar* ricorre inoltre – come ricorda Viel su suggerimento di Anna Alberni – nello *Speculum al foder*, un trattato sull'igiene sessuale: «E diu-li sa amor, e est[r]anya-la quan lo veu, e badalla sovent, e guarda si mateixa mirant si res li fall»; cit. ALBERNI 2007, p. 82. Cfr. inoltre GUBBINI 2009, pp. 116-118. Un'altra occorrenza significativa del verbo in questione si trova nel *corpus* di Daude de Pradas, in *Si per amar ni per servir* (*BdT* 124,16), v. 17 (ed. MELANI 2016, p. 258): «Ai, quan badalh e quan sospir» poco dopo un'espressione corporea quanto mai significativa e connessa al tema della fame, cioè vv. 11-13: «de midons non puese aver be / ... / e no-m fetz mai la dentarigua», cioè 'di *midons* non posso avere bene... e non mi logorò per nulla i denti', o meglio, come specifica la traduzione di Meli: «l'amore non fu mai tanto da farsi “mangiare”, godere a sazieta».

e riprodurre poeticamente i fenomeni corporali e le manifestazioni psicosomatiche, mostrando una sensibilità *ante-litteram* sull'argomento.²⁴⁷

Simile è l'uso dello stesso verbo nell'altra occorrenza arnaldiana, cioè in *Douz braitz e critz* (*BdT* 29,8), «con la presenza della fame, che causa lo sbadiglio, e con il riferimento alla terrena organicità del crampo (*rampa*)», vv. 9-16:²⁴⁸

No fui marritz
ni no prezi destoutas
al prim qu'intrei el chastel dins lo decx,
lai on estai midonz don ai gran fam
qu'anc non ac tal lo neps de sanh Guillem:
mil vetz lo jorn en badaill e-m n'estendi
per la bella que tot autras sopra
tan cum val mais gran gaug que no fai rampa.

[Non mi smarrii né mi sviai, la prima volta che entrai nel recinto del castello, là dove sta madonna, di cui ho così gran fame che tale non ebbe mai il nipote di San Guglielmo: mille volte al giorno sbadiglio e mi stiro per la bella che supera tutte le altre tanto quanto vale di più un gran piacere di un crampo].²⁴⁹

Il senso di fame e di appagamento generato dall'amore per *midons* è espresso anche da Giraut de Borneill in *Can branca-l brondels e rama* (*BdT* 242,57), vv. 31-34:

E pero res non m'afama
tant com s'amors, ni no-m pais;
c'el maltrag, que-m desazona,
maigrezisc e pueis engrais.

[niente però mi affama, né mi nutre tanto, come l'amore per lei; che per la sofferenza, che mi disorienta dimagrisco e poi ingrasso].²⁵⁰

mentre rovescia queste posizioni Marcabruno, condannando i risvolti carnali dell'amore esaltato dalla poesia dei colleghi, come afferma in *Ans que-l terminis verdei* (*BdT* 293,7), 7-8:

Be mor de fam e de frei

²⁴⁷ Si veda, sempre sul verbo in questione, KUZKEMNKO, *La sémantique de la perception*, cit. p. 44: «“Badaill” est une manifestation involontaire de la bouche par un mouvement de large inspiration suggérant que l'amour pour le poète est aussi vital que l'air, par la suite, que le courtisan est un soupirante». Le rapport visé est de type conditionnel, l'affectif est au physique comme l'air est à la vie». E poi: «“Badaill” représente la témoignage physique, visible, du désir et de l'amour («Ges no-m duoill d'amor don badaill»), avec la variante: «Er ai fam d'amor don badaill» [...]».

²⁴⁸ Il testo è citato in GUBBINI 2009, p. 116.

²⁴⁹ Cfr. EUSEBI 2019, pp. 110.

²⁵⁰ SHARMAN 1989, p. 227; la studiosa (*ibid.* p. 231) qui commenta: «There is possibly also a bawdy intention here».

qui d'amor es en destrei!

[Di sicuro muore di fame e di freddo chi è in potere di amore!].²⁵¹

Nell'economia di questa indagine, incentrata sulla poetica, è essenziale trarre una considerazione generale dalle linee concettuali presentate: la casistica offerta dal cibo, dal sapore, dal nutrimento (nonché dal succo) – posta, come abbiamo visto, in relazione all'amore o a un sentimento di appagamento neutro, per così dire, dello spirito – si può collocare nell'ambito delle 'manifestazioni corporee' dell'interiorità; manifestazioni che si mostrano in linea, spesso, con l'espressione emotiva conferita all'intonazione poetica. Il passaggio da *dentro* a *fuori* si compie allora tramite un riflesso somatico o un canale sensoriale, che può ripercuotersi anche sulla poesia: il grasso del corpo rigoglioso di salute non è che l'espressione materiale della gaiezza del poeta innamorato che compone il suo canto, totalmente in armonia con il suo *cor de joi ple* che detta le parole modulandone le oscillazioni.²⁵²

I.5. STAGIONE PRIMAVERILE E RINNOVAMENTO SPIRITUALE: IL CANTO COME 'NOVITÀ'

Il discorso qui presentato ha il fine di chiarire la dialettica tra le caratteristiche dell'amore e quelle della poesia. L'*Eros* e la stagione primaverile (quest'ultima motore propulsivo del primo) sono i presupposti fondamentali del canto e ad esso si rapportano tramite una relazione di *consonantia*: se il poeta è innamorato la poesia sarà possibile; in caso contrario, la poesia non avrà motivo di esistere.²⁵³ La qualità dell'amore, felice o infelice, appagato o inappagato, sarà a sua volta motivo di condizionamento del dettato poetico e dello stile prescelto. Esattamente come dalla qualità di un terreno dipende la qualità (e la quantità) di un raccolto, allo stesso modo l'amore e le sue caratterizzazioni stagionali condizionano fortemente l'ingegno poetico, ponendosi nei suoi confronti come fertile concime o arida inconsistenza.

²⁵¹ Testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 108; la traduzione è mia.

²⁵² Così come, specularmente, la magrezza è espressione di dolore e frustrazione (anche sessuale) e può essere fatta rientrare con ogni ragione nella fenomenologia del *vulnus amoris*, tema che percorre la tradizione occidentale dal linguaggio classico e biblico, dalla scrittura mistica a quella cortese (e poi stilnovista). Sull'argomento rimando ad ATTURO 2012, EAD. 2014 e GUBBINI 2005.

²⁵³ Diversa è l'interpretazione di AGAMBEN 1977, secondo cui (dopo aver citato a p. 134 cita le prescrizioni mediche di Valesco di Taranta contro l'*amor heros*) il *locus amoenus* si spiegherebbe «quasi come un consapevole rovesciamento e una sfida spavalda ai rimedi d'amore consigliati dai medici» per poi aggiungere ancora: «Ed è forse per un'analogia smentita alle pretese terapeutiche dei medici ("gli si annunci qualcosa di molto piacevole, per esempio che è stato fatto senescalco o baglivo, o che gli è stato attribuito un grande beneficio"), che i poeti non si stancano di ripetere che nessuna condizione, nemmeno quella di imperatore, può uguagliare la gioia amorosa»; cit. *ibid.*, pp. 134-135.

Gli esempi più illustri di questo meccanismo di funzionamento si trovano senza dubbio nel canzoniere di Bernart de Ventadorn, le cui dinamiche si possono riassumere con alcune parole di Callewaert, che vale la pena di citare:

Dans la fameuse chanson *Chantars no pot gaire valer*, notre poète revendique la perfection de sa composition en raison de la totalité de son engagement amoureux: condition *sine qua non* du chant, l'amour en détermine simultanément la "qualité". Autrement dit, le meilleur amant est par définition le meilleur chanteur, comme Bernart le souligne dans le non moins célèbre exorde de *Non es meravelha s'eu chan*. [...]. Or, cette "logique", si souvent répétée et appliquée par des troubadours de toutes les générations, n'est au fond rien d'autre qu'une adaptation vernaculaire de la théorie de la "convenance" entre le style et le sujet d'une chanson. Dans la poésie occitane, forme et fond sont, en effet, inextricablement liés, mais à la différence des théoriciens classiques et médiévaux, pour qui cette conformité est d'ordre conventionnel, les troubadours présentent la perfection du chant souvent comme le corollaire naturel et spontané de leur inspiration.²⁵⁴

L'atteggiamento più conforme, dichiarato in esordio di componimento, è quello di richiamare i sentimenti che animano generalmente la bella stagione, foriera di nuovi impulsi sia emotivi sia erotici per tutti gli esseri viventi.²⁵⁵ Poesia e natura si armonizzano, facendosi espressione della vegetazione che sboccia e del mondo animale che si risveglia; il cinguettio degli uccelli, il volo dell'allodola e altri segnali uditivi e visivi, il prevalere del verde (e dell'idea di rigoglio e fecondità che questo veicola) scatenano la passione degli innamorati, rendendo i loro occhi inquieti e in perpetua ricerca dell'amata. Il canto degli uccelli è allora isotopia del canto poetico di argomento amoroso, che, come già in componimenti di epoca mediolatina, nasce in primavera.²⁵⁶

È nella poesia religiosa di poeti come Fortunato e Fulberto che Leo Spitzer rintraccia l'origine del *Natureingang* trobadorico;²⁵⁷ la *consonantia* che lega tutti gli elementi coinvolti merita a sua volta qualche riflessione circa il principio di armonia e di *convenientia* che unisce elementi poetici, esistenziali-amorosi e fisiologico-naturali:²⁵⁸

²⁵⁴ CALLEWAERT 2000, cit. pp. 71-72.

²⁵⁵ L'associazione è a tal punto stretta che in Uc Brunenc è la primavera stessa ad arrivare canterellando e sorridendo, così inducendo chiunque essa incontri: cfr. *BdT* 450,7, 1-4: «Puois l'adrechs temps ven chantan e rizen, / gais e floritz, joios, de bel semblan, / be-l devem tuich acullir en chantan / pos el nos fai de joi tant bel presen»; cfr. GRETI 2001, p. 88 e la relativa nota a p. 97.

²⁵⁶ La relazione tra canto ornitologico e canto poetico è già ampiamente diffusa nella poetica di Virgilio e Ovidio attraverso il richiamo ad alcuni miti metamorfici (Filomela e Procne). Il motivo è rapportabile a sua volta al tema della dolcezza della voce, riconducibile al mito omerico e al canto di Orfeo; cfr. sull'argomento CONTE 2014.

²⁵⁷ Uno degli esempi riportati da Spitzer è il poema *De Luscinia* attribuito a Fulberto, in BEESON 1925, p. 344 e ss.: «Hilarescit philomela, dulcis vocis conscia; / Et extendens modulando gutturis spiramina, / reddidit veris et aestivi temporis praeconia [...] / Felix tempus cui resultat talis consonantia»; cfr. SPITZER 2009², p. 60.

²⁵⁸ Cfr. a questo proposito le pagine di ZORZI 1954 sul «riflesso divino delle cose»: ivi, pp. 286-313.

Non c'è scissione fra il dogma e la naturale esplosione di gaudio primaverile nell'uccello e nell'uomo; essi vivono sinceramente in grazia; il poema può iniziare con la canzone primaverile dell'usignolo e terminare accennando all'umanità rinnovata dalla resurrezione, tema cristiano per eccellenza che fa da parallelo all'idea pagana della vita sessuale che rinasce in primavera.²⁵⁹

Molti sono i testi trobadorici che rispondono a questo motivo rispettando esattamente questo schema consequenziale; trovo però particolarmente significativo Giraut de Borneill, *Aquest terminis clars e gens* (*BdT* 242,12), vv. 1-30:

Aquest terminis clars e gens,
qu'es tan deziratz e volgutz,
deu esser ab joi receubutz,
e chascus en sia iauzens
can ven estatz
ab sas clartatz!
A cui no platz
jois ni solatz,
non es amatz
ni amaire.

[Questa stagione luminosa e propizia, tanto voluta e desiderata, deve essere accolta con gioia, e ciascuno ne deve essere felice, perché l'estate arriva con la sua luminosità! A chi non piacciono gioia e divertimento, non è concesso di essere amato né amante].

*A mi melhura mos talens
per ioi, car issem a la lutz;
Que totz lo deportz e·l desdutz
coven qu'en estat s'acomens.
Pos vei los pratz
e·ls bois foillatz,
eu voill sapchatz
per amistatz
sui envezatz
e chantaire.*

[Il mio desiderio migliora per la gioia di uscire alla luce, poiché tutto il divertimento e l'intrattenimento conviene che comincino in questa stagione. Quando vedo i prati e i boschi frondosi, voglio che sappiate che per amore ho voglia di cantare].

Mos cors es plus gais e saillenz,
car m'es us messagiers vengutz,
que·m retrai d'un amor salut,
don m'en ven iois e iauzimens.

²⁵⁹ Cit. *ibid.*

Si-m sui estatz
lonc temps iratz,
desacordatz,
d'Amor sobratz,
ar posc assatz
de ioi faire!

[Il mio cuore è più gioioso e allegro, perché un messaggero è venuto da me, portandomi una lettera d'amore, da cui mi vengono gioia e diletto. Se sono stato per molto tempo triste, sconvolto perché separato da amore, ora posso (invece) rallegrarmi molto].²⁶⁰

Il testo mostra perfettamente come la primavera sia luogo di incontro delle ragioni dell'io e della poesia e in essa si riflettono le istanze dell'interiorità; entro tale cornice atmosferica infatti:

l'io lirico [...] può misurare la sua sintonia rispetto al "clima" della realtà esterna, constatare l'irriducibile alterità del proprio sentire rispetto al dato circostante, cantare l'armonia o gridare la disforia, comunque rappresentare sempre i confini del soggetto rispetto all'altro da sé. Al centro di questa progressiva «invenzione» lirica dell'interiorità si delinea così ben presto una delle cifre più profonde della nuova poesia profana: la straordinaria scoperta del potere trasfigurativo dell'emozione, della sua capacità di rovesciare, alterare, trasmutare la percezione del dato di realtà, modellandolo a immagine e somiglianza del paesaggio interiore.²⁶¹

Non sorprende allora che in posizione esordiale i poeti si dilunghino in descrizioni naturalistiche in cui sono incastonate dichiarazioni di poesia, come accade in Peire d'Alvernhe, *L'airs clars e-l chans dels auzelhs* (BdT 323,20), 1-12:

L'airs clars e-l chans dels auzelhs
la flor fresc'e-l fuelha
que s'espan per los brondelhs
– e-l vertz herba bruelha –
mi mostra d'esser yselhs
q'un vers non-clus cuelha,
tal que-l sos sia novelhs,
que-l chant qui ia-s vuelha;
per qu'ara chanten cavallier,
que chans aporta alegrier,
e pert de son segle lo mays
qui seguon sazo non es guays.

²⁶⁰ Testo SHARMAN 1989, pp. 104 e ss.; la traduzione è mia.

²⁶¹ MOCAN 2014, cit. p. 1158.

[L'aria chiara e il canto degli uccelli, il fiore fresco e la foglia che si spande per i rami – e la verde erba nasce – mi dice d'essere pronto a levare una canzone non chiusa, tale che sia nuova la melodia, sicché la canti chi ormai voglia; perché cantino ora i cavalieri, ché il canto apporta allegrezza, e perde il più della propria vita chi non è gaio e conforme alla stagione].²⁶²

Gli elementi del rinnovamento spirituale, stagionale e poetico procedono dunque di pari passo: la primavera rappresenta infatti una fase di rinascita grazie al ritorno della luce e di un clima propizio; la primavera induce i poeti a un canto nuovo, in quanto nuovo è lo spirito coinvolto nell'amore.²⁶³

La bella stagione segna sotto tutti gli aspetti un rinnovamento che può essere occasione pretestuosa per rivendicare una posizione individuale all'interno della società letteraria cortese: la guerra cantata da Bertran de Born ne è un esempio, da riconnettere, su un piano più esteso, alla rinascita della vitalità e delle pulsioni marziali; è grazie alla primavera che si possono dunque rivendicare meriti personali, siano essi di tipo guerresco o poetico. In quest'ultimo frangente, il merito poetico ha degli indubbi riflessi di tipo sentimentale e spirituale. Accompagnandosi, in apertura di componimento, alle dichiarazioni di poetica, il *tòpos* primaverile fonde insieme i presupposti erotico-stagionali presenti nella letteratura amorosa cristiana (tra tutti, ancora una volta, il *Cantico dei Cantici*) con gli adempimenti poetici e retorici di matrice classica.

Queste considerazioni circa l'esordio stagionale e l'intima connessione tra la rifioritura e l'entusiastica voglia di cantare servono a sottolineare i presupposti di un fatto metapoetico molto diffuso nel *corpus* trobadorico, che consiste nell'accostamento 'qualitativo' tra stagione e canto. Se l'amore nasce con la primavera e la poesia trobadorica nasce prevalentemente come canto d'amore, ne consegue che poesia e primavera sono strettamente connesse e che la prima dipende ontologicamente dalla seconda.

Un *incipit* di Arnaut Daniel (*Er vei vermeills*, *BdT* 29,4) conferisce particolare risalto al cromatismo della nuova stagione; dopo aver inserito in una serrata enumerazione le singole note coloristiche e dunque evocato, attraverso di esse, i frutti e i fiori della primavera, il poeta dichiara a sua volta di 'colorare il suo canto', giocando sull'ambiguità semantica del 'colore', e riallacciando così l'abbellimento vitalistico della stagione con quello retorico della poesia (vv. 1-7):²⁶⁴

Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs

²⁶² Testo e traduzione di DEL MONTE 1955, pp. 58 sgg.

²⁶³ Non si è a mio avviso insistito abbastanza sul rapporto di osmosi tra il concetto di novità stagionale e quello di novità poetica, anche a fronte di contributi esaustivi (che rendessero conto, insomma, della complessità del significato del 'novo') come quello di CARRIERI 2017, *passim* (ma in particolare si vedano le pp. 45-47 sulla primavera e 70-73 sul 'nuovo' retorico-artistico).

²⁶⁴ Sarà opportuno richiamare *en passant* la ripresa, da parte di Arnaut, di un modulo incipitale – l'enumerazione in questione – di provenienza rambaldiana, presente, in particolare in *Ar vei bru, escur, trebolel cel* (*BdT* 392,5), su cui cfr. PATTISON 1952, p. 100 (e ZAMBON 2021, pp. 295-302).

vergiers, plais, plans, tertres e vaus;
 e-il votz dels auzels son'e tint
 ab doutz acort maitin e tart:
so-m met en cor qu'ieu colore mon chan
 d'un'aital flor don lo fruitz si'amors
 e jois lo grans, e l'olors d'anoi gandres.

[Vermigli, verdi, azzurri, bianchi, gialli, ora vedo giardini, siepi, pianure, colline e valli; e la voce degli uccelli risuona e echeggia con dolce consonanza mattina e sera: questo m'invaglia a colorare il mio canto di un tale fiore il cui frutto sia amore, e gioia il seme, e da tristezza il profumo sia protezione].²⁶⁵

Il canto 'si colora di primavera': i contorni del contesto naturale, dell'amore e della poesia si sfumano e i presupposti si mescolano indissolubilmente. Il canto allora sarà colorato (retoricamente) degli stessi colori di cui la natura si riveste: la ricchezza del tripudio primaverile lo renderà esultante e gioioso. Il frutto del fiore del cui colore si riveste retoricamente il canto è, non a caso, amore (5-6: «so-m met en cor qu'ieu colore mon chan / d'un'aital flor don lo fruitz si'amors»).

Chiarito il rapporto osmotico tra le componenti dell'esultazione vitalistica dell'io poetico, vediamo fondersi insieme, in una mescolanza quasi panica, i presupposti teorici elencati in ordine logico:

1. rigoglio della natura in primavera
 - 2. disponibilità all'amore
 - 3. disponibilità al canto
 - 4. urgenza espressiva
 - 5. espressione dell'amore in forma poetica
 - 6. incisività delle emozioni sullo stile.

Le basi concettuali di questa sequenza muovono dal continuo rapporto di interdipendenza tra il corredo ornamentale della veste poetica e i suoi contenuti vitalistici; rapporto, questo, basato esclusivamente sul parametro – di validità universale – della *convenientia*, che rende inscindibili forme e contenuti.

Primavera significa tuttavia anche 'rinnovamento' della natura, rinascita, inizio di un nuovo ciclo vitale. Al pari del contesto naturale che ne fonda le basi, la poesia trobadorica trae dalla natura un altro aspetto essenziale della riflessione metatestuale, ossia l'importanza della novità e la sua pregevolezza in ambito retorico e poetico. Se prendiamo ad esempio l'*Ars poetica* di Orazio, notiamo come il venosino, prescrivendo la possibilità

²⁶⁵ Testo e traduzione EUSEBI 2019, pp. 118 e ss. Un'altra immagine di primavera che 'colora e dipinge' si ritrova in Uc Brunenc, *Ab plazer receup et acuoill* (BdT 450,1), dove si dice che «lo doutz temps... colora e peing» (v. 2); per il testo e le relative note rimando a GRETI 2001, pp. 3 e ss.

di *reddere novum* il lessico già noto (*notum verbum*) tramite accostamenti inediti (*callida...iunctura*),²⁶⁶ paragoni il rinnovamento dei vocaboli al rinnovamento del fogliame sugli alberi (vv. 60-63):

Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas,
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.²⁶⁷

Legittimata da questo luogo cruciale dell'*Ars*, la poesia dei trovatori reca cambiamenti di doppio segno: linguistici, dal momento che è la prima poesia ad esprimersi in un volgare romanzo, attuando dunque la prima sperimentazione lessicale dei lemmi afferenti all'ambito amoroso, e concettuali, visto che ogni amore, benché rispondente a un codice generale di comportamento e luoghi comuni, risponde alle proprie logiche interne, a una sua 'fisiologia amorosa', presentandosi ogni volta come nuovo.

Che il concetto oraziano fosse recepito in epoca medievale, è dimostrato dalla rielaborazione di Goffredo di Vinosalvo, la *Poetria Nova*: benché di epoca posteriore rispetto alla produzione trobadorica, questo testo, per la diffusione incontrata (non solo in terra francese, ma anche in Italia), si presta a essere una buona cartina al tornasole per comprovare, a posteriori, la diffusione di numerosi dei punti toccati da Orazio nell'*Epistola*; così, ai vv. 763-764 si legge: «... / si vetus est verbum, sis physicys et veteranum / redde novum [...]».²⁶⁸

Si può ipotizzare che l'argomento dell'originalità dichiarata (formale e contenutistica) rientri nel contesto dell'epidittica classica, che concentra nell'esordio lo sforzo di catturare l'attenzione degli uditori; così la *Rhetorica ad Herennium*, testo assai frequentato all'altezza dei trovatori, riconosce l'importanza dell'esordio come momento solenne in cui è lecito ricorrere ad espedienti che interessino gli ascoltatori (I, III, 4): «Exordium est principium orationis, per quod animus auditoris constituitur ad audiendum». Poco più avanti, il trattato informa anche su come rendere il pubblico «docilem, benivolum, attentum» (I, IV, 7), e tra gli argomenti usati si inserisce proprio la novità: «Attentos habebimus, si pollicebimur nos de rebus *magnis, novis, inusitatis* verba facturos...». Ancora, l'oratore si dichiara pronto a dire altro, e l'attenzione tornerà negli ascoltatori (I, V, 10) «si promiserimus aliter ac parati fuerimus, nos esse dicturos; *nos non eodem modo, ut ceteri soleant, verba facturos*». Insieme alle cause 'interiorizzate' vediamo dunque come la comunicazione di originalità dell'esordio condensi anche espedienti di base tecnica e retorica, facendo della novità uno degli argomenti del

²⁶⁶ Cfr. *AP*, vv. 47-48.

²⁶⁷ Sulla creazione dei neologismi in Orazio cfr. MARIOTTI 1996-1998, II, p. 925a-b, ma soprattutto *ibid.*, p. 568b: «anche la lingua è un corpo organico, un sistema biologico, le parole nascono e muoiono come le foglie verdeggiano o cadono appassite; perciò si possono introdurre vocaboli nuovi e ignoti, purché, beninteso, con moderazione rispettando la proprietà e l'acconcezza del dire».

²⁶⁸ Goffredo insiste ancora su questo tema ai vv. 1029-1031, 1272-1274 e 1719-1720. La prescrizione in questione sembrerebbe fatta propria, in particolare, dagli stilnovisti (cfr. ALBI 2021, p. 256).

‘cominciare bene’ (su cui cfr. *infra*, Cap. 2 § II.6.); nella stessa direzione guarderà inoltre la *Doctrina de compondre dictats* (fine XIII sec.), che raccomanda:

E garda be que, en axi com començaras la raho en amor, que en aquella manera matexa la fins be e la sequesques. E dona li so noveyl co pus bell poras.²⁶⁹

Stagione e amore, nelle loro singole casistiche, sono in grado di incidere dunque su un piano più generale, ontologico, se si vuole, e tale da riguardare il canto in tutte le sue accezioni.

renovelar, novel so

Si è visto come il tema del *renovelar*, che investe la poesia sul piano della forma come dei contenuti, trova riflesso nel lessico rinnovato, argomento sostenuto dalle poetiche del tempo.²⁷⁰ Altre volte, nuova è la melodia e frequentissime sono le formule che riguardano il *novel so* in posizione esordiale.²⁷¹

Il motivo compare per la prima volta in Guglielmo IX (*BdT* 183,6, 1-2): «Farai chansoneta nueva / ans que vent ni gel ni plueva», ma soprattutto in *Molt jauzens mi prenc amar* (*BdT* 183,8), vv. 31-36, dove il poeta insiste sul rinnovamento spirituale dell’amore e attribuisce il proprio ringiovanimento ai poteri taumaturgici di *midons* attraverso il verbo chiave *renovelar*:

Pos hom gensor no-n pot trobar
Ni hueils vezer ni boca dir,
a mos obs la vueill retenir,
per lo cor dedins refrescar
e per la carn renovelar
que no puesca enveillezir.

²⁶⁹ MARSHALL 1972 13-15, p. 95.

²⁷⁰ Cfr. BOLOGNA 2018, pp. 28-29: «I nuovi poeti nelle lingue d’oc e d’oïl erano attratti dalla riflessione intorno alla *forza di incidere sulla tradizione*, vero punto di forza del fare poetico, che già per Orazio risiedeva nella capacità del poeta, “temprato e cauto”, di rinnovare il rapporto fra lingua e idee, riuscendo a «rendere nuova una parola usata, facendo ricorso a una metafora ingegnosa, alla congiunzione studiata dei vocaboli» («in verbis etiam tenuis cautisque serendis / dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum. [...]»: *AP* 46-48).

²⁷¹ In ambito stilnovista il concetto di ‘nuovo’ è stato indagato esaustivamente da CARRIERI 2017, a cui è necessario rinviare per la resa, all’interno del suo studio, della complessità di questo concetto. Carrieri analizza tuttavia gli innumerevoli significati di questo tema come compartimenti rigidi, senza sospettare che tra il ‘nuovo’ della stagione, il ‘rinnovarsi’ dello spirito e l’innovatività del prodotto artistico possa sussistere una qualche relazione; fatto che, a mio avviso, andrà opportunamente indagato se si vuole tentare di scorgere nel *nuovo* la rete concettuale in grado di definire il sostrato ideologico dello Stilnovo.

[Poiché non se ne può trovare una più leggiadra, né gli occhi vederla né la bocca descriverla, voglio tenerla per me: per recare freschezza dentro il cuore e rinnovare la mia carne, così che non possa invecchiare].²⁷²

In *Belh m'es qu'ieu fass'hueymais un vers* (BdT 323,9) Peire d'Alvernhe il motivo è riproposto secondo un modulo che verrà imitato dai trovatori della generazione centrale (Bernart de Ventadorn e Raimbaut in testa), cioè con l'opposizione delle due istanze *defors/dedins* (su cui *supra*, § I.2.), entrambe partecipi del rinnovamento (vv. 1-8):

Belh m'es qu'ieu fass' hueymays un vers,
pus la flors e·l fuelha brota
e·l belh temps nos a del lag ters
que gieta e plou e degota;
e pus l'aura renovelha,
be·s tanh que *renovel mos cors*,
si que flurisca e bruelh *defors*
so que *dedins* mi gragelha.

[È bene che io faccia un *vers* ora che sboccia il fiore e inverdisce la foglia e il bel tempo ci ha ripulito del brutto che fa piovere e sgocciolare; e poiché l'atmosfera si rinnova, è lecito che io rinnovi il mio cuore, così che fiorisca e sbocci fuori ciò che dentro mi preme]²⁷³

La novità del suono e del canto, rispondendo a ragioni poetiche e, insieme, stagionali e amoroze, si cristallizza in gioco retorico e ricorre numerosissime volte in posizione incipitaria, in particolare nella generazione di mezzo;²⁷⁴ così in Bernart de Ventadorn, «il quadro paesistico diventa lo sfondo entro cui si sottintende che si esplichì [...] il canto: un canto che si vuole proprio ispirato dall'urgenza dei sentimenti», come ben si nota sin dai primi versi di *Bel m'es qu'eu chan en aquel mes* (BdT 70,10), 1-7:²⁷⁵

²⁷² Testo e traduzione EUSEBI 2011, pp. 68 e ss. Il tema del *rinovellare* come effetto benefico generato dalla donna amata sarà sviluppato dai poeti dello Stilnovo, ad es. Cino da Pistoia, *Tutto mi salva*, vv. 5-6: «E fa rinovellar la terra e l'âre / e rallegrar lo ciel la sua verture» e Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, vv. 6-9: «Lo vostro presio fino / in gio' si rinovelli / da grandi e da zitelli / per ciascuno camino»; cfr. ancora CARRIERI 2017, pp. 46-47.

²⁷³ Cfr. FRATTA 1996 (con modifiche), tratto da *Rialto* ([http://www.rialto.unina.it/PAuv/323.9\(Fratta\).htm](http://www.rialto.unina.it/PAuv/323.9(Fratta).htm)); la traduzione di servizio è mia.

²⁷⁴ Per elencarne solo alcuni cfr. ad es. Cercamon (BdT 112,1b), v. 3 «Vueil un novel chant començar» e Bernart Marti (BdT 63,7), 1, «Farai un vers ab so novelh»; Bernart D'Auriac (BdT 57,4), vv.1-2, «S'ieu agues tan de saber e de sen / que saubes far bos motz ab novel so [...]»; Peire de Blai (BdT 328,1), vv. 1-2: «En est son faz chansoneta novelha; / novelha es quar ieu chan de novelh»; Gaucelm Faidit (BdT 167,3), vv. 1-3: «Ab nou cor et ab novel so, / voill un nou sirventes bastir / e per douz temps que vei venir» e Peire Vidal (BdT 364,6), vv. 54-55, «Per qu'ie-us retrac ma chanso / novela ab novel so».

²⁷⁵ MENEGHETTI 1992, cit. p. 84 (e SANGUINETI - SCARPATI 2013, p. 132, da cui traggio questo e altri esempi). Per il testo di Bernard cfr. APPEL 1915, p. 58. Una correlazione analoga, ma di segno opposto, tra situazione amorosa/sentimentale e paesaggio si osserva nei numerosi *incipit* invernali di Raimbaut d'Aurenga, ad es. quello di *Ar vei bru, escur, trebolel cel* (BdT 392,5).

Bel m'es qu'eu chan en aquel mes
 can flor e folha vei parer,
 et au lo chan doutz pel defes
 del rossinhol matin e ser.
 adoncs s'escha qu'eu aya jauzimen
 d'un joi verai eu que mos cors s'aten,
 car eu sai be que per amor morrai.

[Mi piace cantare nel mese in cui vedo comparire foglie e fiori, e odo per i boschi il canto dolce dell'usignolo mattino e sera. Dunque si addice che io abbia diletto di una gioia vera, che il mio cuore si aspetta, perché so bene che per amore morirò].²⁷⁶

Qualcosa di analogo accade in *Ab nou cor et ab nou talen* di Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389,1), che ho messo altrove in rapporto con una terzina del *Paradiso* dantesco (in partic con i versi di *Par.* XXVII, 103-105: «Ma ella, che vedea 'l mio disire, / incominciò, ridendo tanto lieta, / che Dio pareva nel suo volto gioire») per l'ardito paragone del riso della donna con il riso di Dio (*Ab nou cor*, 31-32: «e midons ri·m tan doussamen / que ris de Dieu m'es, so·m par»), a cui il poeta giunge dopo avere insistito a lungo sul tema del *nou* e dunque precludendo un processo di rinnovamento totale (stagionale, erotico e linguistico).²⁷⁷ È noto, come ha notato per primo Aurelio Roncaglia che sul *tòpos* letterario esercitano notevole influenza i riferimenti al tema del nuovo nella letteratura religiosa, e in *primis* dell'esegesi scritturale, a partire dai *Salmi*: «Cantate Domino *canticum novum*, quia mirabilia fecit...» (32, 3; 39, 4; 95,1, ecc.), con punti di contatto in *Apoc.* 5, 9: «Cantabant canticum novum dicentes» e nella profezia di Ezechiele, *Ez* 11,19: «Et dabo eis cor unum, et spiritum novum tribuam in visceribus eorum» e 36,26: «Et dabo vobis cor novum, et spiritum novum ponam in medio vestri».²⁷⁸ Il testo religioso è senz'altro il probabile bacino comune a cui sia i trovatori sia, in seguito, Guittone d'Arezzo, attingono coscientemente nell'ottica di una rifunzionalizzazione desacralizzata

²⁷⁶ Testo APPEL 1915, p. 58; la traduzione è mia.

²⁷⁷ Rimando, per l'approfondimento della questione, a BARSOTTI 2021^a, *passim*. Sulla sacralità dell'amore nel *corpus* del signore d'Orange, fondamentale SERPER 1986, *passim*. Il testo di Raimbaut merita qui un'ulteriore chiosa per la presenza del verbo *entendre* al v. 5 (su cui cfr. *supra* § I.3.) sulla scorta di quanto già osservato da Milone nelle note all'edizione di questo testo. Secondo PATTISON 1952, p. 187 il verbo si riferirebbe alla generale difficoltà del dettato rambaldiano: «this verse indicates a deliberate attempt at the obscurity of the *trobar clus*»; ciononostante osserva, subito dopo, che «the poem is not particularly difficult». È più probabile che *entendre*, al di là del semplice senso di 'comprendere', sia da riportare alle sfumature semantiche di cui ho detto sopra; 'saper *entendre*' sarebbe dunque il prerequisite per accedere alla cerchia di coloro che possono sentire e capire profondamente l'amore, cioè i *fis amans*, gli «eletti in grado di *entendre* il discorso d'amore e, attraverso questo, di rinnovarsi». L'impiego di questo verbo sottolinea dunque le ragioni elitarie della cerchia dei compagni intimi, nonché degli estimatori della poesia di Raimbaut. Cfr. infatti anche MILONE 2003, pp. 202-203: «Chi è in grado di *entendre* i *nous motz* (il nuovo discorso d'amore) potrà rinnovarsi a sua volta, e il suo rinnovamento si perfezionerà proprio grazie ai *nous motz* (vv. 5-7): Raimbaut si propone ancora una volta come maestro d'amore (e si veda la parodia dell'*ensenhamen* in *Assatz sai d'amor ben parlar*)».

²⁷⁸ Cfr. RONCAGLIA 1949^a, pp. 74-75, EBERWEIN-DABCOVICH 1949, p. 176 e MAJOROSSY 2006, p. 48.

del *luogo comune*, destinato a farsi così espressione di rivendicazione di novità dell'atto linguistico e poetico.²⁷⁹

Anche l'autore di *Ab nou cor et ab novel so*, nel tentativo di goffa *imitatio* dell'*incipit* del signore d'Orange, dichiara di comporre un testo con nuovo sentimento e nuovo suono, per poi cospargere l'ordito testuale di tessere rambaldiane alternate a zeppe lessicali e ripetizioni.²⁸⁰ Il testo, respinto da Mouzat tra i testi di attribuzione dubbia di Gaucelm Faidit (cui è attribuito dagli unici tre testimoni, **IKd**, di fatto appartenenti tutti alla stessa diramazione di **ε**, e dunque valendo per uno solo), comincia come un centone di luoghi comuni di teoria letteraria (da notare, ad esempio, anche l'espressione *un ... sirventes bastir*), vv. 1-3:

Ab nou cor et ab novel so,
voill un nou sirventes bastir
e pel douz temps que vei venir.

[Voglio costruire un nuovo sirventese, con sentimento rinnovato e suono nuovo e per il dolce tempo che vedo venire].²⁸¹

In questo sviluppo logico rientrano frequenti giochi di iterazione del nucleo semantico della novità, come in Peire Bremon Ricas Novas, *Pois lo bels temps renovella* (*BdT* 330,12), dove (in modo del tutto simile a Raimbaut) la radice *-novel-* viene iterata in ogni verso della prima *cobla* (vv. 1-8):

Pois lo bels temps renovella
e fai de novel renverdir
tot qant es, voilh de novel dir
c'uns novels volers m'apella

²⁷⁹ Il tema del *canticum novum* viene ripreso quasi alla lettera da Daude de Pradas, *Qui finamen sap consirar* (*BdT* 124, 15), vv. 67-68: «Qui novel chan volra chantar / chant chan de Dieu ses deschantar» (per il testo cfr. MELANI 2016, pp. 252 e nota al v. 67 a p. 255) e potrebbe essere stato imitato coscientemente da Guittone, che a sua volta insiste sulla relazione tra la novità del canto e la novità dell'amore nel son. 158, 13-17 «Renovi en voi, renovi uso e talento, / e con novo stormento / novo canto cantare in novo amore / del novel bon segnore»; cfr. EGIDI 1940, p. 225.

²⁸⁰ Mi propongo di analizzare meglio altrove le tessere che mostrano a chiare lettere il tentativo di imitare Raimbaut da parte dell'autore. Tra questi basti pensare al richiamo marcato al concetto di carestia (v. 6), su cui cfr. ROSSI 1987, p. 62, n. 98; all'uso metaforico del verbo *reverdir* (riferito al *gaug*) al v. 10 (da confrontare con *BdT* 389,15, 9 «qu'eu reverdisc et engraisse»); al participio *otracidat* del v. 16 (*BdT* 389,10a: «Cals fols pensatz / otracidatz!» e *BdT* 389,5, 31: «que per otracujar mot fat»), ma soprattutto all'insistenza sulla morte, tipicamente rambaldiana, con opposizione tra vivere e morire, come al v. 24 di *BdT* 167,3 (da confrontare con *BdT* 389,10, 7: «...no sai qant m'ai a viure»; *BdT* 389,38a: «Viure m'es greu, e murir no-m sap bo»), per non parlare della prima persona al futuro di morir, in *BdT* 167,3 all'inizio della quarta *cobla* (da confrontare con *BdT* 389,19, 60-61: «Ar morrai / si dic mai!»; *BdT* 389,21, 29: «Morrai, car mos cors enfollitz»; *BdT* 389,30, 25 e 52: «E com morrai ades!» e «q'ans morrai qe-m renei!»; *BdT* 389,8,2: «Morrai fresex, joves e sas»; *BdT* 289,8, 22: «Mas vos avetz – don morrai»).

²⁸¹ Per il testo cfr. MOUZAT 1965, p. 567; la traduzione di servizio è mia. Sui problemi attributivi si veda *ibid.*, pp. 566-567; l'editore respinge il testo anche e soprattutto sulla base di valutazioni stilistiche: «Le ton à la fois désinvolte et vulgaire ne ressemble pas à celui de Gaucelm. Le style est gauche, embarrassé, l'expression obscure. Nous ne retrouvons pas le style aisé et les phrases bien articulées de Gaucelm».

e-m di qe chant novellamen
d'un gen cors novel avinen,
a cui me sui de novel ferm fermaz,
qar sui per lui de nou renovellaz.

5

[Poiché torna il bel tempo e fa di nuovo rinverdire tutto ciò che esiste, voglio di nuovo dire che un nuovo desiderio mi richiama e mi incita a cantare nuovamente di una persona gentile, giovane e piacente, alla quale mi sono di nuovo fermamente attaccato, perché grazie a lei sono di nuovo rinnovato].²⁸²

Se un canto nuovo può dichiararsi tale anche sotto il profilo formale, un ottimo esempio può essere rappresentato da una canzone di Arnaut Catalan (*Als entendens de chantar*, *BdT* 27,2) inserita all'interno del filone giocoso analizzato da Pierre Bec, il cui testo si dispone su cinque *coblas* organizzate due a due (dunque lasciando fuori la quinta) in base a rime derivate dalla stessa radice.²⁸³ È la radice di *chantar* a essere prescelta per la posizione esordiale nelle prime due *coblas*; il gioco delle sfumature è sorprendente e ambiguo, scherzoso e evocativo. Lo stesso Arnaut, del resto, dichiara di 'cantare sotto incantesimo' (v. 8: «Qu'ieu chant, qui sui enchantatz»), fatto che, con la mente rivolta al *vers de dreit nien* di Guglielmo IX potrebbe giustificare la bizzarria formale in atto come da inserirsi sulla scia di una certa tradizione.²⁸⁴ Ne riporto le prime due stanze (vv. 1-16):

Als entendens de chantar
Ai fach un novèlh chantar;
E sapchatz qu'ieu non chantèra;
Mas Midòns vòl qu'ieu chant èra
E, pus que mon chantar ai
Fach, ieu eis lo'm chantarai,
E vos, chantador, chantatz
Qu'ieu chant, qui sui enchantatz.

[Per gli esperti nell'arte di cantare, ho composto un canto nuovo, e non desidero che cantare; ma la mia Signora vuole che io canti, e poiché ho finito il mio canto, me lo canterò per me stesso. E quanto a voi, cantori, cantate, perché io canto tutto incantato].

Dreitz fora, qui ben chantès,
Qu'autrui chant non deschantès.
Mas lo meu non tem deschant,
S'òm no'i met dels motz del chant,
E nulhs òm ben non deschanta,
S'en la rima, en qu'òm chanta,

²⁸² Testo e traduzione DI LUCA 2008, pp. 207-216.

²⁸³ Cfr. BEC 1984, p. 213.

²⁸⁴ *BdT* 183,7, su cui cfr. PASERO 1973, p. 83; prendo in esame alcuni problemi del testo *infra*, Cap. II § II.2.

Non èra faitz lo deschans,
Per qu'es ben segurs mos chans.

[Sarebbe bene, per chiunque canta bene, che non disincanti l'altrui canto. Ma il mio non teme disincanto, se non vi si mettono le parole della canzone, e nessuno è deluso, se sulla rima, di cui cantiamo, non è stato fatto il disincanto. Ecco perché la mia canzone è così sicura].²⁸⁵

I rimanti danno luogo a giochi di significato sulla base della presenza/assenza del prefisso *des-*, che genera l'affermazione di un concetto e il suo opposto. La novità dichiarata (v. 2: «ai fach un novelh chantar») è solo uno dei tanti *tòpoi* inseriti nel testo in maniera pretestuosa per dare sfoggio a un gioco rimico che nelle due *coblas* successive si ripercuote sulla radice di *amar* (*am* [17] : *desam* [18] : *desamor* [19] : *amor* [20] : *desamaria* [21] *amaria* [22] e via dicendo), producendo un implicito parallelismo tra il concetto di canto e di amore (il primo essendo diretta conseguenza del secondo).²⁸⁶

Rispetto al tema della 'nuova forma' potrebbero essere esistite tuttavia delle velate controtendenze; un esempio, tuttavia congetturale, è dato da Marcabruno, *Lo vers comenssa* (*BdT* 293,32), che dice di far cominciare il suo canto con suono «*vieill antic*» (1-2: «Lo vers comenssa / e son so vieill antic»).

La sovrapposizione tra l'ipotetico *vieill* originario e il più ben diffuso luogo comune giocato sulla novità, rendono il testo problematico, dal momento che nessuno dei manoscritti reca questa lezione; la diffrazione mostra come i mss. tendano a banalizzare per la pressione esercitata dal più comune aggettivo *novelh*, come abbiamo visto spesso accostato a *son*. Le lezioni in questione sono **A** *el someill son*; **C** *ab son nouelh*; **I** *a son someill*; **KNz** *a son* (**Nz** *asson*) *semeill*; **R** *asson senull*.²⁸⁷ La congettura è avvalorata dall'accostamento, attestato, di *vieill a trobar*, come nel noto caso di *Sobre-l vieill trobar e-l novell* (*BdT* 323, 24) di Peire d'Alvernhe.²⁸⁸

In un *incipit* Peire Cardenal si dichiarerà a favore di una nuova forma contro gli argomenti triti e ritriti; in tal caso l'opposizione tra *novel* e *vieill* determina una bipolarità

²⁸⁵ Cfr. KOLSEN 1925, p. 7 (poi ripreso e commentato da BEC, *ibid.*). La traduzione di servizio, che inserisco con riserve, è mia. Un gioco retorico simile si trova anche in Gautier de Coinci (Ch. 3): «Amors qui seit bien enchanter / as pluisors fait tel chant chanter / dont les ames deschantent. / Je ne veil mais chanter tel chant / mais per celi novel chant chant / de cui li angle chantent. // Chantez de li tuit chanteür / si enchanterez l'enchanteür / qui soven nos enchante. / Se de la mere Dieu chantez, / tous enchantanz iert enchantez. / Buer fu nez qui en chante»; per il testo cfr. KOENIG 1955-1970, I, p. 24.

²⁸⁶ Riporto qui i versi 17-32: «E sol Midòns, qu'ieu tant am / Et amarai, no'm desam, / Pauc tem autre desamor; / Qu'ieu l'am tan de fin' amor / Que, quan me desamaria, / Ieu ab tot si l'amaria. / Mais l'amaria amatz, / Cent aitals que desamatz // E s'ieu sui amatz amans, / Rics soi, qu'ieu puèsc dir a mans / Qu'ilh sap los crois desamar / E'ls pros ad onor amar; / E s'ilh per mercé m'amava, / Si ja pueis mi desamava, / Al mieu tòrt mais non m'amès / Nulh temps, ans mi desamès!»

²⁸⁷ Cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 404.

²⁸⁸ L'opposizione tra *novel* e *vieill* si dà tuttavia anche nel testo di Raimbaut sopra citato (*BdT* 389,1), v. 9: «qu'ai novel ab veil pessamen». Occorre precisare però che '*Son vieil antic*' è espressione che compare anche in un sirventese di Guillem de Berguedan (*Chansson ai comensada*, *BdT* 210,7) tradito da ADIK e, come nota RIQUIER 1971, p. 73 (nota al v. 3), nella canzone di Aucasin et Nicolette («Qui vauroit bons vers oir / Del deport du vieil antif»). Sui significati di questo sintagma rimando a NERI 1931 e PELAN 1959.

dei giudizi di valore, laddove *ben* e *mal* si mescolano all'interno della stessa struttura poetica (*Un sirventes qu'er mieg mals e mieg bos*, [BdT 335,21]) 1-8:²⁸⁹

Un sirventes qu'er mieg mals e mieg bos
farai, si puosc, d'alcun *novel semblan*,
quar eu aug dir trop de mal en cantan,
per que mals ditz es *trop vieilla razos*
...

[Un sirventese che sarà mezzo cattivo e mezzo buono lo farò, se posso, di aspetto un poco nuovo, perché odio troppa maldicenza nel canto, ché la maldicenza è argomento troppo usurato...].²⁹⁰

Come ulteriore esempio si può addurre il testo-manifesto di Guillem de Montanhagol, che nella già menzionata *Non an dig tan li primier trobador* (BdT 225,7) insiste a più riprese sull'importanza del *nou/noel* rivendicato in un'epoca in cui il *trobar* volge ormai verso la fine (*prima cobla*, 1-10):²⁹¹

Non an dig tan li primier trobador
ni fag d'amor,
lai el temps qu'era gays,
qu'enquiera nos no fassam apres lor
chans de valor,
nous, plazens e verays.
Quar dir pot hom so qu'estat dig no sia,
qu'estiers non es trobaires *bos ni fis*
tro fai sos chans nous, gays e gent assis,
ab noels digz de nova maestria.

[I primi trovatori non hanno detto né fatto tanto in materia d'amore, nel tempo che era felice, che ancora dopo di loro noi non facciamo canti preziosi, nuovi, piacevoli e veritieri. Perciò si può dire ciò che non sia stato detto, perché altrimenti un trovatore non è capace o raffinato fin quando non compone canti nuovi, gioiosi e disposti con eleganza, con parole nuove di nuova maestria].²⁹²

Se la novità è considerata un pregio tale da rendere il prodotto poetico *bos* e *fis*, di eguale natura è lo spirito di chi lo produce, cioè l'io lirico, amante e poeta.

²⁸⁹ Sull'argomento si veda ancora RONCAGLIA 1949^a, p. 76.

²⁹⁰ Per il testo e la traduzione cfr. VATTERONI 2013, p. 225 e ss. È probabile che qui Peire Cardenal abbia in mente come modello di riferimento proprio Marcabruno, il trovatore del *mal dir* per eccellenza (come racconta la *vida* secondo il ms. A: «E fo mout cridatz et ausitz pel mon, e doptatz per sa lenga, car el fo tant mal dizens que a la fin lo desfeiron li castellan de Guiana de cui avia dich mout gran mal»; cfr. RIALTO <http://www.rialto.unina.it/Vidas/Vida-ed.Mbru.htm>).

²⁹¹ Su questi versi cfr. anche LANDONI 1989, pp. 25-26.

²⁹² Per il testo e la traduzione dei passi qui riportati cfr. MASCITELLI 2008, p. 23 e ss.; cfr. anche RICKETTS 1964, p. 84.

Il termine ‘maestria’, al v. 10, evoca il ‘saper fare’, la *poësis* in senso etimologico: non bisognerà fermarsi dunque al significato di ‘abilità retorica’, essendo il lemma ascrivibile al campo semantico dell’artigianato (cfr. *infra*, Cap. 4) e dunque fortemente condizionato dall’associazione con il concetto di ‘novità’ (ossia ‘creazione *ex novo*’). Sposare la novità significa non solo parlare di cose nuove, ma anche inaugurare una nuova *ars* da poter rivendicare e farsi a propria volta maestri e ‘*doctor*’. Il poeta è un *artifex*, abile nel creare il nuovo a partire dal niente, capace di comporre canzoni anche quando nessuno lo abbia mai fatto prima di lui (v. 20: «s’om trobat non aguer, trobaria»). È dunque ancora possibile cantare, benché i trovatori più illustri siano ormai cosa antica, a patto che si rinnovi totalmente la poesia.²⁹³

Più avanti nel testo, l’argomentazione sul ‘nuovo’ si dispiega con una complessità teorica che non ha equivalenti nei trovatori delle generazioni precedenti, ponendosi nei confronti dei ‘maestri’ in un’ottica di emulazione-superamento, con la consapevolezza che tutto ciò che era possibile dire nel nuovo linguaggio lirico è ormai già stato detto (vv. 11-20):

Mas en chantan dizo·l comensador
 tant en amor
 que·l nous dirs torn’a fays.
 Pero nou es, quan dizo li doctor
 so que alhor
 chantan no dis hom mais,
 e nou, qui ditz so qu’auzit non avia,
 e nou, qu’eu dic razo qu’om mais no dis,
 qu’amors m’a dat saber, qu’aissi·m noyris,
 que s’om trobar non agues, trobaria.

[Ma gli iniziatori, cantando, dicono così tanto in materia d’amore che il nuovo dettato diventa pesante. E tuttavia è nuovo, come affermano i grandi maestri, ciò che nessuno, cantando, ha mai detto nel tempo passato; e nuovo (è) colui che dice cose che non ha mai sentito; ed è nuovo perché canto un argomento che nessuno ha mai trattato, giacché Amore mi ha donato una sapienza che mi nutre a tal punto che, se anche nessuno avesse mai composto poesie, io saprei comunque comporne].

Si è chiusa da tempo l’epoca d’oro della poesia trobadorica: i poeti dell’epoca di Guilhem de Montanhagol sono dei *comensador*, non tanto nel senso di ‘principianti’, quanto portavoci di una fase nuova, tuttavia ormai decadente, del *trobar*: il termine, come segnala Cesare Mascitelli, non andrà interpretato come vogliono Coulet e Ricketts, ma

²⁹³ Secondo Mascitelli 2008, p. 8, si può ravvisare in queste argomentazioni apologetiche sulla poesia «una reazione quasi istintiva all’avvenuta marginalizzazione dell’attività trobadorica nella Francia meridionale dopo la crociata albigese. In un contesto ormai privo di saldi punti di riferimento politici e culturali, i poeti che, al pari di Montanhagol, si ostinano a cantare l’amore sono gli alfieri di una civiltà quasi perduta: essi sono, in sostanza, gli ultimi baluardi di un traballante sistema di valori che si trasmette attraverso la sola attività poetica e di cui si auspica un prossimo ripristino» (cit. *ibid.*)

accogliendo la sfumatura semantica proposta da Pierre Bec: «Il ne s'agit nullement, à mon sens, d'une opposition quelconque entre troubadours débutants et troubadours expérimentés, mais entre anciens et modernes».²⁹⁴ In quanto tali, i trovatori di quest'epoca possono guardare con più facilità verso il passato, e con distacco riformularne i presupposti teorici (è peculiare, in tal senso, la menzione dei *doctor*, lemma impiegato con la stessa accezione da Dante);²⁹⁵ è questo l'atteggiamento che, più avanti ancora, porterà alle *Leys d'amors* tolosane e ai trattati poetici in lingua provenzale.

Quanto alle relazioni tra il *saper cantare* e il *saper amare* – con la relativa riflessione teorica introduttiva di Guilhem – è adesso particolarmente rilevante mettere a fuoco i vv. 19-20 («qu'amors m'a dat saber, qu'aissi-m noyris, / que s'om trobar non agues, trobaria»). La novità di cui si è parlato si configura come un'abilità che ha degli aspetti spirituali-sapientziali: Amore guida il poeta, ispirando una poesia che sappia opporsi alle tendenze comuni e che si configuri come 'nuova' per la sua pregevolezza. Non siamo poi così lontani, come intuisce lo stesso Mascitelli, dalla poetica interiorizzata dello 'Stilnovo', e dal concetto della 'dettatura interiore' da parte di Amore, caratteristiche duecentesche rispetto a cui la poesia trobadorica non è stata, a mio avviso, sufficientemente posta a confronto.

Credo che alcune parole di Marianne Shapiro a proposito della retorica dei trovatori possano riassumere globalmente gli assunti qui discussi:

For the troubadour – *clus* or *leu* – the unity of heart, mind, and tongue that motivated his speech act was translated into the unity of loving, composing, and singing.²⁹⁶

La riflessione formale e stilistica dei trovatori rende conto di una vera e propria 'unità di cuore, mente e lingua (espressione)' entro i dettami della *convenientia*. Tale unione rende legittima dunque non solo l'identificazione tra moti dell'animo e espressione poetica, ma anche l'identità tra la caratura interiore (etica) di chi compone e il suo messaggio. Le peculiarità del cuore, come ho avuto modo di mostrare attraverso gli esempi *supra*, § **I.3.**, esprimono dunque già in potenza la caratura del poeta.

Ecco dunque che a «un cuore così illuminato» come quello di Bernart de Ventadorn in *Ara no vei luzir solelh* (*BdT* 70,7, 4-5)²⁹⁷ si può opporre a ragione quello oscurato di Raimbaut d'Aurenga, *Car douz e feinz* (*BdT* 389,22, 19-27):²⁹⁸ i due poeti pongono al centro del dibattito il tema dell'inscindibilità tra interiorità, *joi d'amor* e poesia. Bernart de Ventadorn è del resto 'poeta del cuore' tanto quanto Raimbaut è 'poeta di testa', entrambi mostrandosi obbedienti ai dettami degli organi deputati all'elaborazione-espressione del sentimento.

²⁹⁴ BEC 1967, cit. p. 71. Cfr. inoltre i precedenti COULET 1898, p. 114; RICKETTS 1964, p. 89.

²⁹⁵ Dante chiama infatti gli antichi «alii antiquiores doctores»; cfr. DVE I, X, 3.

²⁹⁶ SHAPIRO 1984, p. 357.

²⁹⁷ MOCAN 2014, p. 1160.

²⁹⁸ Su questo argomento tornerò *infra*, Cap. V § **V.5.1.**

I.6. *ARS POETANDI E ARS AMANDI*: TRASVERSALITÀ E INTERFERENZE

Le posizioni filosofiche mistico-teologiche, si è detto, hanno uno spazio rilevante all'interno delle formulazioni teoriche sulla poesia; ciò è dovuto al fatto che la consapevolezza sulle potenzialità della parola (e dei suoi usi espressivi) si innesta su un'*humus* permeata di misticismo, condizionata da riflessioni derivate dalle *lecturae* dei testi sacri e dalla sperimentazione di un linguaggio adatto all'espressione di nuovi concetti. La questione è viva, come si è ribadito più volte, da Agostino in avanti e con i neoplatonismi del XII secolo. La priorità assoluta dell'amore all'interno dei testi è già essa stessa specchio di questa svolta epistemica, nel momento stesso in cui l'amore si pone come *conditio sine qua non* per lo sviluppo e l'origine del canto.

Ho poi mostrato come alcune dichiarazioni di poetica, specialmente in *incipit*, sottolineino con forza l'esclusività della situazione amorosa per poter fare poesia; il riflesso sulla scrittura dei movimenti dell'animo ricalca quel passaggio da *dentro a fuori* che si avvia verso una formulazione teorica grazie a testi come la *Lettera a Severino sulla carità* di Frate Ivo, che già a questa altezza (e a maggior ragione in seguito, con Dante) occorre immaginare in stretto dialogo con la lirica amorosa in lingua volgare.

Un ultimo aspetto può essere estratto dall'argomentazione fino a qui condotta e proposto come provvisoria conclusione. Sin dal primo trovatore, il linguaggio della poesia e quello dell'amore vengono assimilati entro un unico codice con cui si misura complessivamente il profilo etico e intellettuale dell'uomo cortese. Ora, ad un'analisi più attenta, sarà interessante mettere in luce il rapporto tra le interferenze lessicali e quelle ideologiche nei due tipi di 'sapere', erotico e poetico. Alla luce di questo ragionamento, si noterà come le riflessioni sulla poesia possano essere applicabili alla sfera dell'*èros*: come cioè il poeta possa conformare i propri argomenti e il proprio stile a un messaggio che è anche e soprattutto amoroso o erotico (nel senso più materiale del termine).

Da adesso si può notare come gli aggettivi impiegati per indicare la qualità del *trobar* siano del tutto coincidenti con gli attributi utilizzati generalmente per descrivere la persona umana secondo le virtù cortesi (o anticortesi). Uno sguardo generale sulla poesia trobadorica consente di cogliere la versatilità e il rapporto osmotico tra il repertorio lessicale dell'amore (o propriamente erotico) e quello della poesia; l'impressione che i due campi semantici attingano allo stesso repertorio di aggettivi – impiegati, tutt'al più, secondo sfumature semantiche lievemente diverse – è a parer mio netta.

L'attingere del discorso erotico e di quello poetico al medesimo bacino lessicale è dunque indice, in ultima analisi, di un mutuo scambio tra due aree semantiche, strettamente legato ai problemi della conoscenza e della creazione da parte dell'uomo; è giocoforza che il ponte di comunicazione tra *Eros* e poesia risenta della riflessione cristiana sulla conoscenza, dove l'atto del conoscere e dell'unirsi carnalmente hanno basi

di adempimento comuni.²⁹⁹ Così l'amore genera un potenziamento della sensibilità dell'uomo, incrementando le sue capacità conoscitive e il suo sapere.

Le connessioni tra il 'fare' poetico e il 'fare' erotico sono sottolineate efficacemente in un testo che percorre l'argomentazione dei prossimi capitoli, cioè *Ben vueill que sapchon li pluzor* (BdT 183,2), il *gab* di Guglielmo IX.

Vale intanto la pena di riportare per esteso alcune considerazioni sul testo da parte di Pasero:

È su questo sfondo che si pone il reticolo di allusioni e metafore del testo in oggetto: la sua insistenza «egocentrica» sull'abilità dell'autore, sia nel poetare che nel fare l'amore, si avvale di ricorsi sistematici a un mondo in realtà del tutto estraneo a Guglielmo [...]. Il vanto [...] vien variato in tutto il componimento: centrale è in esso il concetto del «sapere», nel duplice senso intellettuale e artigianale: oltre a ripetere come egli padroneggi il suo «mestiere», l'autore non si stanca di sottolineare le proprie capacità «critiche» (il *saber triar*). [...]

La successione dei «vanti» è significativa: saper ben poetare, ben argomentare, ben comportarsi, ben fare l'amore. Il catalogo delle capacità concerne l'Io (posto come centro) nei suoi rapporti sia con l'élite degli ascoltatori sia con il *partner* erotico (l'*amigua*) [...].³⁰⁰

e di Gaia Gubbini:

La supremazia poetica, la capacità di comporre *vers de bona color*, si lega strettamente alla supremazia erotica: in un *corpus* che [...] consta per lo più di liriche a carattere erotico, l'eccellenza nei due campi è interdipendente e direttamente proporzionale.³⁰¹

A partire dal *gap* di Guglielmo IX, *maistre certa* del *factum*, si riverbera nei trovatori successivi la percezione di una stretta correlazione tra le due capacità, percepite probabilmente non come afferenti a due ambiti diversi della conoscenza, ma allo stesso bacino di competenze necessarie per la composizione di un canto d'amore e, più in generale, per la partecipazione al gioco cortese della *fin'amors*.

Casi come quello del canzoniere di Bernart de Ventadorn – su cui avrò modo di tornare nel Capitolo 2 – mostrano bene come questa correlazione instauri tra amore, oggetto d'amore e poesia un movimento circolare «che coinvolge dapprima il soggetto, poi l'oggetto d'amore – *midons* –, poi ancora il soggetto divenuto a sua volta oggetto

²⁹⁹ «Il fulcro ideologico è fondato sulla terna di aggettivi *nous-plazens-verais*, cioè 'nuovo, originale', 'piacevole' e 'veritiero' (con quest'ultimo aggettivo caratterizzato da una forte connotazione etico-morale)»; cit. MASCITELLI 2008, p. 31. Il tema della presa di contatto carnale come veicolo di conoscenza è invece di matrice sapienziale ed è sviluppato dal *Cantico dei Cantici* e dalla letteratura esegetica che lo riguarda.

³⁰⁰ PASERO, 1973, cit. pp. 159-161.

³⁰¹ GUBBINI 2009, cit. p. 73. Subito dopo la studiosa menziona il caso, a parer mio estremamente significativo di Balderico di Bourgueil, e in particolare la lettera *Ad dominam Constantiam*: «Sit pudor in facto, sit iocus in calamo» per la correlazione 'letteratura-vita', osservabile anche nella rivendicazione della *rusticitas*; cfr. *ibid.*, nota 39; sull'argomento, rimando ancora a BARSOTTI 2021.

d'amore: "io amo e dunque canto; il mio canto fa sì che *midons* mi ami». ³⁰² Le relazioni sono strette a tal punto che Peire Bremon Ricas Novas inaugura un suo testo (*Be volgra de dotz chantadors*, *BdT* 330,5) affermando che vorrebbe eccellere poeticamente e che – implicitamente – avrebbe le ragioni per farlo, dato che il suo amore supera di gran lunga quello degli altri cortesi amanti (vv. 1-8):

Be volgra de totz chantadors,
fos tan sobriers majers mos sens,
car am mielhs e sui pus temens
de totz los autres amadors:
breu fera pus adomniva
chanso, onran e tenen car
vos, que m'es de ric pretz ses par,
dona plazen senhoriva;
que far la degra mielhs de be,
car aten tan auta merce.

[Vorrei che il mio ingegno fosse di gran lunga superiore a quello di tutti i cantori, poiché amo meglio e sono più timoroso di tutti gli altri amanti: subito comporrei una canzone più prestigiosa per onorare e far apprezzare voi, che siete per me di un prezioso valore senza pari, donna piacente e sovrana; e la vorrei fare più che bene, perché spero in una grande mercede]. ³⁰³

Le relazioni tra sessualità, conoscenza e uso della parola sono tali da generare delle ambiguità a livello lessicale, di cui occorre tener conto nella lettura dei testi. Siffatta allusività, sfruttata come orizzonte referenziale per le metafore poetiche o della composizione, pare essere cara al trovatore Bernart Marti: alcuni versi di *Bel m'es lai latz la fontana* (*BdT* 63,3) coinvolgono difatti la lingua come protagonista della creazione poetica tramite l'intreccio delle parole, accostato sagacemente all'intreccio stesso delle lingue nel bacio.

L'immagine, unica nella sua carica erotica e significativa dal punto lessicale per l'occorrenza di *entrebescar* (su cui cfr. *infra*, Cap. 4 § APPENDICE), accosta sapientemente i due piani (60-63):

C'aisi vauc entrebescant
los motz e-l so afinant:
lengua entrebescada
es en la baizada

³⁰² MENEGHETTI 1992², cit. p. 127.

³⁰³ Testo e traduzione di DI LUCA 2008, pp. 113-123.

[Così vado intrecciando le parole e affinando il suono: così come le lingue si intrecciano nel bacio].³⁰⁴

Le lingue possono intrecciarsi nel bacio mediante l'impiego del verbo tecnico *entrebescar* (60-63: «C'aisi vauc entrebescant / los motz e'l so afinant: / lengu'entrebescada / es en la baizada»), che da Marcabruno in avanti denota un certo tipo di poesia (per lo più caratterizzata dall'artificio) nell'alveo di un ben preciso tipo di amore;³⁰⁵ lo stesso verbo verrà poi riscattato dalle sfumature etico-morale da Raimbaut d'Aurenga, che ne fa sinonimo di 'comporre artificialmente'.

Ma tale osmosi lessicale è in primo luogo, come si è in parte già visto e come si vedrà, aggettivale, e attira nelle sue maglie non solo i risvolti più strettamente carnali dell'amore (come è appunto l'immagine delle lingue di Bernart Marti), ma anche gli aspetti (e le qualifiche) più 'rarefatte' dell'amante cortese. La designazione dell'amante e del suo profilo cortese si appoggia dunque alla stessa aggettivazione impiegata per designare il canto (*trobar, chantar, chan*) o le parole (*motz, paraulas*).

È a questo proposito emblematica la scheda dedicata all'aggettivo 'brau' da Giulio Cura Curà, dal cui spoglio si evince «la disponibilità di *brau* a qualificare sostantivi astratti, relativi da una parte a emozioni e facoltà umane, dall'altra a termini metalinguistici e metapoetici».³⁰⁶ Derivato dalla trafila < *BRABU < *BABRU < *BARBRU < lat. class. BARBĀRUS, esso designa sia il carattere orgoglioso e selvatico (sino alla villania) dell'amante che rifiuta l'amore (e dunque il codice cortese), sia la sgradevolezza del canto poetico allo stato rozzo (in quanto non rifinito) del poeta carente di perizia compositiva.³⁰⁷

Quest'ultimo impiego è messo in risalto da due versi – con gioco etimologico *braus/brava* – in Aimeric de Belenoi, *Al prim presdels breus jorns braus*, 13-14:

ja mos chantars tristz ni braus
no fos, ni de razon brava

[il mio canto non sarebbe più triste né rozzo, né su un argomento sgradevole]³⁰⁸

³⁰⁴ Il passo è stato analizzato in partic. da CABRÉ 2003, p. 180. Cfr. inoltre il più volte citato BOLOGNA 2007, dove l'immagine della lingua viene inquadrata come «sintesi metonimica» erotico-poetica. Lo slittamento in questione, andando a congiungere i poli dell'erotismo e del modo di far poesia genererebbe un «effetto di *dislocazione multiplanare e contemporanea* del senso sui due livelli»: il livello poetico dell'*entrebescar los motz* e quello, erotico, delle *lengua entrebescada*, andrebbero a sovrapporsi. Le citazioni si trovano a p. 199.

³⁰⁵ Sull'impiego di questo verbo cfr. *infra*, Cap. 4 § IV.5.

³⁰⁶ CURA CURÀ 2019, cit. p. 464.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 465: «*brau* censura l'incapacità tecnica, la rozzezza e l'imperizia nell'*art de trobar*, un aspetto per cui i trovatori, come noto, mostrano particolare sensibilità» e la relativa scheda (con occorrenze) a p. 471.

³⁰⁸ Il testo e i versi in questione sono citati *ibid.*

L'osmosi semantica e l'interazione dei due contesti di occorrenza è palese: comporre in modo *brau* significa sì mancare di ingegno poetico, ma anche essere per natura rozzi e incapaci di accedere alla sensibilità propria dell'amante cortese. Viceversa, chi si oppone alle leggi dell'amore con orgoglio e temperamento *brau*, non potrà darsi al canto se non con la stessa avidità, generando dei prodotti poetici di scarsa qualità.

Un simile parallelo si può individuare nell'impiego dell'aggettivo *prim* e dell'aggettivo *subtil*: il primo è piuttosto frequente per indicare l'eccellenza poetica, mentre il secondo qualifica spesso e volentieri le abilità intellettive del poeta, e in particolare l'ingegno che genera l'atto creativo (peculiare Cerveri de Girona, *BdT* 434,3, 11: «e sia purs, subtils ab engen h bo»).³⁰⁹ Insieme i due aggettivi si trovano accostati in un *incipit* metapoetico di Lanfranc Cigala (*BdT* 282,5):

Escur *prim chantar e sotil*
 sabria far, si-m volia;
 mas no-s taing c'om son chant afil
 ab tan prima maestria...

[Se volessi, anch'io saprei fare ottimi versi oscuri e difficili; ma non si deve affilare il proprio canto con tale sottile finezza...].³¹⁰

Il testo è divenuto esemplare per il modo peculiare e altamente rappresentativo in cui il trovatore genovese polemizza contro il *trobar chus* «raccolgendo parte del lessico dei suoi esponenti»,³¹¹ in tal senso sdoganando – mediante l'impiego di espressioni di scuola afferenti per lo più al tema fabbrile – l'originalità e la lodabilità dei trovatori 'difficili'.

Significativo è vedere adesso – a prescindere dalle possibili ragioni di consapevole citazionismo e richiamo intertestuale tra i due trovatori – come gli stessi due lemmi, tecnicamente connotati, vengano reimpiegati per designare un altro tipo di *saber*, quello dell'inganno, in due versi del sirventese *Quand lo dous temps d'abril* (*BdT* 332,1) di Peire de Bussignac (vv. 19-20):

Tant an prim e subtil
 lur cor per enganar...

[Hanno il cuore eccellente e sottile per ingannare...].³¹²

La stessa riflessione si applica anche a un altro dei luoghi più cruciali e discussi del *corpus* del già menzionato Bernart Marti, su cui tornerò *infra*, Cap. 4 § APPENDICE. Saverio Guida, nell'analizzare la nota dichiarazione del trovatore, che si auto-designa

³⁰⁹ Cfr. *Bat'e jutg' e cossellier d'aut senhor* (*BdT* 434,3); cfr. COROMINES 1988, p. 253. Sui valori della sottigliezza rimando a BRUNI 1991, p. 98 e ss.; cfr. inoltre *infra*, Cap. 5, § V.1.

³¹⁰ Testo e traduzione BRANCIFORTI 1954, p. 154.

³¹¹ ZAMBON 2021, cit. p. 65; il corsivo è mio.

³¹² Testo RICHTER 1976, pp. 322-323; la traduzione è mia.

pintor verso la fine di una delle canzoni più centrali (e guglielmine) della sua produzione (*Companho, per companhia, BdT 63,14, 36-38: «Pero per conseill faria / la leujor / Bernart Martin lo pintor»*), ha mostrato con chiarezza il contrappunto malizioso di questa nota, se si considera che (*de*)*pingere* «ebbe nella sua evoluzione nel tempo e nello spazio oltre ad un impiego “tecnico”, per denotare l’arte di raffigurare e colorare, un utilizzo nel lessico erotico-metaforico per alludere all’esercizio del ‘pennellamento’, dell’imbrattamento dell’organo genitale femminile mediante il *virile membrum*». L’ipotesi, convincente, non esaurisce a parer mio tutte le sfumature di significato inserite all’interno di questo passo, che vuole essere allusivo, ambiguo e volutamente polisemico. Da un lato, infatti, è lo stesso Guglielmo – che qui Bernart imita dichiaratamente – a impiegare per primo il lessico artigianale (e artistico) al momento di contestualizzare l’operazione poetica in atto. Dall’altro, bisogna pur sempre ricordare che l’immaginario poetico dell’epoca, senz’altro imbevuto dei precetti manualistici di impronta oraziana, non può non aver avuto presente l’accostamento tra il pittore e il poeta con cui inizia l’*Epistola ai Pisoni*. Più ancora che del luogo testuale, è plausibilissimo che le regole per imparare a cantare tenessero conto del fatto che le regole della poesia potessero essere applicabili anche all’arte, ossia a qualsiasi modo fattivo di esprimersi.

Il poeta è dunque come il pittore, come l’architetto, come il fabbro. E non deve sorprendere che licenzia e licenziosità poetica attingano allo stesso repertorio lessicale: proiettando il caso singolo su un quadro più ampio, si può notare come, di fatto, il lessico impiegato per esprimere l’amore rechi le tracce della tecnicità – del ‘fare’, oserei dire – del linguaggio poetico.

Le espressioni che sono state isolate nel corso di questo capitolo, dalle dichiarazioni che impiegano il verbo *faire* (*Farai un vers...*, per l’appunto) al *saber far* che indica la perizia tecnica, hanno estratto le componenti pragmatiche – e dunque la tecniche – delle riflessioni in atto nella metadiscorsività trobadorica; se da una parte è necessario prestare attenzione alle occorrenze dell’espressione *chanson... faire* – con accento posto sull’atto pratico del poetare – è altrettanto rilevante notare l’ambivalenza semantica di *fait* e il *faire* nell’indicare anche il compimento del desiderio nell’atto sessuale. La rilevanza conferita al ‘*faire*’ e alle sue sfumature, non deve stupire; il Medioevo è tutto imperniato sulle *artes*, e non è escluso che l’*ars poetandi* e l’*ars amandi* siano in grado di comunicare e di prestarsi elementi di pregnanza lessicale per designare gli atti ‘pratici’ da esse previste.

Solo accennando a un ultimo esempio tratto dal repertorio mediolatino, cioè il *De Amore* di Andrea Cappellano (che riprenderò anche *infra*, Capp. 2 e 3), vorrei chiudere queste riflessioni. Leggendo con attenzione l’esordio del trattato non potrà più sorprendere la familiarità delle raccomandazioni impartite dal Cappellano con il codice comportamentale del poeta. Le regole della condotta amorosa cortese sembrano venire incontro, all’interno delle prime pagine del trattato, alle regole estetiche del ‘codice poetico’ dell’amore stesso: la misura e il principio della convenienza, la cautela dell’amante nell’attraversamento delle barriere sociali, conducono ancora una volta verso regole che si somigliano, e si somigliano in virtù del loro comune attingere a un unico

principio regolatore dove poesia e amore sono *la stessa cosa*. Nel caso sottotitolato «Loquitur plebeius nobili» all'interno del primo libro, viene preso in esame il primo caso di 'discrepanza' rispetto all'ordine previsto dalla legge secondo la quale l'amore deve rivolgersi a persone dello stesso ceto sociale. Nel tentare di convincere la nobildonna, dunque, il plebeo cerca di far leva sulla nobiltà del proprio cuore, che ingentilisce i costumi a prescindere dal ceto e dal censo. La sua richiesta è tanto grande da non poter essere credibile, a patto che il plebeo non la giuri con un'affermazione che ammicca all'impalcatura di regole prescritte da Orazio ai poeti, e cioè:

[98] Dixisti etiam quod, etsi meis te possem verbis allicere ut meae voluntati condescenderes, cor tamen meum non esset tam grandia tolerare sufficiens. *Sed stultus est ille miles qui talia sibi quaerit arma ferenda, quae sui non possit corporis tolerare compages, nullusque sibi eligat talem equum appetere qui suis non valeat regi vel gubernari virtutibus; tales enim plebis sunt subiecti derisui.*³¹³

Stolto è colui che tenti di portare un peso le cui spalle non siano in grado di reggere; la reazione comune alla disarmonia e al dispendio delle forze senza risultato è, anche qui come nell'*Ars poetica* di Orazio, il riso: «tales enim plebis sunt subiecti derisui».³¹⁴ Una volta violata la divergenza di *status* sociale è necessaria una valutazione delle proprie forze che garantisca la riuscita dell'impresa: allo stesso modo, il poeta dovrà ponderare le proprie prima di uscire dai ranghi e di intraprendere l'operazione poetica che lo contraddistinguerà.

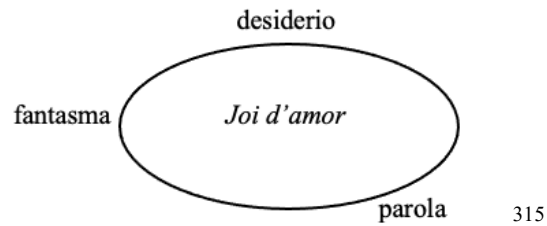
Prima di addentrarmi più in dettaglio nei luoghi cruciali dell'*ars poetandi* trobadorica, trovo dunque ancora una volta significativo sottolineare l'interscambio tra le categorie in gioco, a significare un costante dialogo che si fa rapporto di scambio e identificazione: 'significando' e sostanziando l'espressione in versi nella nuova lingua volgare il bagaglio regolamentario e lessicale dell'amore e quello della poesia non sono più recintabili all'interno di due insiemi chiusi e semanticamente separati. Chi sa ben amare, sa anche ben poetare, e viceversa: la poesia *significa* il modello di amore promosso dal singolo; lo connota, lo plasma e ne è a sua volta modellata.

Tale identificazione è stata inquadrata da Agamben all'interno della fisiologia fantastica che collega lo spirare d'amore al linguaggio poetico. Sebbene lo studioso glissi un poco sulla poesia trobadorica – concentrando invece l'attenzione sulla teoria spirituale che sostanzia in maniera palese la poesia duecentesca italiana – trovo sensato ricondurre l'identificazione proposta (tra amore e poesia) all'orbita pneumo-fantasmatica che ha percorso in maniera sotterranea le riflessioni condotte e che permette, in ultima analisi, di inserire queste ultime considerazioni entro la questione dell'interiorità e delle sue possibilità espressive:

³¹³ Testo RUFFINI 1980, pp. 42-43.

³¹⁴ Inutile sottolineare, inoltre, i punti di contatto di queste riflessioni con il dialogo tra Marcabruno e la pastora in *L'autrier jost'una sebissa* (*BdT* 293,30), su cui invece mi soffermerò più avanti.

Eros e poesia, desiderio e segno poetico sono così legati e coinvolti nella comune appartenenza a un circolo pneumatico in cui il segno poetico, scaturendo dagli spiriti del cuore, può legarsi immediatamente al dettato di quel «moto spiritale» che è l'amore e al suo oggetto, cioè il fantasma impresso negli spiriti fantastici. [...] Il vincolo pneumatico, che unisce il fantasma, la parola e il desiderio, apre infatti uno spazio in cui il segno poetico appare come l'unico asilo offerto al compimento dell'amore e il desiderio amoroso come il fondamento e il senso della poesia, in una circolazione la cui u-topica topologia può essere imperfettamente esemplificata nello schema:



Il rapporto di *convenientia* che regola le due aree di competenza è ormai inequivocabile: riflettendo l'interiorità di un 'io' infiammato da amore, la parola poetica ne esprime al tempo stesso le ragioni in senso identitario, *significando* in un unico moto le qualità poetiche e amatorie dell'amante-poeta.

³¹⁵ AGAMBEN 1977, pp. 151-152. Riproduco lo schema in forma esemplificata.

CAPITOLO 2

LE FORZE DEL POETA

Lavorava rapidamente poiché il suo lavoro era preceduto da un'approfondita riflessione. [...] Una volta concepito il ritratto lavorava di getto. Un giorno mi disse che un amatore, commissionato il suo ritratto e avendogli versato un anticipo, l'aveva assillato perché cominciasse subito il lavoro: "Il suo ritratto è già fatto, non resta che staccarlo" diceva, toccandosi la fronte col dito.

Testimonianza di Léopold Zborowski su Amedeo
Modigliani

C. AUGIAS, *Modigliani. L'ultimo romantico*,
Torino, Einaudi, 2020, p. 214.

NOTA INTRODUTTIVA – *VOLERS, SABERS, VOLERS*

Che l'abilità poetica dipenda dal possesso di una *sapientia*, è concetto di origine antica: «Scribendi recte sapere est et principium et fons» recita il v. 309 dell'*Ars poetica*. L'*Epistola* di Orazio mette in luce il legame inscindibile tra la scrittura e un sapere imbevuto di rettitudine e di valenze etiche che il Medioevo rielaborerà in nuove ulteriori forme (qui affrontate *infra*, Cap. 3 § III.3.). Il *saber* dei trovatori è tuttavia anche e soprattutto un sapere di tipo tecnico: in dittologia, *sen* e *saber* indicano «tecnica compositiva e senno». ¹ La dipendenza dell'espressione dalle forze del *sen* e del *saber* – a loro volte derivate dalla propulsione del sentimento amoroso – riflette nel suo sviluppo certe speculazioni teologiche sull'amore, dove ha origine il lessico votato all'espressione delle emozioni.

Lo studio dell'*ars poetica*, unito all'assimilazione del pensiero vittorino, permette di ricondurre ai moti interiori lo sviluppo della poesia, che è insieme affinamento dell'anima e della lingua. La formulazione di espressioni peculiari come il *bos sabers* dei trovatori

¹ Come ad es. nella tenzone tra Blacatz e Peire Vidal *Peire Vidal, pois far m'aven tesson* (*BdT* 97,7), v. 5: «Et en trobar avetz saber e sen»; la traduzione è di LANDONI 1989, p. 26.

prevede, del resto, sia una buona conoscenza delle regole cortesi, sia delle regole del *trobar*, configurando, secondo Mira Mocan, «una profana forma di *sapientia*, nella misura in cui consistono anche in una raffinata *scientia* portatrice di diletto». In tal senso sulla parola si possono esercitare le stesse operazioni di affinamento e addomesticamento che si applicano all'animo di chi ama: ciò è possibile in virtù del fatto che amore e poesia nascono insieme e muovono l'uno dall'altra.

Il *no-saber* coincide, specularmente, con una condizione priva di *sen* e del tutto simile alla follia e che può collocarsi al di fuori delle regole del comportamento cortese. In virtù di quanto formulato, la perdita può avere come diretta conseguenza la perdita della materia – «parola chiave nella terminologia proemiale»² e dell'*ars*: in altre parole, degli strumenti necessari per far poesia. L'impotenza tratteggiata dal *no-saber* si trasforma così in una privazione degli strumenti basilari per la composizione poetica e diventa, all'atto pratico, un *no-poder*. Privato del *saber* il poeta è dunque sprovvisto: dovendo fronteggiare la perdita di un soggetto poetabile (e in particolare di un *soggetto amoroso*), si comporta come il folle.

È forse alla luce di una tale 'perdita dei presupposti' (ovviamente sempre attraverso il filtro della finzione poetica) che alcune canzoni caratterizzate da questa circostanza si impernano sulla scansione reiterata del «no sai».³ Non è insensato che si possa interpretare in questo senso il 'tipo-testuale' definito, con tutte le cautele del caso, '*devinalh*': persa la materia, persi gli strumenti, persa dunque la propria identità, la poesia non può reggersi, in condizioni estreme, che sul *dreit nien*.⁴

Mobilitando ispirazione e raziocinio, sentimento e perizia tecnica, l'atto poetico si configura dunque come momento di equilibrio tra le forze speculative e quelle più direttamente connesse al 'sentire'. Per sviluppare ulteriormente le considerazioni svolte *supra* (Cap. 1 § I.2; I.3.), è ora opportuno riflettere sui presupposti teorici in gioco nel condizionamento tra interiorità, sapere e poesia.

Come si è detto, la poesia a cui venga a mancare il 'nutrimento' – inteso questo quale componente sapienziale – è misera e scarna; quando inserite nell'orbita semantica della poetica e dell'arte del discorso, la 'bontà' e la 'dolcezza' (insieme alle immagini del sapore e del suo vasto repertorio verbale, che include l'atto del nutrirsi, del dimagrimento o del riempimento), passano a indicare la qualità del testo. In questo repertorio figurale – di cui resta traccia, ad esempio, nell'espressione *bos sabers* – è possibile individuare stratificazioni semantiche in grado di fare interagire competenza poetica e dimensione etica del sapere.

² PERON 1979, cit. p. 190.

³ Il modulo in questione è di certa ascendenza guglielmina anche negli sviluppi poetici successivi al trovatore, come ha sottolineato DI GIROLAMO 1987, p. 269.

⁴ Mi riferisco ovviamente alla famosissima *Farai un vers de dreit nien* di Guglielmo IX (*BdT* 183,7); lo stesso espediente vediamo riproposto da Raimbaut d'Aurenga (*Escoutatz, mas no say que s'es*, *BdT* 389,28) e da Peire Rogier (*No sai don chant e chantars plagra m fort*, *BdT* 356,5, su cui cfr. la nota di NICHOLSON 1976, p. 74). Sulle analogie tra questo modulo e le caratteristiche del testo di tipo *devinalh* rimando alle riflessioni *infra*, Cap. 5 § V.3. Mi limito qui ad anticipare l'importanza del dibattito presso i poeti, come vediamo dalla tenzone tra Aimeric de Peguilhan e Albertet (*BdT* 10,6).

Il *sapere* poetico dunque riguarda molto da vicino il comportamento del poeta-*fin'aman*, che con le sue espressioni partecipa a un continuo slittamento tra *ars amandi* e *ars poetandi*, nell'idea che il 'sapore' di un canto d'amore dipenda strettamente dalla finezza e dalla sensibilità conoscitiva di chi sa amare.⁵

Le istanze qui riassunte si trovano magnificamente espresse nella poesia di Raimbaut d'Aurenga, spesso impegnata a sottolineare una dimensione euforica, vitalistica dell'amore, il quale vivifica e nutre a sua volta il dettato poetico. Più l'amore si dà come intenso e vissuto entusiasticamente (nel caso di Raimbaut pare in qualche caso ricambiato), più il risultato poetico che ne deriva sarà sapido e meritevole di elogio.

Il *saber* si riflette senz'altro – sottolinea Raimbaut stesso rispondendo ai detrattori – nel *dir* e nel *far*. Si prendano ad esempio i versi esordiali della bellissima canzone, costruita su *coblas ternas*, *Assaz m'es belh* (*BdT* 389,17), vv. 1-8:

Assaz m'es belh
que de novelh
fassa parer
de mon saber
tot plan als prims sobresabens
que van comdan
q'ab sen d'enfan
dic e fatz mos captenemens;
e sec mon cor
e:n mostri for
tot aisso don ilh m'es cossens.

[Mi piace molto far apparire ex novo il mio sapere aperto ai grandi intenditori, che vanno dicendo con il cervello di un bambino: dico e faccio tutto ciò che il mio cuore mi consente].⁶

Con questa *cobla* si può aggiungere al repertorio un ulteriore elemento in grado di arricchire la linea *dell'obbedienza all'interiorità* che muove l'espressione poetica (su cui si è detto *supra*, Cap. 1 § I.2.). È rilevante notare, a questo proposito, che la traduzione di Pattison chiosa il sostantivo *saber* traducendo: «knowledge (of the poetic art and of love)». ⁷ È questo un principio oraziano, secondo cui non basta comporre bene, ma occorre anche 'sentire' la propria creazione.

⁵ Il *saber*, si è detto nel Cap. 1, concentra in sé il *saper amare* e il *saper cantare*. La correlazione può essere fatta, si intende, anche in senso opposto: *trobar* significa del resto essere *enseignatz* (di arte erotica e poetica) e *saper entendre* i sentimenti che da questo scaturiscono e siffatto 'intendimento' consiste a sua volta nel *saper* districare i moti affettivi e farne il primo motore delle proprie azioni amorose e del proprio 'fare' poetico.

⁶ Testo PATTISON 1952, p. 121 e ss.; la traduzione è tratta da una nota di Milone a questa *cobla*; cfr. ID. 2004, p. 149.

⁷ *Ibid.*

Saper amare per saper cantare, e viceversa: se l'amore è una forma di sapienza, la parola è il mezzo che consente al sapere di trasmettersi assumendo le caratteristiche del suo contenuto.

I riferimenti al *saber*, capiamo attraverso i testi, sono da annettere quindi a una forma di *sapientia* che consiste nella capacità di bilanciare le forze in gioco mantenendo il giusto mezzo, sia in amore che in poesia; su questo terreno si misurano ideologicamente i poeti, in un dibattito che ridiscute continuamente i confini di un'*ars amatoria e poetica* attraverso la poesia stessa. Un'ottima distinzione circa le relazioni tra le competenze retoriche del poeta e il suo rapporto con la «morale cortese» è stata affrontata da Caterina Menichetti, di cui riporto le parole:

Nella "poesia morale cortese", rimangono pienamente validi i presupposti comunicativi, autoritativi, e il rapporto parola-verità che fondano il discorso sull'amore/dell'amore: l'autorità del poeta deriva dal suo rapporto privilegiato con amore, la competenza retorica è conseguenza diretta della perfezione del sentimento e del rapporto con la donna. Si tratta di una concezione retorica che evidentemente concede poco spazio all'autore reale, o "io empirico" che dir si voglia: il portatore dell'autorità è l'autore implicito, la voce che dice 'io' nei testi e che nei testi si proclama innamorato. Nella lirica morale "generica", invece, mi sembra che torni ad emergere una struttura retorica di tipo classico: il poeta è il *vir bonus dicendi peritus*, e la sua autorità non può prescindere dalla persona extrapoetica.⁸

Non l'*io empirico*, dunque, ma l'*io lirico* abita interamente i contenuti della poesia trobadorica, anche nei casi in cui l'argomento si sposti dall'ambito erotico a quello poetico/etico. Esso si esprime non tanto quale esperienza segnata da accadimenti reali, biograficamente incisivi – cosa che accadrà per la prima volta in Italia con Guittone –, bensì quale espediente attraverso cui esso si fa, grazie all'amore, voce poetica.⁹ E se nella *fin'amors* provenzale si possono scorgere vari punti di osmosi con le linee guida della mistica affettiva, ciò è possibile nella misura in cui l'amore è struttura portante e sostanza – materia, 'razo' –, esperienza di portata conoscitiva foriera di affinamento spirituale; in una parola, di *sapientia*.

Ancora più interessante è dunque, alla luce del percorso ricostruito, un trattato ascetico in lingua provenzale tradito dal ms. BN fr. 1747 (Delfinato, XIV sec.) menzionato da Diego Zorzi, dove gusto, sapienza, e interiorità riassumono i punti concettuali dell'argomentazione:

*si no per esperit de sapiensa, qu'es lo setes dos de Saint Esperit. E aquest dos es una sabors dins lo cor, que ve de molt suau gost e de dols, dont di lo psalmes: «Gostat e veiatz qua soaus es nostre segner, appropchat vos de lui, e serez aluminat».*¹⁰

⁸ MENICHETTI 2019, cit. p. 168.

⁹ Cfr. a tal proposito le riflessioni di GRIMALDI 2012, pp. 9 e ss.

¹⁰ Cfr. ZORZI 1954, pp. 94-95 e 309-310. Il testo pare essere una traduzione-rielaborazione a partire dal testo latino di Ugo di San Vittore, *De Quinque septenis* (cfr. *ibid.*, nota 6, p. 94). Il testo è catalogato da

La buona riuscita della poesia dipende parimenti dal *sabers*, dal *volers* e dal *poders*; tutte le forze del pensiero dell'essere umano vengono così coinvolte nello sforzo di esprimere il pensiero poetico, come riassume il *Prologo* delle *Leys d'Amors*:

Tres causas son necessarias tostemps en far obra e, si la una d'aquelas defalh, l'obra no pot venir a complimen ni a perfectio. *Volers es la primera cauza, le quals pauza lo fundamen de tota obra. Sabers es l'autra cauza, le quals bastish l'obra segon son dever. Poders es la tersa cau[z]a, que dona acabamen a l'obra*, e cant Poders hy falh, petit podon las autras cauzas. E quar questas tres cauzas degus no pot aver ses Dieu, quar tug li be veno de Dieu e ses luy res far no-s pot, per so nos lo pregam humilmen ques el nos do secors et aiutori, saber e poder e forsa, pusque la voluntatz es en nos de far Leys d'Amors segon los bos anticz trobadors, pauzan e prenden lors bonas opinios et aproadas e seguen aquesta prezen art, o lonc usatge acostumat, e supplen so que sera de necessitat en esta sciensa de trobar.¹¹

Oltre ai singoli 'ingredienti' necessari alla composizione poetica (qui in forma di verbi sostantivati: *volers*, *sabers*, *poders*), sono degni di nota i verbi che di ciascuna componente descrivono l'azione pratica: il *volers* implica un «pauzar lo fundamen de tota obra», cioè 'gettare le fondamenta dell'opera', che di fatto significa pensarle dentro di sé, 'ponderarle' (da *pauzare*, che implica un atto di riflessione necessario e preliminare alla creazione); il *sabers* è necessario all'atto pratico, esecutivo in senso stretto, perché regola le scelte e i movimenti dell'artista al lavoro: esso significa, per l'appunto, «bastir l'obra segon son dever», 'costruire l'opera secondo il suo dovere', o meglio, secondo il suo naturale dispiegarsi, seguendo cioè delle regole predeterminate e senza lasciare niente al caso (sul verbo *bastir* e sulla metafora edile cfr. *infra*, Cap. 4 § IV.2.); il *poders* indica infine l'intento, la volitività dell'artista che, una volta cominciato il lavoro, dovrà anche «donar acabamen a l'obra», cioè completare la sua opera, portandola sino alla fine con coerenza: se viene meno, poco possono le altre componenti dell'atto creativo («e cant Poders hy falh, petit podon las autras cauzas»).

Senza esulare dall'argomento principale, noterei qui *en passant* come le componenti pensative alla base dell'atto compositivo sostanziano in realtà l'atto creativo generico. La volitività di chi crea anima infatti l'azione che inquadra l'oggetto dell'espressione, facendo sì che il prodotto finale ne rechi le tracce. Ciò vale naturalmente anche per l'arte del disegno, di cui Giuseppe di Napoli ha bene riassunto, in epoca contemporanea, le componenti euristiche e le abilità che questa presuppone (seppure l'epoca moderna registri ovviamente un progresso notevole nel linguaggio espressivo dell'io): «la

BRUNEL 1935 p. 47, n. 155; un'edizione del testo era stata annunciata dallo Suchier, per il secondo volume, mai uscito, dei suoi *Denkmäler*. Il codice che presenta il trattato contiene anche una raccolta di sentenze morali, un'operetta intitolata *Li set Pechat principal*, il *Libre que fai Beda de diversas virtuz e de diversas flors* e una versione antico francese del salmo «Eructavit» (Edita da MELIGA 1992); sui contenuti del ms. e la relativa bibliografia cfr. <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc47055r>.

¹¹ ANGLADE 1919, p. 7. Il testo è tratto dalla recente edizione di FEDI 2020, p. 179; il corsivo è mio.

definizione sancisce che il disegnare non si identifica con l'acquisizione di particolari abilità tecniche, o strumentali, ma richiede, ponendolo come una condizione prioritaria, il possesso di un personale modo di vedere». ¹² Dall'azione congiunta dei tre aspetti messi in risalto dalle *Leys* l'azione creativa risulta perfettamente calibrata tra forze dell'ingegno, della volontà e della perizia tecnica. È facile notare, inoltre, la preponderanza di un verbo programmatico come *voler*, così presente negli esordi dei testi della tradizione romanza.

Per aprire qui una piccola digressione sulle componenti della volontà comunicativa e dell'organizzazione testuale del dettato, elementi tutti ben commisurati dal poeta in sede iniziale, si badi che simili considerazioni sono applicabili, in ambito oitanico, anche al famosissimo *incipit* di *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes: il termine *conjointure*, su cui si è focalizzata l'attenzione di gran parte degli studiosi, preso da sé solo non rende conto della complessità del discorso dell'autore sulle istanze coinvolte. ¹³

Concordo con Marie-Louise Ollier, sull'idea che il lemma in questione debba essere inquadrato anche in relazione alla forte presa di controllo dell'autore sulla sua materia – allacciata e ben coesa grazie all'espedito retorico della *conjointure* (su cui tornerò *infra*, Cap. 4 § IV.3.) – e dunque confrontato con il concetto, di alto tenore semantico, di *antancion*, cioè di volitività/ricettività che mette in comunicazione autore e pubblico scelto, del tutto accostabile, a mio parere, al provenzale *entendre* (su cfr. *supra*, Cap. 1 § I.3.). ¹⁴ La studiosa ammette infatti:

Whereas the *matière* is more or less inert, and the *conjointure* denotes a textual structure, the three terms *antancion*, *antante*, and the verbal form *antandre* are essentially dynamic, introduce a will, a directed endeavor, as much on the part of the author, who invests his text with meaning, as on the part of the reader, of whom the decoding effort is required. ¹⁵

Numerosi sono poi gli *incipit* trobadorici che esordiscono con la prima persona (*vuelh*), seguita da un infinito come *faire*, *dir*, *retraire*: la formula indica il programma preposto all'esecuzione dell'opera, marcando implicitamente il fatto che essa necessita di essere, prima di essere realizzata, pensata e voluta: si vedano così Bertran Carbonel, che annuncia «Vil sirventes de vil home vuelh far» (*BdT* 82,17, 1), sottolineando la nota corrispondenza tra forma e contenuto nel segno della viltà e dunque della denuncia dei vizi; ¹⁶ oppure, in esordio a un altro componimento, «Qui vol paradis gazanhar / fass'aiso qu'ieu vuelh

¹² «Il saper disegnare è innanzitutto un *saper-vedere*» esattamente come, nella poesia d'amore, il saper comporre è innanzitutto un *saper-amare*; cfr. DI NAPOLI 2004, p. 279. Sono peculiari, sull'argomento, le riflessioni di Degas riportate da Paul Valéry (cit. in DI NAPOLI 2004, p. 280): «Il modo di cui parlava Degas include il modo di essere, di potere, di sapere e di volere [...] esso deve manifestare la personalità, la sensibilità, oltre che una particolare capacità visiva del disegnatore».

¹³ Riporto qui il testo dei versi in questione (miei i corsivi): «Por ce dist Crestiens de Troies / que reisons est que totevoies / doit chascuns panser et andandre / a bien dire et a bien aprandre; / et tret d'un conte d'aventure / une mout bele conjointure / [...]» (testo ROQUES 1966, p. 1).

¹⁴ Cfr. OLLIER 1974, p. 32

¹⁵ *Ibid.*, cit. p. 33.

¹⁶ Cfr. ROUTLEDGE 2000, p. 80.

retraire» (*BdT* 82,78,1-2);¹⁷ e, tra gli altri, Gavaudan, «Un vers vuelh far chantador» (*BdT* 174,11, 1),¹⁸ Peire Cardenal, «Un sirventes vuelh far dels auls glotos» (*BdT* 335,69, 1), ma anche «Qui ve gran malesa faire / de maldir no si deu taire, / per q'ieu voill dir e retraire...» (*BdT* 335,45, 1-3) o Uc de Saint Circ, «Un sirventes vuelh far en aquest son d'En Gui» (*BdT* 457,42). Benché queste siano solo alcune delle occorrenze della formula composta dalla prima persona *vuelh* seguita da verbo di creazione-azione all'infinito, sembra significativo che il costrutto in questione ricorra molto spesso in esordio a testi non lirici, più spesso classificabili come sirventesi.

Similmente la locuzione si ripete nel famosissimo *planh* di Sordello, («Planher vuelh En Blacatz en aquest leugier so», *BdT* 437,24), in Albertet («A vos vuelh mostrar ma dolor», *BdT* 16,7) e in Bernart Marti, («Farai un vers ab son novelh / e vuelh m'en a totz querelar», *BdT* 63,7, 1-2). Esordisce il suo testo affermando: «Ne me vueil pas desaüser / de bien dire, ainçois vueil user...» (vv.1-2) l'autore del *Lai de l'ombre*, Jean Renart,¹⁹ e cominciano così, ad esempio, due tra le più note canzoni del repertorio della poesia italiana delle origini.²⁰

La frequenza del verbo 'volere' per aprire le dichiarazioni programmatiche sembrerebbe comunicare lo sforzo volitivo-emotivo necessario per cominciare l'impresa della composizione, dove forme e contenuti si armonizzano grazie alla lenta ponderazione delle forze (*poders*).²¹ Il peso conferito alle tre componenti *sabers*, *poders*, *volers* dalle *Leys d'Amors* e da numerosi *incipit* poetici andrà ricondotto alla consapevolezza del poeta circa i modi espressivi di cui è impoessato e circa il proprio sentire: è quindi opportuno, adesso, vedere in che modo le istanze interiori (aventi a che fare con il concetto di 'ispirazione', che si muove dal soggetto al centro del canto) si rapportano all'*ars poetica*, cioè alla componente più puramente tecnica della creazione.

II.1. ARS E INGENIUM

¹⁷ Su questa tendenza, dovuta in particolare all'imitazione di Peire Cardenal da parte di Bertran, cfr. SCARPATI 2014, pp. 12-13 e BABIN 1992, p. 780.

¹⁸ Come ricorda Saverio Guida nella nota a questo testo, le formule composte da voler seguito da infinito hanno spesso perifrasi per indicare il futuro; trovo che in questo caso, però, trattandosi di una dichiarazione di poetica, questo fatto di natura sintattica possa essere messo in secondo piano rispetto alla funzione semantica della dichiarazione; cfr. GUIDA 1979, p. 292.

¹⁹ Cfr. LIMENTANI 1994.

²⁰ Mi riferisco, in particolare, al Notaio, *Madonna dir vo voglio* (IBAT 27,25) e a Guinizelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*; altri riferimenti degni di nota nello Stilnovo (ove «la canzone filosofica» tende ad aprirsi «con il discorso metapoetico sulla propria intenzionalità espressiva, sul “voler dire” a cui la “Donna” invita, pregandolo, l'autore» sono messi in luce da BOLOGNA 2003, pp. 407-411; cit. p. 410).

²¹ Espediente che Dante svilupperà ulteriormente esplicitando, ad esempio con la petrosa *Così nel mio parlar*, il «legame indissolubile tra la *voluntas dicendi* e la “natura” della Donna che viene “detta”»; ivi, cit. p. 410.

A partire dalle categorie di *saber*, *sen* e *engeing* e dei riflessi di questi sulla poetica, tra perizia artistica e pura, impulsiva forza ispiratrice, è adesso opportuno prendere in esame i lemmi e i loci che è possibile fare corrispondere alle due componenti del binomio oraziano *ars-ingenium*.

Occorre qui ricordare che l'arte poetica antica poneva arte e ingegno sullo stesso piano e sottolineava la derivazione della buona poesia dalla collaborazione di queste due istanze, come si legge nell'*Ars poetica* di Orazio ai vv. 408-411:

*Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est; ego nec studium sine divite vena
nec rude quid possit video ingenium; alterius sic
altera poscit opem res e coniurat amice.*

È a parer mio a questo principio di equipollenza delle forze dell'*ars* e dell'*ingenium*, da questo *amice coniurare* delle due forze, che è possibile confrontare numerose dichiarazioni di poetica nei trovatori, dove le istanze dell'amore e del sentimento da esso dipendente – a cui si potrà accostare la categoria di *ingenium* – devono essere bilanciate su uno stile – un'*ars*, dunque – di pari grado.

In questo paragrafo mi propongo dunque di verificare in che modo la collaborazione tra *ars* e *ingenium* teorizzata da Orazio (che sarà presente nelle riflessioni teoriche di Brunetto e Dante) si riverbera nella teoria poetica trobadorica.

Il termine lat. INGENIUM dà luogo, nelle lingue romanze, a lemmi riferibili all'ambito pratico-materiale: in portoghese *geniu* indica la macchina per macinare lo zucchero, mentre la forma antico-provenzale *ginh* può indicare la macchina da guerra. La categoria retorica e oraziana di *ingenium* va invece ricondotta a una perizia anche e soprattutto intellettuale, connessa alle forze dell'intelligenza e dell'ispirazione, ma in qualche misura separata dal sapere tecnico e scolastico; si vedano infatti i vv. 295-297 di *AP*:

Ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Heliconae poetas
Democritus [...]

I poeti che si affidino solo ed esclusivamente alle forze dell'ingegno senza considerare l'arte sono come invasati da una febbre delirante: i prodotti poetici che da essi derivano – il parallelo è implicito – somiglieranno ai sogni del malato che, in apertura dell'*Epistola*, prendono corpo nel mostro, allegoria della composizione viziata e disarmonica.

Il principio oraziano evocato ai vv. 408-411 vuole, al contrario, che l'*ingenium* si misuri con l'*ars* e viceversa: che si instauri, tra le due componenti della perizia umana, un rapporto di collaborazione e reciproco rispecchiamento.

Sulla base di quanto detto finora circa la preponderanza dell'affettività (quale presupposto della lirica occitanica e i suoi riflessi sullo stile poetico), proporrei di identificare nelle circostanze affettivo-emotive da cui il canto trobadorico prende forma i

riflessi dell'*ingenium*, ossia della forza volitiva, al tempo stesso intellettuale e sensoriale, che ispira il canto. Nello stile che ne deriva, spesso tradotto, se esplicitato, in un vasto repertorio di aggettivi che lo identificano nelle sue peculiarità (nel tentativo di giustificare – nella gran parte delle volte in posizione esordiale – le scelte di poetica che verranno seguite dal poeta nello svolgimento/esecuzione del testo) individuerai specularmente qualcosa di simile a ciò che gli antichi denominavano con la parola *ars*.

La riflessione su *ars* e *ingenium* ha come diretta conseguenza l'osservazione del costante vincolo della *convenientia* tra stato emotivo-esistenziale e stile poetico. Tale principio vuole che a un dato argomento e a un determinato stato emotivo-esistenziale si accompagni uno stile simile e adeguato.

È essenziale dunque unire alla casistica di esempi che riporterò qui sotto, alcuni dei numerosi testi già menzionati *supra* (Cap. 1 § I.2.) tenendo conto, stavolta, delle ripercussioni che ingegno, interiorità e ispirazione imprimono all'*ars poetica*.²²

Su questo binomio insolubile si basa ogni formulazione di poetica e retorica, dall'antichità al Medioevo fino ad oggi. La cooperazione di questi due aspetti nell'arte persiste infatti ai nostri giorni, sino all'identificazione dell'una nell'altra; voglio addurre qui, senza esulare dall'argomento principale dell'indagine, un solo esempio: un libro come *Codice ovvio* di Bruno Munari è forse l'esempio più vicino di tale operazione. Il libro, l'opera d'arte, racconta la nascita dell'opera stessa: facendosi racconto di un'invenzione, mette a nudo l'arte di inventare facendone rientrare le spinte dell'ispirazione all'interno di una prassi che non ha niente di lasciato al caso; è così che Paolo Fossati commenta per l'appunto questa opera:

Il libro, dunque, narra questa duplice avventura e il suo diventare un fatto unico: il rigore, la ricerca, l'esattezza, la fantasia, il movimento inventivo, la irrequietezza fabrile. Ma *le due componenti, di metodo e di invenzione o eccitazione fantastica, sono poi la stessa presenza, simultaneamente: anzi si può aggiungere che l'intenzione inventiva si fa presenza effettiva in quanto è metodo, in quanto si stilizza nella massima semplicità, e non solo formale, di comunicazione.*²³

Queste riflessioni mettono di fronte a una constatazione: lo studio non basta senza l'estro, così come a niente serve l'estro senza lo studio. Queste due componenti, riassumibili nelle categorie oppostive di *ars-ingenium, eloquentia-sapientia*, devono 'fare comunella' (*amicè coniurare*) per garantire un qualche apporto qualitativo al prodotto poetico.

²² Muove da questi stessi presupposti anche BARSOTTI 2021, *passim*.

²³ FOSSATI 2017, cit. p. 128.

Allo stesso modo anche il *saber* trobadorico, riferibile, in un unico movimento, sia all'*ars amandi*, sia all'*ars poetandi*, include la componente ingegnosa, ispiratrice (*ingenium*), e quella raziocinante, mediata dallo studio e dall'abilità tecnica (*ars*).

Ci si può spingere: se in ambito retorico all'*ingenium* è assimilabile la *sapientia*, all'*ars* si può verosimilmente collegare l'*eloquentia-scientia*;²⁴ il rapporto tra le due ricalca perfettamente la dialettica che si instaura tra contenuto e forma, tra *res* e *verba*, tra ispirazione e perizia.²⁵

È verosimile che il filtro della retorica, e in particolare della retorica promossa dai Padri della Chiesa, rappresenti il passaggio di questa riflessione ai primi poeti in lingua volgare, i quali senza aprire mai inserti teorici nei testi mostrano invece una completa assimilazione di quanto formulato. Nel *De doctrina christiana* Agostino difese ad esempio la *sapientia/scientia* delle *Sacre Scritture* contro l'accusa di trascuratezza delle regole dell'*eloquentia*, mossa dai detrattori pagani (IV, VII 21):

neque enim haec humana industria composita, se divina mente sunt fusa et sapienter et eloquenter, non intenta in eloquentiam sapientia sed a sapientia non recedente eloquentia.

Nel sottolineare che a poco valgono le norme dell'oratoria se non accompagnate dall'ingegno, subito dopo Agostino sembra arrivare a parafrasare i concetti esposti da Orazio:

Si enim, sicut quidam disertissimi atque acutissimi viri videre ac dicere potuerunt, ea quae oratoria velut arte discuntur, non observarentur et notarentur et in hanc doctrinam redigerentur, nisi prius in oratorum invenirentur ingenii [...]

La riflessione su *ars* e *ingenium* praticata dai poeti provenzali mostra, è vero, una certa carenza di impianto teorico e si attua in maniera del tutto implicita. Tutt'al più, la necessità di assimilare i due aspetti si riflette nell'anafora dello stesso aggettivo impiegato per connotare sia lo stato d'animo, sia la poesia che da esso deriva.²⁶ In questo, per gettare

²⁴ Rapporto esplicitato d'altronde anche dai trovatori, ad es. Arnaut de Mareuil, *La grans beutatz* (BdT 30,16), dove il poeta dichiara di possedere *gienh* (*ingenium*) e *sciensa* (*scientia*, ovvero *ars*) grazie alle virtù di *midons* (vv. 1-5; JOHNSTON 1935, p. 1): «La grans beutatz e-l fis enenhamens / e-l verais pretz e las bonas lauzors / e-l cortes ditz e la fresca colors / que son en vos, bona domna valenz, / me donon gienh de chantar e sciensa...».

²⁵ Nei trovatori esiste anche, ma è molto più raro, il binomio *art* e *sabers*: lo si trova solo in Guillem Augier de Novella, *Guillem, prims iest en trobar a ma guiza* (BdT 205,4), v. 36, con un interessante *exemplum*, quello cioè di Aristotele (la cui menzione è rarissima, come si immagina, nella poesia trobadorica) come depositario della cultura antica: «L'art e-l sabers c'Aristotils avia» (cfr. CALZOLARI 1986, p. 124 e la nota al v. 36, p. 132), e, come segnala la studiosa, in Nicoletz de Turrin che tenzona con Uc de Saint Circ (BdT 310,3; cfr. BERTONI 1915, p. 254), v. 19: «Mas il no-us vi tant d'art ni de sabenza». Per la rarità dell'espressione, nel testo di Guillem Calzolari (*ibid.*) predilige la dittologia *art e sabers* alla *facilior sens e saber* del canzoniere **M** (contro **ERa**¹).

²⁶ «[...] si assiste all'emergenza, nella poesia trobadorica, di un soggetto-creatore che parla in prima persona, dicendo *io* e definendosi attraverso la rappresentazione e l'oggettivazione dei movimenti e delle immagini che abitano il suo *homo interior*»; cit. MOCAN 2014, p. 1157. È fatto, questo, ormai appurato

un rapido sguardo alla produzione francese coeva, rappresenta un'eccezione di consapevolezza teorica di assoluto rilievo il *Prologo* dei *Lais* di Maria di Francia, di cui riporto l'*incipit* (1-4):

Ki Deus ad duné *escience*
e de parler bone *eloquence*
ne s'en deit taisir ne celer,
ainz se deit voluntiers mustrer.

[Chi ha avuto in dono da Dio la sapienza e l'arte del parlare, non deve tacere né nascondersi, ma volentieri rivelarsi].²⁷

Solo avvalendosi di sapienza (in cui andranno riconosciuti intelletto e sentimento, volontà poetante) e di dottrina (studio dell'*ars poetica*, nonché coscienza degli strumenti retorici a disposizione) si eluderà la paura di cominciare l'opera, o il rischio di celarsi troppo per timore di non riuscire nell'impresa.

Un primo tentativo di teorizzare l'unione delle due istanze si coglie, nella produzione poetica dei trovatori, nella pretesa 'sincerità' su cui i poeti indugiano in *incipit* di componimento, nonché nella rilevanza – del tutto inedita – conferita all'*io* del poeta come soggetto creatore; rilevanza che guadagnerà una completa esplicazione teorica in epoca più avanzata e, in particolare, nella lirica italiana duecentesca.

II.1.1. BILATERALITÀ TRA STATO EMOTIVO E PRODOTTO POETICO

Seppure, come si è più volte ribadito, non vi siano dichiarazioni esplicite di particolare importanza, è comunque possibile osservare, tramite espedienti di parallelismo con ripresa dello stesso aggettivo, come una simile corrispondenza bilaterale sia ravvisabile già nei poeti mediolatini più o meno contemporanei ai primissimi poeti in lingua d'*oc*.

Si dovrà guardare dunque alle correlazioni tra sentimento e lingua poetica come a una prima applicazione dell'associazione appena messa a fuoco, nonché di una più profonda riflessione sull'interiorità e sull'operato dell'ingegno. Il prodotto poetico si fa dunque espressione di una mente pensante e di un'affettività che si fa spinta creatrice.

Il già menzionato Balderico di Bourgueil riassume piuttosto esaustivamente questo schema, prelundendo l'interdipendenza tra *razo* e *chantar* che sarà trasposta in chiave erotica dai trovatori. A più riprese egli addita infatti esplicitamente un legame solido tra il suo stile e il sentimento che lo anima, come quando nel *Carme* 32 afferma (vv. 31-32):

dagli studiosi che si sono occupati dell'individualità letteraria a partire dal XII secolo; tra i numerosi titoli di riferimento, cito a mia volta DRONKE 1970; ZAGANELLI 1982; ZINK 1990.

²⁷ Testo e traduzione ANGELI 1983, pp. 2-3.

*Durus ego durum dictandi seruo tenorem,
hoc quoque duricies ingenii peperit*

o, più genericamente, nel Carme 200 (vv. 155-156):

*Fronte severus tunc, tantummodo seria scribam,
ut mihi tunc pectus consonet et calamus.*²⁸

La *consonantia* tra *ingenium* e *tenor dictandi* (Carme 32) così come quella tra *pectus* e *calamus* (Carme 200) si regge – a rafforzare il saldo legame tra le due istanze – sull’iterazione aggettivale, nel primo caso perfetta (*durus... durum*) o sinonimica (*severus... seria*).²⁹

Per riportare qui alcuni esempi che riproducano questa logica mediante la ripresa aggettivale tra sentimento e qualità del canto (da cui si è partiti per mezzo dell’esempio baldericiano), si noti la ripetizione dello stesso lemma in poliptoto (cioè il verbo *enchabalir* e l’aggettivo corrispondente *enchabalitz*), in *Ar auziretz* (BdT 242,17) di Giraut de Borneill, vv. 1-2:

*Ar’auziretz enchabalitz chantars;
qu’eu son amics enchabalitz e pars!*

[Ora sentirete meravigliose le canzoni; ché io sono un amico e compagno meraviglioso].³⁰

In modo simile Albertet inaugurerà un suo testo nel nome della *levitas*, associando a un suono leggero un argomento qualitativamente pari, come in *Ab son gai e leugier*, (BdT 16,2), vv. 1-10:

*Ab son gai e leugier
vuoill far gaia chansso,
car de gaia razo
son miei gai cossirier,
per qu’es dreigz q’ieu retraia
chansson coinda e gaia,
que mon cor e mon sen
e mon entendemen
ai mes en la gensor;*

²⁸ Cito da TILLIETTE 2012, II, p. 60. Sui riferimenti baldericiani alla poetica (nel segno di una correlazione sempre paritaria tra *ars* e *ingenium*), mi permetto di rimandare ancora a BARSOTTI 2021, *passim*.

²⁹ Notevole, all’interno di questo schema, che si possa annoverare anche l’immagine della ‘Musa digiuna’, che in qualche misura corrobora le riflessioni che si sono svolte in questo capitolo circa il tema del nutrimento poetico; nel Carme 191 Balderico asserisce (v. 15): «Musa tamen ieiuna mea est, ieiunus ego sum»; cfr. TILLIETTE 2012, I, p. 212, n. 13 e II, p. 109 e ss.; su questo punto cfr. ancora BARSOTTI 2021.

³⁰ Testo SHARMAN 1989, p. 71; la traduzione è mia.

mas non preza mon mal ni ma dolor.

[Con una melodia gaia e leggera voglio fare una gaia canzone, perché da una gaia circostanza discendono i miei gai pensieri, sicché è giusto che io componga una canzone graziosa e gaia, visto che ho riposto il mio cuore, il mio senno e il mio intendimento nella più gentile che esista; ma lei non tiene conto del mio male né del mio dolore].³¹

E in modo simile riproponendo il modulo dell'equivalenza tra stato interiore e poesia in *Ab joi comensi ma chanson* (*BdT* 16,1), a cui si aggiunge il tema, tipicamente ventadoriano, del canto come istanza derivata direttamente dalle ragioni del cuore (*mos chanz deu esser corals*); vv. 1-9:

Ab joi comensi ma chanson,
q'en joi es mos cors e mos sens,
que·l jois d'amor, c'autres jois vens,
me prega e·m ditz e·m somon
qu'eu chant, et ai en ben rason,
puois d'amor es mos cossiriers,
qu'eu fassa gais sons e leugiers,
quar cil de cui chant es ben tals
que mos chanz deu esser corals.

[Con gioia comincio la canzone, perché il mio cuore e il mio spirito sono nella gioia, giacché la gioia d'amore, che vince le altre gioie, mi prega, mi ordina e mi richiede di cantare, e io ho una valida ragione, dal momento che il mio pensiero è rivolto all'amore, di comporre delle melodie gioiose e leggere, perché colei di cui tesso le lodi è veramente tale che il mio canto sgorga di necessità dal cuore].³²

La stessa logica che porta a considerare la poesia come riflesso dei moti interiori del poeta ha come conseguenza, sul piano formale, l'addensamento di lemmi ravvicinati accomunati dalla stessa radice (o afferenti alla stessa area semantica), a sottolineare la corrispondenza a specchio.

Così se il poeta ha una «mezza ragione», comporrà una «mezza canzone», come avviene nel caso di una canzone di Peire Bremon Ricas Novas, *Pus que tug volon saber* (*BdT* 330,15), 1-8:³³

³¹ Testo SANGUINETI 2012, p. 89; il testo è disponibile online, sul sito di RIALTO, al link: [http://www.rialto.unina.it/Alb/16.2\(Sanguinetti\).htm](http://www.rialto.unina.it/Alb/16.2(Sanguinetti).htm) (consultato in data 8 settembre 2020).

³² Testo e traduzione SANGUINETI 2012, p. 81; cfr. inoltre ivi (*ad loc.*, p. 86), dove la studiosa mette in risalto la «*repetitio* della parola *joi*», volta a «determinare un effetto di gioiosa esaltazione» e paragonabile a Bernart de Ventadorn, *Ab joi mou lo vers e·l comens* (*BdT* 70,1, 1-2).

³³ Cfr. ZINK 1994, p. 78, a sua volta citato in DI LUCA 2008, pp. 144-145: «Questo esordio conferma l'associazione fra canto e pratica amorosa che è alla base della lirica trobadorica, in base alla quale “le chant ne peut naître que de la joie, et la tension du poème, sa brièveté, son caractère éphémère proviennent de la fragilité de cette joie ou de son caractère illusoire”».

Pus que tug volon saber
per que fas *mieja chanso*,
ieu lur en dirai lo ver:
quar n'ai *demieja razo*.
Per que dey mon chant meytadar
quar tal am que no-m vol amar;
e *pos d'amor non ai mas la meytatz*,
ben deu esser totz mos chans meytadatz.

[Dal momento che tutti vogliono sapere perché compongo una mezza canzone, io dirò loro la verità: perché ne ho un mezzo motivo. Infatti devo dimezzare il mio canto perché quella che amo non mi vuole amare; e poiché non ho che la metà d'amore, allora tutto il mio canto deve essere dimezzato.]³⁴

Altrove, l'accento è posto sulla qualità della *razo* come sostanza della poesia e in grado di condizionarne la forma, come in Uc de Saint Circ, *Enaissi cum son plus car* (*BdT* 457,12), vv. 1-10:

Enaissi cum son plus car
qe non solon miei cossir
e plus onrat miei desir,
dei plus plazen chansson far
e s'ieu tant plazen chansso
fatz cum ai plazen razo,
ben er *ma chansos plazens*
e gaia et *avinens*
que·il dig e·il fag e·il ris e·il bel semblan
son avinen de vos per cui eu chan.

[Poiché le mie aspirazioni sono più ambiziose di quello che non solevano e più nobili i miei desideri, devo fare una canzone più piacevole e, se faccio una canzone tanto piacevole quanto piacevole è la ragione (la materia) che la ispira, la mia canzone sarà piacevole, gaia e bella, poiché belli sono i detti, gli atti, il sorriso e il vostro semblante, per cui io canto.]³⁵

Dalla coscienza della stretta collaborazione tra queste due dimensioni (cioè tra contenuto e forma, così come tra *homo interior* e *homo exterior*) deriva dunque la

³⁴ Testo e traduzione DI LUCA 2008, p. 14.

³⁵ Testo CAITI-RUSSO 2005, p. 279, disponibile su RIALTO ([http://www.rialto.unina.it/Uc-SCirc/457.12\(CaitiRusso\).htm](http://www.rialto.unina.it/Uc-SCirc/457.12(CaitiRusso).htm)). La stessa corrispondenza tra forma e contenuto (mediante ripetizione degli stessi aggettivi) è espressa da Uc in relazione alle qualità di *midons* in *Aissi cum es coinda e gaia* (*BdT* 457,1), di cui cito i primi versi (1-7): «Aissi cum es coinda e gaia / e cortesa e plazens / ed azaut'a totas gens / la bella de cui eu chan, / m'es ops que d'aital semblan / cum ill es fassa canso, / coinda e gaia ab plazen so / ...»; cfr. JEANROY - SALVERDA DE GRAVE 1913, pp. 25-29.

valorizzazione del legame tra interiorità (argomento), *pathos* e qualità del componimento poetico.

La corrispondenza bilaterale tra soggetto – identificabile, questo, con lo stato emotivo di chi compone o direttamente con l’oggetto d’amore – e la canzone è argomento frequente in Uc de Saint Circ, di cui vale la pena riportare almeno anche la prima *cobla* di *Longamen ai atenduda* (BdT 457,18), 1-10:

Longamen ai atenduda
una razon avinen
don fezes chansson plazen,
mas ancar no m’es venguda;
e si vuoill de la razo
qu’ieu ai far vera chanso,
ela sera mieig partida:
lausan del ben q’ai agut
e plangen car l’ai perdut.

[Ho atteso lungamente un bell’argomento con cui fare piacenti canzoni, ma ancora non è arrivato; e se voglio dell’argomento che ho fare una canzone sincera, esso dovrà essere diviso in due, dal momento che lodo il bene che ho avuto e piango perché l’ho perduto].³⁶

Un soggetto di alto valore qualifica quasi meccanicamente il canto che lo esprime, sino a casi, come quello di Peire Rogiers, *Ges non puesc en bon vers fallir* (BdT 356,4), in cui *midons* e l’amore si fanno ragione totalizzante del discorso poetico, rendendo pregevole il canto indipendentemente dalla corresponsione del sentimento (1-8):³⁷

Ges non puesc en bon vers fallir
nulh’hora que de midons chan;
cossi poiri’ieu ren mal dir?
Qu’om nones tan mal essenhatz,
si parl’ab lieys un mot o dos,
que totz vilas non torn cortes;
per que sapchatz be que vers es,
que·l ben qu’ieu dic tot ai de liey.

[Non posso assolutamente scrivere cattivi poemi quando canto di madonna: potrei mai in simile occasione dire qualcosa di male? Non esiste al mondo persona tanto grossolana che, se scambia con lei una parola o due, da zotico non diventi cortese; e perciò sappiate bene che tutto quel che scrivo di buono mi viene da lei].³⁸

³⁶ Testo JEANROY - SALVERDA DE GRAVE 1913, p. 49; la traduzione è mia.

³⁷ Su questo punto cfr. MENEGHETTI 1992², p. 124.

³⁸ Testo RICHTER 1976, pp. 344-345 (trad. MENEGHETTI 1992², p. 124, nota 10).

Alla *razo* sublime della poesia, cioè *midons*, si accorda *naturaliter* il linguaggio, il cui stesso affinamento è inseribile negli effetti benefici che promanano dalla sua aura.

Il motivo è a tal punto consolidato che perdura attraversando le generazioni e i luoghi della parabola trobadorica, tanto che nell'*incipit* di un testo particolarmente denso di considerazioni metapoetiche (in quanto esordiente con una serie di immagini fabbrili [cfr. *infra* Cap. 4 § VI.1.]), Cerverí de Girona impiega a sua volta la stessa aggettivazione marcata per designare la qualità dell'*obra* e quella del suo *engeyn* (*Obra subtil, prim'e trasforia*, *BdT* 434a,43, vv. 1-2):

Obra subtil, prim'e trasforia
Volgra polir si agues prim engeyn

[Un'opera sottile, eccellente e penetrante vorrei limare se avessi un eccellente ingegno].³⁹

II.1.2. LE 'RAGIONI' E LA QUALITÀ DEL CANTO

Vediamo adesso con quali modalità la canzone trobadorica – testo che per eccellenza nasce come incentrato sull'argomento amoroso – si rispecchia nella ragione che la fa scaturire (*ingenium*) e negli espedienti formali regolati a disposizione del poeta (*ars*). La *razo* del canto trobadorico si può infatti identificare con l'*ingenium* che secondo Orazio anima l'ispirazione e nei trovatori trova il suo bacino di emotività – e conseguente urgenza espressiva – nell'amore per *midons*.

Efficacemente riassunto da Elias Cairel, *Estat ai dos ans* (*BdT* 133,3), il motivo, così espresso (56-57): «Nuills hom non pot ben chantar / sens amar»,⁴⁰ sembra ripercorrere perfettamente le riflessioni inserite dallo sconosciuto Frate Ivo nella sua *Epistola ad Severinum de caritate*, quando in esordio domanda se sia possibile parlare d'amore senza sentirlo: «Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat, qui vim non sentit amoris?». ⁴¹

Testo emblematico, e certamente diffuso, l'*Epistola ad Severinum* riassume il presupposto fondante della poesia dei trovatori, a partire dalla perfetta equipollenza tra amore e canto stabilita dalla linea ventadoriana, che nell'affermazione '*Chantar no pot gaire valer / si dins dal cor no mou lo chans*' (*BdT* 70,15,1-2) compendia emblematicamente quanto appena detto. Il motivo della 'sincerità poetica' ha, certo, un posto centrale nella poetica di Bernart, nei cui testi, è stato detto, si percepisce che «The

³⁹ RIQUER 1947, p. 245.

⁴⁰ Versi citati anche da LANDONI 1989, p. 19.

⁴¹ Cfr. ZAMBON 2007, II, pp. 422-467 e ID. 2020, pp. 951-952.

effect of the ‘sincerity *topos*’ is to urge identity between the song and the feeling which it expresses, thus asserting the identity between the roles of lover and poet». ⁴²

Un'altra peculiare dichiarazione è difatti contenuta in *Pel doutz chan que-l rossinhols fai* (BdT 70,33), dove la presenza del *joi* legittima e rende possibile il canto come *melher mesters* (5-7):

c'aisso es mos melher mesters,
que tostems *ai joi* volunters,
et *ab joi* comensa mos chans.

[perché questo è la mia migliore occupazione, cioè che ho sempre gioia a volontà, e con la gioia comincio il mio canto]. ⁴³

Similmente ai Carni 32 e 200 di Balderico, seppure con una struttura retorica diversa, anche in tal caso il principio di derivazione del canto da una situazione emotiva viene enfatizzato dall'iterazione di un lemma, cioè *joi*. ⁴⁴

È però sicuramente grazie a Bernart de Ventadorn – al centro della cui poesia si pone «non tanto l'amore, quanto il canto per amore» – ⁴⁵ che si afferma tra i trovatori la tendenza ad accordare amore e stile poetico, così come, specularmente, ad attuare la posizione opposta ma complementare: quella cioè che mette in cattiva luce il canto cortese in assenza di amore. Quest'ultima si trova esposta con una formula perentoria nell'*incipit* di *Pos preyatz me, senhor* (BdT 70,36), vv. 5-6:

Greu veiretz chantador,
be chan, si mal li vai

[Raramente vedrete un trovatore cantar bene, se le cose gli stanno andando male]. ⁴⁶

L'essenzialità dell'amore alla base del canto è la base da cui muovono anche altre dichiarazioni; come ha però precisato Maria Luisa Meneghetti, la valorizzazione «di un nesso obiettivo fra prodotto poetico e situazione psicologico-sentimentale del suo autore non appartiene [...] alla primissima generazione trobadorica», ma si sviluppa più avanti, a partire da Marcabruno, per raggiungere il culmine intorno al 1170, con Bernart e i

⁴² KAY 1990, cit. p. 139.

⁴³ Cfr. testo APPEL 1915, p. 194; la traduzione è mia.

⁴⁴ Cfr. KAY 1990, p. 139: «The repetition of *joi* asserts that the song (v. 7) is the direct expression of the emotion which, as a lover, the singer epitomizes, surpassing in intensity the *joi* of others who mouth inferior sentiments [...]».

⁴⁵ Cfr. MENEGHETTI 1992², p. 122.

⁴⁶ Come argomenta anche LANDONI 1989, p. 20, ogni poeta sembra essere cosciente che «al di fuori dell'equazione amore-canto non è possibile creazione poetica» (la studiosa riporta poi in nota [7] almeno due eccezioni a questa prassi, comunque numerose nel corpus provenzale e sempre in qualche modo 'ostentate' come casi eccezionali).

trovatori a lui cronologicamente vicini.⁴⁷ Per questo motivo è opportuno valutare con attenzione il *corpus* del marcabruniano – almeno in quella che pare essere la sua prima fase poetica – di Raimbaut d’Aurenga,⁴⁸ del quale varrà la pena citare intanto alcuni versi di *Al prim qe-il timi sorz en sus* (BdT 389,4, vv. 6-7):

E chanz si d’amor non es faig
No val plus com ses domna amars

[e se una canzone non è fatta d’amore, non vale più che l’amore (lett. l’amare) senza una donna].⁴⁹

mentre Aimeric de Peguilhan presenta la *fin’amors* come a una vera e propria *sciensa* che sostanzia le sue canzoni nell’*incipit* di *De fin’amor comenson mas chansos* (BdT 10,20, 1-3):

De fin’amor comenson mas chasos
plus que no fan de nulh’autra sciensa,
qu’ieu non saubra nien s’amors no fos

[Da *fin’amor* prendon via le mie canzoni più che non facciano da qualunque altra scienza, perché non saprei nulla, se non ci fosse Amore].⁵⁰

Del resto fa da contraltare la situazione in cui il poeta sofferente sembra vivere una sorta di *impasse* creativo-emotiva, come pare di intuire da un *incipit* di Pons de Chaptol, *Coras qe-m tengues jauzen* (BdT 375,6), vv. 1-4:

Coras qe-m tengues jauzen,
Amors ara-m fai languir,
per qu’ieu non puosc avenir
en far chansson avinen
[...]

[Benché mi rendesse felice, ora Amore mi fa soffrire, e perciò non posso riuscire a fare una bella canzone...].⁵¹

⁴⁷ MENEGHETTI 1992², cit. p. 123. Cfr. infatti, a proposito della correlazione tra disforia e impossibilità a cantare/cattiva qualità del canto, Albertet, *Bon chantar fai al gai temps del paschor* (BdT 16,8), vv. 1-6: «Bon chantar fai al gai temps del paschor, / qan li aucel chanto tan douchament, / qi pod haver benenancha d’amor; / mais ieu no sai com poges d’avinent/ faire canchos, pos no aus mot talent / mostrar a lei o van mei cossirer»; cfr. SANGUINETI 2012, p. 133. Il *topos* è presente anche altrove nel *corpus* di Albertet, come ad es. in *En amor ai tan petit de fiansa* (BdT 16,12), vv. 1-3.

⁴⁸ Cfr. PATTISON 1952, pp. 36-37.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 91; la traduzione è mia.

⁵⁰ Testo SHEPARD - CHAMBERS 1950, p. 121; la traduzione è mia.

⁵¹ Testo e traduzione MARTORANO 2017, p. 149. Innumerevoli altri esempi, qui non riportati per ragioni di spazio e sviluppo logico dell’argomentazione, si trovano nei trovatori che vivono a cavallo tra XII e XIII secolo, come Albertet (BdT 16,8), 4-8 (riportato in nota *ibid.*, p. 152).

Diverse sono dunque le prese di posizione rispetto a questo svolgimento logico-fenomenologico da parte dei trovatori. Nel dichiarare l'apparente rinuncia al canto, un *incipit* di Guilhem de Berguedan (*BdT* 210,11) ribadisce significativamente la stretta biunivocità tra soggetto e canto (vv. 1-2):

Eu non cuidava chantar,
car razon non avia
[...]

[Non pensavo di cantare, perché non avevo nessun argomento...]⁵²

Solo e soltanto dall'accordo degli strumenti tecnici, dell'ingegno e di una possibile 'ragione' (*razo*) potrà quindi nascere il canto. L'enfasi data ai contenuti ha un peso notevole nei dibattiti di teoria letteraria e d'amore, tanto più che è l'argomento della canzone, come affermerà Bernart Marti in *D'entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6) – rispondendo per le rime (attraverso lo schema metrico di una canzone di Jaufrè Rudel, da alcuni associata al genere del '*devinalh*', cioè *Non sap chantar*, *BdT* 262,3) a Peire d'Alvernhe – a generare la qualifica di *frag* o di *entiers* e dunque a determinare l'estetica e l'etica della canzone.⁵³

Il sostantivo *razo* sottolinea l'ambiguità e il possibile scambio semantico tra l'argomento e la ragione (la causa prima) del canto, così spesso identificabili e sovrapponibili; ed è proprio la suddetta canzone di Jaufrè Rudel (*Non sap chantar*, *BdT* 262,3) a fare da modello nel dibattito letterario (1-4):

Non sap chantar qui so non di,
ni vers trobar qui motz no fa,
ni conois de rima co-s va
si razo non enten en si.

[Non sa cantare chi non intona (= sa intonare) melodie, né comporre poesie chi non fa (= sa fare) versi, e non conosce il senso di una canzone chi non ne intende intimamente la 'ragione']⁵⁴

⁵² Testo Riquer 1971, p. 32; la traduzione è mia. In nota (*ibid.*) l'editore riporta altre formule simili in esordio di componimento, come Peirol (*BdT* 366,4) vv. 1-6: «Be-m cujava que no chantes oguan... / E pus a lieys ai ma chanso promeza / ben la dei far» e Gui d'Uisel (*BdT* 194,7), che riporto più avanti.

⁵³ Cfr. vv. 7-10: «Aisso non creyrey ieu ges / que lunhs vers de leujairia, / don creys peccatz e follia, / per dreg nom entier agues»; cfr. BEGGIATO 1984, p. III. Sull'argomento si veda MENEGHETTI 1992², p. 79. Rimando inoltre a *infra*, Cap. 3 § II PARTE.

⁵⁴ Cfr. CHIARINI 1985, p. 59; riprendo la traduzione di MENEGHETTI 1992², p. 79, n. 34. Importante l'enfasi data dalla studiosa, in traduzione, ai verbi *dir* e *far*, da non intendere in senso assoluto, ma come indicatori di capacità.

L'analogia tra contenuto e espressione è tale che senza la vera adesione a una situazione emotiva la poesia non può realmente riuscire.

Nell'*incipit* di *Be-m dizon, s'en mas chanssos* (BdT 370,2) Perdigon chiarisce bene tale armonizzazione, obbediente a 'ragioni' intime: al poeta sta qui a cuore sottolineare una posizione molto personale, che si discosta dalla linea *leu* che innalza il *joi* a movente principale del canto (vv. 1-5):

Be-m dizon, s'en mas chanssos
fezes sonetz plas e gais,
que mon chans en valgra mais;
et eu segon mas razos,
taing que fassa motz et sos
[...]

[Se facessi per le mie canzoni melodie facili e gioiose, il mio canto varrebbe di più; *ma io, al contrario, secondo le mie ragioni, faccio parole e suoni*].⁵⁵

Nell'*incipit* della canzone *D'autra guiza e d'autra razo* (BdT 29,7) Arnaut Daniel afferma di non garantire, nella condizione di dolore in cui si ritrova, di poter comporre una *bona chanso*, vv. 1-7:

D'autra guiza e d'autra razo
m'aven a chantar que no sol,
e no us cugetz que de mon dol
esper a far bona chanso,
mas mestier m'es qu'ieu fassa merceiar
a moutz, chantan lieis qui m'encolp'a tort,
qu'ieu n'ai lezer qu'estiers non parl'ab tres.

[Con altro stile mi viene da cantare, e su altro argomento da quel che mi era abituale, e non crediate che dal mio dolore mi aspetti di comporre una bella canzone, pur bisogna che io implori la pietà di molti, cantando la donna che mi accusa a torto ora che ne ho la possibilità, per evitare altrimenti di parlare a tre].⁵⁶

Quella che emerge qui è un'altra prospettiva sulla messa in atto, nei trovatori, del principio della *convenientia*. Se la poesia trae origine da ciò che il poeta è in grado di *entendre* (sentire, sapere, concepire) e se il trovatore è colui che *trova dentro* di sé le ragioni del proprio canto (è questo il senso dell'*inventio* latina), l'aspetto formale che questo assume dipenderà circolarmente da quella spinta originaria, cioè dall'argomento, dal sentimento, dalla *razo* della poesia.

⁵⁵ Per il testo cfr. CHAYTOR 1926, p. 27; la traduzione è mia: il valore avversativo della congiunzione et al v. 4 (già rilevato dall'editore Coli, che per l'appunto traduce con *ma*) permette di tradurre il testo in questo modo.

⁵⁶ Testo e traduzione PERUGI 2015, pp. 69 e ss.

Vale la pena di riportare almeno uno degli esempi addotti da Barachini estratti dal *corpus* di Raimon de Miraval, ossia *Amors me fai chantar et esbaudir* (BdT 406,4), vv. 1-7, dove vediamo coinvolti il tema della correlazione tra amore appagato e canto e quello del *joy* non dipendente da situazioni contingenti, ma sempre vivo e palpitante come *saber* acquisito, tale da consentire il canto in qualunque condizione:⁵⁷

Amors me fai chantar et esbaudir,
e-m tolh deport ab cossirier que-m dona,
e torna-m tot mon solatz en cossir;
que si non es ma chansos sobrebona
no-n dey esser aissi del tot blasmat:
pero si cug chantar a voluntat
d'entendedors e de drutz e d'amigas.

[Amore mi fa cantare e rallegrare e (insieme) mi toglie lo svago per mezzo delle preoccupazioni che mi dà e trasforma tutto il mio diletto in assillo; sicché, se la mia canzone non è ottima, non devo esserne così biasimato interamente, ma (almeno) intendo cantare per volere degli innamorati, dei drudi e delle amanti].⁵⁸

Dichiarazioni consimili sono assai frequenti in posizione incipitaria, laddove cioè il poeta decide di fare il punto sulle sue capacità e sugli argomenti mettendo in comunicazione il campo semantico dell'affettività e quello della teoria letteraria.

Alcuni dati riportati da Barachini meritano poi di essere discussi per valutare meglio il ripetersi di questo schema logico nelle riflessioni teoriche: sono 30 su 37 le canzoni che, nel *corpus* di Raimon, «prendono le mosse da tale tema o fanno riferimento al canto»; 17, invece, «lo propongono direttamente nel verso incipitario». Ciò assumerebbe particolare significato in un trovatore come Raimon de Miraval, considerando la sua forte propensione dialogica con i suoi ascoltatori a corte, «in un certo senso infrangendo la finzione letteraria che comunque regola la canzone trobadorica».⁵⁹

⁵⁷ L'altro esempio è *Qui bona chansso cossira* (BdT 406,35), che menziono come testo emblema dell'analisi condotta *infra* § II.5.

⁵⁸ Testo TOPSFIELD 1971, p. 174; la prima traduzione di servizio è mia, mentre la seconda è tratta da BARACHINI 2015, p. 104. Tuttavia in *A penas sai don m'apreing* (BdT 406,7, 1-4) la tristezza, che rientra nel ventaglio fenomenologico delle sensazioni dell'innamorato e dunque nel profondo sentire che può sorreggere il canto, non riduce l'efficacia della poesia, anzi la incrementa: «A penas sai don m'apreing / so q'en chantan m'auzet dir; / cum pieitz trac e plus m'azir, / mieills e mon chan esdeveing / ...»; testo TOPSFIELD 1971, p. 99. La *cobla* continua con una sorta di implicito vanto sul tema del canto che nasce a dispetto della sofferenza (e se questo è pregevole in una situazione disforica, tanto più lo sarebbe se l'amore fosse ricambiato), vv. 5-10: «gardatz, qant er qi-m n'enseing, / si sabrai esdevenir / ni ma bona dompna-m deing; / que jes de saber no-m feing, / ni nulls hom no-i pot faillir / que de lieis aia soveing»; sull'argomento (nella fattispecie nella generazione centrale dei trovatori) si sofferma GOUIRAN 1999, pp. 88 e ss.

⁵⁹ BARACHINI 2015, cit. p. 104. Trovo molto interessante e condivisibile l'accento posto dallo studioso sulla funzione fática dell'esordio nelle poesie trobadoriche in relazione alla componente di dialogicità in Raimon de Miraval; cfr. ancora *ivi*, pp. 105-106: «la relazione che si ricerca con gli ascoltatori ci proietta da un lato nel vivo dell'esecuzione del testo nella corte, dall'altro ci porta a sospettare che queste strofe iniziali servissero principalmente ad attrarre l'attenzione di ascoltatori non prontamente inclini a dedicare un'attenzione esclusiva alla musica [...]».

II.1.3. ARTE ENGEING

Il *corpus* mostra, comunque, altri svariati casi di correlazione tra *modus amandi* e *modus dicendi*, e dove vengono coinvolte direttamente le categorie di *art* e *engeing*.

Oltre ai casi peculiari appena riportati e al di là del rapporto di condizionamento tra le due istanze – che abbiamo visto ripercuotersi, più in generale, nella messa in risalto del rapporto di *convenientia* tra forma (*ars*) e contenuto-ispirazione (*ingenium*) – vediamo adesso in che modo la coppia *art* e *engeing* viene presentata in poesia dai trovatori.

Un *incipit* di Peirol si distingue, ad esempio, per il fatto di conferire particolare enfasi alla consequenzialità tra il buon *ingenium* (conferito e appreso da amore) e i *bos motz*; in altre parole, l'*ars* dipende dall'*ingenium* e questo dipende direttamente da Amore. Si vedano dunque i primi versi (1-4) di *Ben dei chantar* (*BdT* 366,3):

Ben dei chantar puois amors m'o enseigna
e-m don'engeing cum puosca bos motz faire;
que s'il no fos, eu non fora chantaire
ni conogutz per tanta bona gen.

[Devo cantare bene perché è Amore che me lo insegna e mi dona ingegno affinché possa comporre buone parole; ché se non fosse così, io non sarei un cantore conosciuto da tanta valida gente].⁶⁰

È Amore che insegna e *detta* i *bos motz*: al poeta non resta che assecondare le forze dell'ingegno che ne discendono direttamente, perché il sentimento amoroso affina la mente e la parola; solo così potrà essere anche un *bos chantaire*, e avere il favore di un pubblico altrettanto valido e in grado di apprezzarlo.⁶¹

Fonte inesauribile di *engeing*, l'amore può prescindere dalla stagione primaverile, come afferma il più volte menzionato Elias Cairel nell'*incipit* della canzone *Abril ni mai non aten de far vers* (*BdT* 133,1), vv. 1-7:

Abril ni mai non aten de far vers
que Finamors me-n dona-l geing e l'art
sitot lo vens romp e degoll'e part
lo fuoill del ram: jes per s no m'espert
ni-m lais de chan, de joi ni de solatz,

5

⁶⁰ Testo ASTON 1953, p. 39 e ss.; la traduzione è mia.

⁶¹ Tra gli innumerevoli esempi sparsi nel *corpus*, sulla spinta a cantare da parte di Amore si veda anche Berenguer de Palol, *Mais ai de talan que no suelh* (*BdT* 47,8), vv. 1-4 (BERETTA SPAMPINATO 1978, pp. 179-183): «Mais ai de talan que no suelh, / quo fezes auzir en chantan / d'Amor cum ten en son coman, / ni quo fai de mi so que-l plai».

anz am aitan la freida neu e-l glatz
cum fatz estiu, quan par la flors enversa.

[Aprile o maggio non aspetto per comporre, ch  Finamore me ne d  il sapere e la tecnica, anche se il vento rompe e stacca e scavezza la foglia dal ramo: certo per questo non mi distolgo n  mi astengo dal canto, dalla gioia e dal piacere, anzi amo tanto la fredda neve e il ghiaccio quanto amo l'estate, quando appare il fiore reclinato].⁶²

Il binomio lessicale torna poi al v. 16, a indicare l'ingegnoso artificio messo in atto da *falsamistatz* per attecchire tra gli innamorati; vv. 15-16:

sotilme trai e desten per travers
falsamistatz *ab engeing et ab art.*

[Subdolamente mira e scocca di nascosto Falsa amicizia con insidia e con arte].⁶³

La coppia ricorre in un *incipit* metapotico di Bertran de Born (*BdT* 80,20), dove il poeta, a contrario di altri, vanta di riuscire a intraprendere la composizione senza il minimo sforzo, vv. 1-4:

Ges de far sirventes no-m tartz,
anz lo fauc senes totz affans.
Tant es sotils mos geins e m'artz
que mes m'en sui en tal enans
...

[Non mi attardo a comporre un sirventese, anzi lo faccio senza la minima difficolt . Tanto sono sottili il mio ingegno e la mia arte, che sono in una disposizione favorevole...].⁶⁴

Il ricorso alle due categorie sembra stare particolarmente a cuore a PEIROL, che le impiega in altri due testi (rispetto al gi  menzionato *BdT* 366,3), come ad esempio *Pos entremes me suy de far chansos* (*BdT* 366,27a), 1-7:

Pos entremes me suy de far chanson,
ben dey guardar que fals motz no-i s'entenda,
e, s'ieu dic re que midons en grat prenda,
be m'en sera rendutz bos guazardos.

⁶² Testo e traduzione LACHIN 2004, p. 207-223. Il tema del canto che prescinde dalla stagione   abbastanza ricorrente; per citare almeno un altro esempio, si veda Pons de la Guardia, *Plus ay de talant que no suil* (*BdT* 47,8), vv. 1-7: «Plus ay de talant que no suil / com pogues far auzir chantan / co-m ten Amor en son coman / e com fay de mi zo que-l play, / qu'era-m fay chantar aitam be / ab lo laig tems et ab la gran freidor / com degra far lai el tems de pascor»; cfr. PREMI 2020, p. 145 e nota a p. 151.

⁶³ Testo e traduzione LACHIN 2004, p. 227, che commenta cos  l'occorrenza di *art*: «*Art*   *vox media* connotata qui negativamente: 'perizia' nell'ingannare».

⁶⁴ Per il testo cfr. GOUIRAN 1985, pp. 343-364; la traduzione   mia.

Et agra-n tort si mos chans non l'es bos.
Per que? *Quar ylh m'a donat l'art e-l genh*
e so qu'ieu fatz non dei metr'en desdenh.

[Poiché mi sono messo a comporre canzoni devo fare bene attenzione che non ci si avverta parola falsa, e, se dico qualcosa che sia di gradimento alla mia signora, davvero me ne sarà resa una buona ricompensa. E sarà un grande torto se il mio canto non è buono; perché? perché ella mi ha donato l'arte e l'ingegno e ciò che io faccio devo fare in modo che non sia sdegnato [oppure: non devo considerare con disdegno]⁶⁵

Il poeta sta a tutti gli effetti rapportando le proprie forze alla necessità di costruire un canto piacevole per compiacere l'amata.

Art e genh ricompaiono in un altro testo dello stesso trovatore, *Senher, qual penriaz vos* (*BdT* 366,30), stavolta tuttavia non all'interno di un discorso metapoetico, vv. 17-20:

perqu'ieu fis amaire
n'am mais a ma part
ab genh et ab art
esser arditz laire.

[Perché io, amante fedele, da parte mia amo più essere un ladro temerario con perizia e artificio].⁶⁶

Rilevante anche l'affermazione di Guilhem Figueira in *incipit* del sirventese *Ja de far un sirventes* (*BdT* 217,4a), dove il trovatore di essere dotato a sufficienza di ingegno e di tecnica; vv. 1-4:

Ja de far un sirventes
non chal q'om m'e <n>segn,
qe ben hai l'art e-l gien
de dir <e> mal e bes.

[Non v'è certo bisogno che qualcuno m'insegni a comporre un sirventese perché sono ben dotato di tecnica e d'inventiva per dire il male e il bene].⁶⁷

Di ben altro tenore i riferimenti all'*art* da parte di Arnaut Daniel, ad indicare la veste formale e l'artificio (ma accanto a cui non compare la categoria lessicale di *genh*) che

⁶⁵ Per il testo cfr. ASTON 1953, p. 117; un'ulteriore edizione è stata data da Squillacioti (da cui traggio la traduzione), che annovera il testo tra le rime dubbie di Folquet de Marselha, cfr. ID. 1999, p. 342.

⁶⁶ Testo ASTON 1953, p. 148; la traduzione è mia.

⁶⁷ Testo e traduzione CANTALUPI 2020, pp. 416 e ss. Rendo merito alla studiosa di aver centrato il punto della questione attraverso i commenti i due lemmi di interesse; Cantalupi rileva infatti che l'*art* «È la padronanza della tecnica poetica, l'esperienza del *trobar* dal punto di vista formale», mentre il *gien* «È l'inventiva, la capacità intellettuale del trovatore, relativa dunque al contenuto». Cit. *ibid.*, p. 419. Simile a quello di *BdT* 217,4a) l'*incipit* di *Ja de far un sirventes* (*BdT* 217,4), vv. 1-4: «Ja de far un sirventes / no-m cal aver ensegnador, / q'ieu ai tant vist et apres / ben e mal e sen e folor...», su cui cfr. *ibid.*, pp. 376 e ss.

Amore esige da chi ne intona le ragioni; si prendano dunque i primi versi di *Ans que-l cim reston de brancas* (BdT 29,3), 1-5:

Ans que sim reston de-ls brancas
sec, ni despuelhon de foilla
far, car amors m'o comanda,
breu chansson de razon loiga,
que gen m'aduz de las arts de s'escola.

[Prima che le cime dei rami restino secche e si spoglino di foglie faccio (è Amore che me lo ingiunge) breve canzone su un argomento che egli abilmente mi propone dalle *Artes* della sua scuola].⁶⁸

Nel passo in questione il riferimento alle *artes*, si noti, incrocia i capisaldi di due discipline ridotte a un'unica arte: l'*ars amatoria* e l'*ars poetica*, l'una riflesso dell'altra, costituiscono il regolamentario formale e contenutistico di chiunque voglia parlare d'amore (su cui cfr. *supra*, Cap. 1, § I.6.).⁶⁹

Per comprendere meglio le tappe evolutive attraversate dalle due istanze appena analizzate, sarà forse di qualche utilità gettare uno sguardo alle prime, *esplicite* riflessioni teoriche duecentesche. La Retorica, è noto, costituisce un ambito del sapere privilegiato per misurare scarti e continuità, nonché momenti di esplicito dialogo, tra la tradizione retorica italiana e quella transalpina, con richiami – spiegabili, evidentemente, alla luce della circolazione degli stessi modelli – che caratterizzano l'inclinazione decisamente più teorica di poeti e retori attivi su suolo italiano.⁷⁰ Anche se riguardanti il campo tecnico della retorica, integrano il ragionamento qui condotto le riflessioni di Brunetto Latini sulla distinzione tra *sapienza* (nonché dal sentimento, come detto subito dopo mediante l'uso del verbo sentire) e 'studio delle parole', in *Rett.* I,3,4:

Et però *chi ssi parte da sapienza e da le vertudi e studia pure in dire le parole*, di lui adviene cotale frutto che, *però che non sente quel medesimo che dice*, conviene che di lui avegna male e danno a ssè et al paese, però che non sa trattare le proprie utilitadi né lle comuni in questo tempo e luogo et ordine che conviene.⁷¹

⁶⁸ PERUGI 2015, pp. 278-282.

⁶⁹ La parità e la perfetta corrispondenza delle due arti nella composizione del canto sono espresse da Arnaut nell'immagine fabbrile della seconda *cobla* di *Chanson do-l mot son plan e prim* (BdT 29,6), vv. 10-18: «Pe-l brueil aug lo chant e-l refrim / e, per qu<e> om no-m fassa crim, / obri e lim / motz de valor / ab art d'amor, / don non ai cor que-m tueilla, / ans si be-m fail / la sec a traill / on plus vas mi s'orgueilla; cfr. *ibid.*, pp. 29-32.

⁷⁰ Sull'argomento rimando a ALBI 2021, pp. 152-157.

⁷¹ Testo MAGGINI 1915, p. 12.

Chi ha l'*ars* ma non ha l'*ingenium* non potrà essere un oratore convincente; alla base di questo principio c'è senza dubbio il *De inventione* di Cicerone, che percorre l'intera opera all'insegna del legame inscindibile tra la *sapienza* e le parole.⁷²

Così è possibile identificare la *sapienza* con l'*ingenium*, l'*eloquenzia* con l'*ars*, essendo l'una 'comprensione della verità', l'altra 'abbellimento' della veste formale; si veda infatti *Rettorica* I, 2 (3, 7-8)

Che è sapienza. – Sapienza è comprendere la verità delle cose sì come elle sono.

Che è eloquenzia. – Eloquenzia è sapere dire addorne parole guernite di buone sentenzie.⁷³

Di questo binomio, che si è detto essere di derivazione oraziana (*AP* 408-411), si ricorda anche Dante, identificando nei due poli *ars scientiaque* e *ingenium* le categorie in questione, come esplicita in *DVE* II, IV, 10-11:

hic opus et labor est, quoniam numquam sine strenuate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest. [...] Et ideo confutetur illorum stultitia qui, *arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes*, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari.

La versatilità di queste due categorie consente poi una proiezione più generale del binomio su qualsiasi discorso che tenga presente il problema del contenuto e della forma; ed in virtù di questo principio Dante può istituire nelle *Rime* un ulteriore inedito accostamento di *ingenium-ars* ai due concetti di *savere* e *cortesia*, come si legge fin dall'*incipit* della canzone XLVII, di cui riporto i primi versi (1-6):

Savere e cortesia, ingegno ed arte,
nobilitate, bellezza e riccore,
fortezza e umiltate e largo core,
prodezza ed eccellenza, giunte e sparte;
este grazie e vertuti in onne parte
con lo piacer di lor vincono Amore

⁷² Tuttavia secondo ALESSIO 1979, p. 123, Brunetto non disporrebbe tanto direttamente del *De inventione* di Cicerone, ma di un commento «non ignobile per età e prosapia» alla *Rethorica vetus*: di questi materiali Brunetto si servirebbe sia nella *Rettorica* che nel terzo libro del *Tresor*. Proprio il rimando al terzo libro per materiali di questo genere, in concomitanza di rilievo anche di tipo latamente oraziano in questa parte dell'opera, fa pensare che Brunetto metta insieme materiali di commento a Cicerone e, non escludo, a Orazio. Nel libro III senz'altro «gli esempi di ampio respiro su cui si sperimenta la teoria dei prologhi sono le orazioni di Cesare e di Catone sulla sorte dei congiurati», ma si danno anche informazioni di tipo precettistico sulla retorica in senso lato: il libro III si apre con *Ci comence rethorique, ce est le livre de bone parleure qui enseingne bien parler*. È indiscutibile che tra i testi usati da Brunetto ci sia Cicerone o un commento a Cicerone; spesso però Orazio e Tullio sono citati insieme o addirittura parallelamente e in qualche caso di preleva dall'uno o dall'altro un precetto che sia valido universalmente sia per la retorica che per la poetica.

⁷³ Testo MAGGINI 1915, p. 14.

[...].⁷⁴

Il connubio tra *ars* e *ingenium* – che il commento di Barbi e Maggini chiosa come «la buona disposizione intellettuale e l'abilità conquistata con lo studio, la pratica» (distinguendo dunque la componente mentale, di ispirazione, da quella più puramente teorica) e aggiungendo che «Le due parole andavano spesso unite» –⁷⁵ sembra essere riconosciuto come imprescindibile base di partenza per chiunque voglia dispiegare in poesia l'argomento amoroso.⁷⁶

Con Brunetto e Dante siamo ormai in un'epoca in cui la riformulazione teorica esplicita dei fondamenti retorico-poetici sembra essere pratica diffusa e in cui – diversamente dai trovatori – i poeti sono in grado di riflettere con il necessario distacco sulle categorie teoriche analizzate dai trattati.

Come rilevava Curtius, fu proprio la stretta relazione tra le *artes dictaminis* (tra cui senz'altro la *Summa dictaminis* di Guido Fava) e le *poetriae* nella trasformazione della retorica antica a nutrire la cultura di Dante e la sua concezione di poetica e retorica.⁷⁷ Pare dunque che grazie al lavoro dei retori e alle *artes sermocinandi* sia stata realizzata una messa a fuoco inedita sul linguaggio, in grado di fare maturare una coscienza più profonda, forse, sulla provenienza oraziana di tali concetti.

II.2. VIOLAZIONE DEL RAPPORTO DI *CONVENIENTIA* TRA *ARS* E *INGENIUM*

Ancor più significativi risultano a questo punto – a conferma della l'importanza del principio che regola i legami tra *ingenium* e *ars* – i casi che all'interno del *corpus* trobadorico attestano l'uscita dagli schemi, ossia la rottura del rapporto di *convenientia* tra le due forze in gioco.

Nel *vers de dreit nien* (*BdT* 183,7) Guglielmo IX «nega l'amore idealizzato» attraverso affermazioni e negazioni che esprimono il non-senso del 'paradosso amoroso'.⁷⁸ Nell'esordio di questo testo Guglielmo offre delle informazioni sul 'come' del componimento, dichiarando di averlo prodotto in preda a uno stato di 'fatagione' o, per così dire, di 'sonno della ragione'; così facendo, egli nega, per prima cosa, il contributo

⁷⁴ Cfr. GRIMALDI - PIROVANO 2015, p. 632-633.

⁷⁵ Cfr. BARBI - MAGGINI 1956, p. 172

⁷⁶ Come segnala il commento di Pirovano e Grimaldi p. 632, *ad loc.*, l'argomento potrebbe essere passato dai provenzali in Italia per mezzo della mediazione guittoniana; un sonetto di Guittone, il LIV, reca infatti lo stesso parallelismo (1-5): «Deo! che mal aggia mia fed'e mi'amore / e la mia gioventà e 'l mio piacere, / e mal aggia mia forza e mio valore / e mi' arte e mio' ngegno e mio savere; / e mal aggia mia cortesia e mi' onore». Sulle categorie oraziane di *ars* e *ingenium* all'interno di questo testo si veda anche Cfr. FOSTER - BOYDE 1967, II, p. 21.

⁷⁷ CURTIUS 1992, p. 88; su questo panorama si veda anche la sintesi offerta da ALBI 2021, p. 246.

⁷⁸ Sulle implicazioni sociologiche di questo testo rispetto all'ideologia della *fin'amors* e alla linea spirituale che verrà inaugurata da Marcabruno in avanti rimando alle considerazioni di MILONE 1979, pp. 162-163.

delle forze del *sen* che normalmente regolano l'*ars*. Su queste prevale difatti un *ingenium* smodato, caratterizzato da confusione e paragonabile a uno stato di malattia, da cui l'ambientazione notturna: il suo testo (5-6) «fo trobatz en durmen / sus un chivau»,⁷⁹ alimentato da forze non controllabili, di notte, su un'altura (11-12: «qu'enaisi fui de nueitz fadatz / sobr'un pueg au») e da una malattia che lo confonde con l'offuscamento della percezione (19-20: «Malautz soi e cremi morir / e re no sai mas quan n'aug dir»). Il poeta mostrerebbe qui di possedere l'ispirazione, ma di schivare ogni circostanza ragionativa e razionale, in questo modo ribaltando, per mezzo della parodia, i richiami alla moderazione e la stabilità equilibrata tra *ars* e *ingenium* prescritte da Orazio.

Il testo, simile a un enigma di cui si è persa la chiave – e per questo annoverato per molto tempo dai provenzalisti, a costo di non pochi problemi, all'interno della tipologia testuale *devinalh* – presenta numerosi simboli allusivi (il cavallo, il sonno, il poggio e la confusione-malattia) che, rivisti in chiave poetologica, aiutano a capire l'operazione messa in atto da Guglielmo nel tentativo di scavalcare, con l'esibizione e l'ausilio della propria *foudatz*, i dettami dell'arte poetica classica, nei cui confronti Balderico di Bourgueil, grosso modo coevo, mostrerebbe ancora un ossequioso rispetto.⁸⁰ Che il testo «vada visto come un intervento dell'autore sulla (propria) arte e sui fondamenti del discorso letterario» è ormai fatto accreditato da buona parte della critica.⁸¹ Qui lo stravolgimento dei legami 'naturali' tra ispirazione e arte poetica viene messo in luce, per contrasto, dall'iterazione del modulo del *no sai*, espressione di un *no-saber* paradossale, nel tentativo di promuovere una personale visione poetica fondata sulla rottura dei legami consequenziali tra le due istanze. L'effetto straniante generato dalla struttura *de oppositis* promuove coraggiosamente – attraverso il tema pretestuoso della perdita di coscienza – una forma di poesia finalmente libera dal principio della *convenientia*,⁸² il gioco attuato da Guglielmo non solo «enfattizza la capacità ad un tempo demiurgica ed illusionistica della retorica [...], suggerendo che il formalismo esasperato rende i contenuti indifferenti e intercambiabili» (e quindi fornendone un'audace parodia), ma esplicita anche il fatto che «la parola può creare luoghi in cui tutto e il contrario di tutto diventano possibili».⁸³

In altre parole:

⁷⁹ La metafora equestre è sicuramente simbolo della scrittura poetica a partire dall'età antica. L'immagine è stata analizzata in dettaglio, per quanto riguarda Guglielmo IX e Balderico di Bourgueil, da BOLOGNA - RUBAGOTTI 1998, pp. 891-917.

⁸⁰ Cfr. a questo proposito le parole di Bologna: «Consapevole del proprio *saber*, consistente soprattutto nel saper *faire vers* tante volte ribadito negli *incipit* attraverso il ricorso a un verbo dalla semantica delicata ma "parlante", questi ribadisce con fierezza un'*ars poetica* laica e impaziente di antagonisti: sua è l'eccellenza di artista-creatore [...] capace di coniugare l'artigianale *mester* di *faber* linguistico dal paziente *labor limae* (quindi la competenza "tecnica" metrico-retorica) con la "fatale" ispirazione "notturna", sviluppata nella solitudine di un *obrador*, le cui valenze si ampliano in tal modo addirittura a dimensioni cosmogoniche»; cit. BOLOGNA - RUBAGOTTI 1998, p. 904. Si veda inoltre LAZZERINI 1993 (II), p. 339, dove la studiosa riassume gli elementi della parodia del testo.

⁸¹ Oltre a BOLOGNA - RUBAGOTTI 1998, *passim*, cfr. anche BUZZETTI GALLARATI 1996, p. 11, da cui traggio la citazione.

⁸² Sull'argomento e sull'approfondimento di questo motivo nel *vers* guglielmino rimando a *infra*, Cap. 3 § III.1.

⁸³ BUZZETTI GALLARATI 1996, cit. p. 11.

Il famoso *vers de dreit nien* di Guglielmo IX d'Aquitania, parodizzando le ricerche *de nihilo* di Fridegiso di York e di altri filosofi mediolatini, aveva dichiarato d'aver «tratto da nulla», «composto con il nulla» la sua poesia «sul nulla», che scandiva l'oltranzosa poetica di un'ispirazione surreale, madornale, onirica, libera da qualsiasi condizionamento in modo anche eccessivo, perché «fatata», donata «da una fata» (o se si preferisce, proprio *fatale*).⁸⁴

La neutralizzazione semantica della parola tramite affermazioni-negazioni viene finalizzata, dunque, alla risemantizzazione del mezzo espressivo come pura forma e al superamento, tramite parodia, del discorso sull'arte poetica, ovvero «sulla genesi, la natura, i registri dell'opera letteraria ed il triangolo autore-opera-pubblico».⁸⁵

Eleggendo il *puro nulla* a materia del proprio discorso, Guglielmo IX si pone sotto il segno della trasgressione di un concetto antico del 'fare' poetico – in particolare quello che ha a che vedere con «la propria identità di scrittore-artigiano» e dunque sulla 'creazione dal nulla' –⁸⁶ e ne porta all'estremo i presupposti. Il tema della follia contribuirebbe allora, come è stato già rilevato, a sciogliere il rapporto tra le due istanze sapere (senno) > fare, «in vista di un provocatorio controcanto ai dettami dell'estetica del tempo» funzionalizzato all'affermazione della «libertà del poeta nei confronti dei codici metrico-formali correnti».⁸⁷

Il rapporto, normalmente solido e interdependente, tra forma e contenuto è reso ora più fatiscente dalla fitta presenza degli *opposita*; così, paradossalmente, il poeta è implicitamente innalzato – paragonabile solo a Dio, creatore *ex nihilo* – per il fatto di riuscire a fare poesia senza materia, a partire da e attraverso il 'puro nulla'.⁸⁸

II.2.1. *ESFORSAR*

Il rapporto contrastivo tra *ars* e *ingenium* emerge in tutte quelle dichiarazioni in cui il poeta dice di produrre poesia 'sotto sforzo' in quanto relegato a una condizione di dolore

⁸⁴ BOLOGNA 2010, cit. p. 39.

⁸⁵ BUZZETTI GALLARATI 1996, cit. p. 14. Sul motivo della *foudatz* e sulla perdita del *senno* nella creazione del *vers* è possibile stabilire dei paralleli anche con *Escotatz, mas no say que s'es* (*BdT* 389,28), su cui cfr. *ivi*, p. 21. Su questo punto si veda inoltre quanto detto da DI GIROLAMO 1991, p. 5: «D'altra parte, l'oscurità del nonsenso non è priva di motivazioni, in quanto è espressione dello sconcerto del poeta-amatore, del paradosso della sua condizione, della sua follia, di un disordine mentale che in casi-limite può riflettersi nel disturbo di ordine metrico (si pensi a generi come il caribo o il discordo); a questa oscurità può inoltre accompagnarsi il plurilinguismo: parole, frasi o intere strofi in un'altra o più lingue».

⁸⁶ Si veda su questo punto il Cap. 4 del presente lavoro. Sui presupposti artigianali del *vers* rimando ancora una volta a BUZZETTI GALLARATI 1996, pp. 11-14.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, cit. p. 18.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 11: «“Artigiano”, ma come è “artigiano” Dio (*artifex*): ecco il *gab* che sembra celarsi nella trama dei suoi versi, a quanto rivelano l'asserzione di “creare dal nulla”, parallelamente al sorgere dal nulla della genesi, e la violazione intenzionale dei principi di identità e non contraddizione, violazione possibile, per la cultura medievale, solo a io o all'espressione della sua ineffabilità».

o assoggettato dalla stagione invernale (che impedirebbe *naturaliter* di cantare). La logica di corrispondenze ha anche delle originali variazioni, specialmente se espressa in negativo dall'innamorato ferito o sofferente: numerosi sono i testi che esordiscono, ad esempio, mobilitando il concetto della fatica, che consiste nel trovare le parole in assenza di una vera e propria *razo*; e in qualche caso, andrà pure notato, lo sforzo canoro può alleviare la tristezza del poeta.⁸⁹ Il verbo-chiave coinvolto è *esforsar*, che esprime in sé tutto l'impegno mentale a trovare, nell'espressione del sentimento, un rimedio al vuoto di ispirazione causato dalla privazione d'amore o dalla sua mancata corrispondenza.⁹⁰

Così Giraut de Borneill in *No puesc sofrir c'a la dolor* (BdT 242,51, vv. 11-12) dichiara di sforzarsi solo di cantare e di gioire, impiegando l'espressione marcata '*s'esforsar de labor*':

Qu'ieu no m'esfors d'autre labor
mas che chantar e d'esiauzir
[...]

[poiché io non mi sforzo in altre fatiche, più che nel cantare e nel gioire].⁹¹

⁸⁹ Il tema del canto confortante è a sua volta piuttosto frequente e trova un illustre esempio in Giraut de Borneil, *De chantar* (BdT 242,30), vv. 1-6: «De chantar / ab deport / mi for'eu totz laissatz; / mas quant soi ben iratz / estenc l'ir'ab lo chan / e vau mi conortan. Testo SHARMAN 2006², p. 454. Giraut dichiara tuttavia il contrario in *Plaing e sospir* (BdT 242,56), 1-11: «Plaing e sospir / e plor e chan, / mas no m'adiu mos chantz solatz: / C'anz, on plus chan, plus soi iratz / e-n feblezisc lo cor e-l sen; / e cui chanz dona marrimen, / que sol luignar / trebail e malananza, / no-m meravil si-s vai temen / que-s vir sos senz e sos afars / de sordeior semblanza!»; cfr. SHARMAN 2006², p. 409. Pur disobbedendo al rapporto di consequenzialità amore-canto, Lanfranc Cigala riconosce in pieno la validità del vincolo tra sentimento e nascita della poesia, affermando, nella prima *cobla* di *Non sai si-m chant, pero eu n'ai voler* (BdT 282,16), di voler lenire le proprie pene cantando; vv. 1-10: «Non sai si-m chant, pero eu n'ai voler; / mas, segon dreg, non n'auri' eu talen, / q'a chantar taing qu'om aia iausimen / et eu non l'ai; ni-m voill pero tener / de far chanson, qe ben leu ia garria / del mal d'amor, qu'eu tem fort que m'aucia: / que chanz adus gran ben maintas sazos; / eu no-l n'esper, tant en sui desiros! / mas chantar voill, qu'eu n'ai conort aital, / si-l chantz mi platz: ni-m noz, si tot no-m val. Testo BRANCIFORTI 1954, p. 116; la traduzione (non definitiva e ancora perfettibile) è mia. Il tema delle relazioni tra canto, amore e gioia percorre la gran parte delle dichiarazioni metapoetiche di questo trovatore, che vi si riferisce anche in *Pensius de cor e marritz* (BdT 282,18), dove ancora è presentata una situazione disforica che tuttavia non ostacola la voglia di cantare, vv. 1-8 (BRANCIFORTI 1954, p. 229): «Pensius de cor e marritz / cobleiarai, car mi platz, / e non voill esser blasmatz / si mos chans non es grazitz / tant qom s'ieu era alegranz, / c'anc iocs ni solatz ni chanz / ses alegrer non agron lur saizon; / mas chantar voill, vailla mos chanz o non»; simili dichiarazioni anche in *Quant en bon luec fai flors bona semenza* (BdT 282,19, 1-8, su cui cfr. *supra*, Cap. I, § 1.4.), dove il poeta dichiara di *chantar soven* per ragioni non comprese dai più (vv. 21-22). Cfr. inoltre *Si mos chanz fos de ioi ni de solatz* (BdT 282,23), dove il poeta ammette «car mal chanta de gaug qui es iratz» (v. 5). In altri casi il poeta afflitto accetta di cantare se è la donna a chiederglielo, come accade in Pons de la Guardia, *Sitot no-m ai al cor gran alegransa* (BdT 377,5), vv. 1-6: «Sitot no-m ai al cor gran alegransa, / si dey chantar e far bella semblansa, / e per so-m platz cobrir ma malanansa / qu'ieu no vuell dar gaug a mos enemis; / e si-n diray alques de mos talans / e-n laissarei per paor moutz a dire»; cfr. PREMI 2020, p. 207 (e nota a p. 210). Tema analogo in Folchetto di Marsiglia, *En chantan m'aven a membrar* (BdT 155,8) su cui cfr. SQUILLACIOTI 1999, p. 285. Sulle relazioni tra il tema del conforto e il lemma provenzale *solatz* rimando a PREMI 2021, p. 57.

⁹⁰ Per l'analisi di questo modulo nei trovatori e il suo impiego da parte di Guittone d'Arezzo rinvio al mio BARSOTTI 2022 (Atti AIEO), *passim*.

⁹¹ Testo SHARMAN 1989, p. 216; la traduzione è mia.

Lo stesso trovatore sintetizza poi la stessa logica nell'*incipit* di *Si·l cor no·m ministr'a drech* (*BdT* 242,70), dove lo sforzo, in una situazione disforica in cui il cuore ha perso il controllo sulla poesia, si ripercuote sullo stile con parole *peceiatz* ('frammentate'), vv. 1-12:⁹²

Si·l cor no·m ministr'a dreig
e mal son grat no l'afraing
en un chantaret sotil,
no m'es vis qu'era s'afagna,
si non es forsatz,
en aitals motz peceiatz.
Ia fon que·m n'entremetia
plus q'ara non fatz,
car miels mi lesia,
q'a pennas hom conoissia
mos leugers ditz vesiatz
sotils e menutz soudatz

[Se il cuore non è al mio servizio ora, e se non lo inclino con forza in una canzonetta sottile, non si accorderà volentieri, se non lo sforzo, a tali parole spezzettate. Vi fu un tempo in cui mi impegnai più di quanto non faccia ora, perché meglio mi si addiceva, che appena si riconosceva quanto sottilmente e minuziosamente saldate fossero le mie parole leggere e astute].⁹³

Come evidente, Giraut enuncia perfettamente la consequenzialità del canto in relazione ai movimenti del cuore: un tempo, specifica, cantava nello stesso modo senza sforzo, perché – spiega – gli si addiceva (v. 9: «car miels mi lesia»).

La topica della poesia sotto sforzo ricorre in almeno due casi nel trovatore Elias Cairel, che con una certa nostalgia rimpiange i tempi in cui, con il cuore lieto, riusciva a comporre in maniera più fluida, come nella già menzionata canzone *Estat ai dos ans*, (*BdT* 133,3), vv. 12-19:

La forssa es tant grans
q'ieu chan, e jes no·m sap bo;
e vi tal sazo
que chantars no m'er'affans,
c'avia·l cor gai;

⁹² La semantica della spezzatura o dello 'sminuzzamento' potrebbe essere ricondotta all'impiego tecnico, in senso poetologico, degli stessi concetti (più frequentemente, nell'ambito delle diatribe letterarie trobadoriche, mediante gli aggettivi *frag* e *entiers*). Su questo punto torno a dire estesamente *infra*, Cap. 3 § III.4. (con ripresa e analisi dell'*incipit* di Giraut).

⁹³ Cfr. SHARMAN 1989, p. 211 (diverso il v. 5 ricostruito da KOLSEN 1910-1915, p. 78: «Si no m'esfors'atz»); la traduzione è mia. Lo stesso motivo è presente, ancora, in *Alegrar me volg'en chantan* (*BdT* 242,5) vv. 13-16: «E pero ben a mais d'un an / c'om me pregava q'eu chantes, / e fora·m bon que·m n'esforces, / si·m pogues pagar del mazan».

mas era non ai
nuill joi que-m fass'alegrar
ni chantar, [...]

[Lo sforzo è così grande che io canto, e non mi riesce affatto gradito; eppure vidi un tempo tale in cui cantare non m'era fatica, perché avevo il cuore gaio; ma ora non ho alcuna gioia che mi faccia stare allegro e cantare...].⁹⁴

Qualcosa di simile si osserva anche in *Totz mos cors* (*BdT* 133,14), dove intorno al perno del canto si gioca l'opposizione tra passato e presente, vv. 1-9:

Totz mos cors
solia esser pausatz
en joi et en solatz,
mas tant me-n sui loignatz
que mon dan n'ai fait gran,
per q'era-m vauc esforssan
de chantar, e jes no-m par qu'ieu chantes
ogan qui no me-n blasmes,
car mos talens me-n fai pauc de valenssa.

[Tutto il mio cuore e il mio senno erano rivolti a gioia e a divertimento, ma me ne sono tanto allontanato che un danno grande mi sono fatto perciò ora vado sforzandomi di cantare, e non credo proprio che avrei cantato quest'anno, se qualcuno non me ne avesse biasimato, poiché il mio desiderio mi aiuta poco].⁹⁵

Ancora in Elias Cairel, *Si cum cel*, (*BdT* 133,12), ritroviamo un'ulteriore variazione sul tema, che ben si collega anche alla fatica artigianale del lavoro fabbrile applicato alle parole (vv. 9-11):

e nuill afan
non a tant greu en tot lo mon
cum far chansso, qui non sap don.

[Eppure nessuna fatica è così dura in tutto il mondo come quella di comporre, se non si sa su cosa].⁹⁶

Nell'analizzare questo modulo nei trovieri Roger Dragonetti ha notato come, rispetto ai colleghi provenzali, i poeti in lingua d'*oïl* mostrino rispetto alla fenomenologia dello

⁹⁴ Cfr. per il testo LACHIN 2004, pp. 134-137. Nell'*incipit* con *Estat ai* (dunque con apertura al passato prossimo) e il tema del canto che risente dell'amore, rievocato più sopra nel capitolo, l'esordio di questo testo richiama probabilmente Bernart de Ventadorn, *Estat ai com om esperdutz* (*BdT* 70,19), su cui cfr. SANGUINETI - SCARPATI 2013^a, p. 68 (e la nota p. 72).

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 308 e ss.

⁹⁶ Cfr. LACHIN 2004, pp. 282-283.

sforzo poetico una maggiore coscienza, tale da far sì che non manchino voci di dissenso nei confronti di questo espediente. L'affermazione di Gace Brulé, «Mais par effort ne doit nuns chançon faire»,⁹⁷ è infatti perentoria nel rimarcare come la qualità del dettato dipenda strettamente dalle forze ispiratrici che lo animano. Tale dichiarazione sembra richiamare implicitamente, ancora una volta, al principio secondo cui non bastano il metodo e l'arte senza un argomento che rientri nelle proprie corde.

Il tema della fatica compositiva è, come è noto, *tòpos* antico, trasversalmente rapportabile alle frequenti immagini tratte dal mondo dell'artigianato e al confronto con il lavoro fabbrile: l'*esfors* e l'*afan* del poeta (ma anche del fabbro e dell'artigiano, su cui cfr. *infra*, Cap. 4 § **IV.1.3.**) sono infatti allineabili, concettualmente, al verbo latino *laborare* e – come rimarca Giosuè Lachin nel caso del trovatore Elias Cairel – alla *vis* «in senso fisico e meccanico» richiesta nel momento della creazione artistica.⁹⁸

La frequenza di questo motivo nel trovatore appena menzionato può forse essere rapportata a un giudizio di valore espresso dal biografo di una delle redazioni della *vida* (tràdita dal canzoniere **A**) secondo cui egli «*Mas mout cantava mal, e mal trobava e mal viulava e pieitz parlava, mas ben escrivia motz e sons*». ⁹⁹ La connotazione estetica negativa che aleggia intorno allo 'sforzo poetico', vorrei dire, potrebbe forse avere indotto il biografo a prendere alla lettera il *labor* (spesso richiamato in posizione esordiale) generando così sia la notizia sul mestiere, sia la valutazione negativa del suo *trobar*.¹⁰⁰ La stessa *vida* ci informa del resto del fatto che Cairel fu *obriers d'aur e d'argen*, secondo il canzoniere **A**, *laboraire* secondo **IK**. L'ipotesi che l'attribuzione al Cairel del mestiere

⁹⁷ R. 1572, Dyggve, G. Br., p. 325, XLI, cit. in DRAGONETTI 1979, p. 23, come 1572.I.2. Il tema si lega al motivo della sincerità e della verità espressa nel canto, che ha strettissime connessioni con la sua qualità (sull'argomento cfr. *infra*, Cap. 2). Questo motivo compare ancora in Gace Brulé (l'esempio è ancora in Dragonetti), R. 413.I.I.

⁹⁸ Cfr. LACHIN 2004, p. 137, n. 12. Un altro verbo latino strettamente connesso a questo motivo è inoltre CŌGĒRE, usato da Balderico di Bourgueil proprio con questa accezione e in ambito poetico. Il verbo *laboro* in questo contesto è tipicamente oraziano (*AP* 25 «*brevis esse laboro, obscurus fio*»). In Balderico cfr. invece c. 109, vv. 9-10, dove per esprimere lo sforzo (in termini di costrizione) viene usato il verbo *cōgēre*: «*Meque coegistis amplificare stilum. / Carmina uester amor me scribere multa coegit / atque coegit me scribere laudis amor*».

⁹⁹ Per il testo critico della *vida* si veda LACHIN 2004, pp. 68-69. Se da un lato Riquer ritenne, con qualche riserva, che fosse il mestiere ad aver dato origine al cognome 'Cairel'; il *DBT* nega questa ipotesi, così come Lachin, che non si esprime sull'attendibilità delle notizie riferite circa il mestiere del trovatore, mentre riconnette l'abilità calligrafica, di cui si dice subito dopo, alla «congrega conventuale più prestigiosa della sua regione, ove potrebbe aver appreso i rudimenti tecnici della salmodia, per poi passare dal canto delle lodi divine alla composizione e alla recita dei versi profani». Cfr. su questo le parole di Riquer (cit. in LACHIN 2004, p. 69, n. 2): «[Elias] se dedicaba a dibujar armas. Tal vez a ello debió el nombre de Cairel, que significa 'dardo'; si no es que, inversamente, el biógrafo le adjudicó esta profesión deduciendola del apellido» e GUIDA - LARGHI 2013, p. 171.

¹⁰⁰ Dal momento che la versione B dice tutt'altro («*e saup be letras e fo molt sotils en trobar, et en tot quant el volc far ni dire*») Lachin ascrive la negatività del giudizio al gusto del biografo o al modo di esecuzione dei testi stessi: «Parole che in apparenza esprimono un giudizio negativo che non si presta a fraintendimenti, ma in realtà sono ambigue, perché potrebbero riferirsi a modi di comporre ed eseguire sgraditi a una parte del pubblico, o a qualche possibile mecenate, e all'autore stesso della *vida*», giustificando l'enunciato che subito segue («*mas ben escrivia motz e sons*») come necessità di «motivare il successo di Elias soltanto con le sue attività più propriamente di artigiano della penna in senso puramente materiale»; cfr. LACHIN 2004, p. 69, n. 8.

dell'orefice e il giudizio negativo sulla sua poetica derivino da un'interpretazione letterale delle sue dichiarazioni in sede incipitale non è a parer mio da escludersi totalmente. La presa alla lettera del lessico dello sforzo – evidentemente implicitamente allusivo all'arte fabbrile – potrebbe anzi rilevare, a mio avviso, la stratificazione semantica del lessico metapoetico, nonché la stretta parentela – *stricto sensu*, vista l'importanza, in antico, della parola *poièma* nell'ambito dell'oreficeria – tra i mestieri artigianali e la poesia.

Sono ancora numerosi, nel *corpus*, i casi in cui il poeta dichiara di poetare nonostante il dolore e la sofferenza tendano a inibire il canto; motivo per cui mi limiterò qui a discutere pochi esempi incisivi. Nella canzone *De chantar m'era laissatz* (BdT 364,16) Peire Vidal esordisce spiegando, ad esempio, che «per ira e per dolor» causatagli dall'ostilità di *Castiat* ha dovuto mettere da parte la composizione poetica, per poi tornare al *trobar* una volta trovato un estimatore (il *Monsenher* del v. 10 è molto probabilmente Alfonso II);¹⁰¹ si leggano i vv. 1-16:

De chantar m'era laissatz
per ira e per dolor
qu'ai del comte, mon senhor;
mas pos vei qu'al bon rei platz,
farai tost una chanso,
que porte en Arago
Guilhems e 'N Blascols Romieus,
si·l sos lor par bons e lieus.

E s'ieu chant cum hom forsatz,
pus Mosenher n'a sabor,
non tengatz per sordeyor
mon chan, que·l cor m'es viratz
de lieis on anc non aic pro,
que·m gieta de sospeisso;
e·l partirs es me tan grieus
que res non o sap mas Dieus.

[Dal comporre mi ero allontanato per dolore e rancore nei confronti del conte, il mio signore; ma poiché vedo che al buon re piace, farò presto una canzone, che porteranno in Aragona i pellegrini Guilhems e Ser Blascols, se il suono sembra loro piacevole e dolce.

E se io canto come sotto costrizione perché il mio signore ne trae godimento, non prendete il mio canto per peggiore, perché il cuore mi è rivolto da lei dove ancora non ho ricompensa, perché mi tiene in sospeso; e il partire mi è così pesante che nessuno lo sa eccetto Dio].¹⁰²

101 Cfr. la nota introduttiva di AVALLE 1960, p. 59 e la nota al testo a p. 62.

102 Testo AVALLE 1960, p. 57. La traduzione di servizio è mia. Allo stesso rapporto tra poesia e gioia Peire Vidal fa riferimento in *Tant me platz jois e solatz* (BdT 364,48), vv. 6-8: quando gli si chiede «Tan soven per que chantatz?», egli risponde «Quar es enuegz als malvatz / e gaugz a nos envenzatz».

Rientra nei numerosi casi di *incipit* in cui «il trovatore denuncia la difficoltà del canto quando questo non è alimentato da Amore» l'esordio dell'unica canzone pervenutaci di Sail d'Escola (*BdT* 430,1), di cui riporto solo i vv. 1-2:103

[*Gra*]n *esfortz* fai qui chanta ni·s deporta
[selh] cuy amors no]ma]nte ni coforta.

[Compie grande impresa chi canta e si diverte, [colui] che non è sostenuto né confortato da amore].¹⁰⁴

Nella prima *cobla* del sirventese *Chantars mi torna ad afan* (*BdT* 155,7) di Folchetto di Marsiglia è possibile rilevare, a mio avviso, una significativa sintesi della logica qui descritta, con significativa eco, mediante l'espressione *no sai com...*, del nichilismo già guglielmino, che negava il 'come' e il 'cosa' del proprio canto.

Si leggano i primi dodici versi del testo:

Chantars mi torna ad afan
quan mi soven d'En Barral,
e pois d'amor plus no·m cal,
no sai com ni de que chan;
mas quecs demanda chansso
e no·il cal de la razo:
c'atressi m'es ops la fassa
de nuou, cum los motz e·l so;
e pois forssatz, ses amor
chan per deute de follor,
pro er mos chans cabalos
si non es avols ni bos.

[Cantare mi diventa dolore quando mi sovviene di don Barral, e poiché non m'importa più d'amore, non so come né di che canti; ma ciascuno richiede una canzone e non gli importa dell'argomento: così occorre che la faccia di nuovo, come le parole e la musica; e poiché, costretto (e) senza amore canto per debito di follia, il mio canto sarà comunque importante, sebbene non sia cattivo né buono].¹⁰⁵

II.2.2. SVINCOLO DAI CONDIZIONAMENTI ESTERNI E AFFERMAZIONE DEL *SABER*

¹⁰³ SCARPATI 2009, p. 7. Il modulo è simile a un *incipit* di Sordello (ivi, p. 16), *Gran esfortz fai qui ama per amor* (*BdT* 437,17), sebbene quest'ultimo caso si relazioni a un contesto metapoetico; per uno sguardo più ampio sugli *incipit* trobadorici, si veda anche SANGUINETI - SCARPATI 2013, p. 132.

¹⁰⁴ Testo e traduzione SCARPATI 2009, p. 14.

¹⁰⁵ Testo e traduzione SQUILLACIOTTI 1999, p. 326. Per questo motivo l'editore nota un'analogia con Bertran de Born, *BdT* 80,34, 17-18: «C'om ses dompna non pot far d'amor chan, / mas sirventes farai fresc e novel»; cfr. *ibid.*, p. 332.

È avvalendosi del suo ‘pizzico di sapere’ (*pauc de saber*) che Uc de Saint Circ dice di poter comporre una canzone nonostante le sventure in amore, come deduciamo dai primi versi di *Nuilla ren que mestier m’aia* (BdT 457,25), 1-10:

Nuilla ren que mestier m’aia,
mas cant *un pauc de saber*
non ai de far chansson gaia;
q’ieu non ai joi ni l’esper
d’amor, ni d’autras razos
non es avinens chanssos;
mas del ben qu’eu ai volgut
e del mal q’ieu ai agut
e del desir don mi duoill
la farai, pois far la vuoill.

[Non ho nessuna cosa di ciò che mi serve – solo un pizzico di sapere – per fare una canzonetta felice; ché io non ho gioia né speranza da amore, ma di nessun altro argomento sono fatte le belle canzoni; la farò sul bene che ho voluto, sul male che ho avuto, e sul desiderio che mi fa dolere, perché la voglio fare.]¹⁰⁶

La ‘rottura’ dello schema tradizionale per cui dall’impulso amoroso deriva la voce poetica rende molto peculiare l’*incipit* appena riportato: sono quindi il *saber* e il *voler* (*pois far la vuoill*) a soccorrere il poeta laddove venga a mancare la *razo* del canto.

Andrà qui notata, inoltre, la valutazione qualitativa nei confronti del genere della *canso*, fondamentale, forse, per capire anche lo spirito che anima il testo della *vida*. Quest’ultima racconta infatti che Uc *non fo enamoratz de neguna* – ma seppe, a quanto pare, soltanto fingere – in quanto non compose mai *chansos* (*d’amors*):

mas non fez gaires de las cansos, quar anc non fo fort enamoratz de neguna; mas ben se saup feingner enamoratz ad ellas ab son bel parlar. [...] Mas pois qu’el ac moiller non fetz cansos.¹⁰⁷

Il profilo di Uc *feignedor* mai sinceramente innamorato vulgato dalla biografia – e dunque incapace di comporre *cansos*, avvalorerebbe, in negativo, l’idea della stretta consequenzialità AMORE › CANZONE CORTESE.

Analoghe considerazioni si possono estendere ad un *incipit* di Daude de Pradas, *Pos Merces no-m val ni m’ajuda* (BdT 124,13), seppure questi sviluppi la stessa logica in maniera diversa. Si leggano i vv. 1-8:

¹⁰⁶ Testo JEANROY - SALVERDA DE GRAVE 1913, pp. 40 e ss.; la traduzione è mia.

¹⁰⁷ Testo BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964², p. 240.

Pos Merces no·m val ni m'ajuda
 ges de chantar non ai rason,
 mas qui pot de rason perduda,
 far moç plazens ab leugier son,
 asaç deu eser plus graçit,
 car mot ses rason son faidit,
 e qui no·ls capten ab dir gen
 son perdut, e·l sons eisamen.

[Poiché Mercé non mi soccorre né mi aiuta non ho proprio materia per cantare; ma se uno è capace di comporre, con un argomento inconsistente, piacevoli versi su una melodia orecchiabile, deve essere di gran lunga più tenuto in stima, poiché i versi non sostenuti dall'argomento sono alquanto miseri (o: disprezzati), e se uno non dà loro un tono con bell'arte poetica essi vanno sprecați, e con loro la melodia].¹⁰⁸

Se normalmente, come si è visto, sembra assodato che non possa sussistere poesia senza amore, vediamo dunque alcuni trovatori fare della propria capacità di 'sforzo' un vanto. La vera poesia, sembrano affermare alcuni, non necessita di circostanze 'esterne' e pretestuose (come, ad esempio, la stagione primaverile); restano, al contrario, tutto l'anno, sono, si potrebbe dire, 'sempreverdi'.¹⁰⁹

Il tema della poesia sorretta dal *saber* – anziché dal sentimento d'amore e dalla stagione primaverile – sopravvive parallelamente alla linea principale sino alle ultime generazioni trobadoriche, giacché ancora presente, in effetti, nel catalano Guiraut Riquer. Nei versi esordiali di *Yverns no·m te de chantar embargat* (*Lo XI vers d'en Gr. Riquier, fach en l'an MCCLXXVII, BdT 248,89*) il tema del *saber* e quello dell'ingegno poetante (che dona al poeta la possibilità di poetare quando egli lo voglia) hanno l'ultima rivincita sulla dipendenza stagionale. Si vedano i versi 1-8:

Yverns no·m te de chantar embargat,
 ni per estiu non suy pus voluntos,

¹⁰⁸ Testo e traduzione MELANI 2016, pp. 226-227.

¹⁰⁹ Cfr. ad es. Pons de Chaptol, *Per joi d'Amor e de fis amadors* (*BdT 375,17*), vv. 1-7 (testo MARTORANO 2017, p. 309): «Per joi d'Amor e de fis amadors / e de finas amairitz ses enjan / comens chanso, que nulhs autre pascors / ni nulhs estius no mi te pro ni dan / mas d'un ric joy que·m te guai e prezan, / fi sobre·ls fis e valen sobre·ls bos, / que·m fai estar jauzen et amoros» (ma il trovatore respinge il motivo primaverile, come segnala MARTORANO 2017 p. 311, anche nell'*incipit* di *BdT 375,9* (e rimanda a DRAGONETTI 1960, pp. 183-193 l'analogo motivo nella poesia trovierica). Ritengo utile accennare almeno di passaggio all'acuta ironia di un trovatore tardo e dislocato cronologicamente quale Don Denis di Portogallo, che nella cantiga 48 si oppone al *Natureingang* dei trovatori eleggendo, al contrario di questi, la *coita* ('sofferenza') a *razo* della composizione: «Proençaes soen mui ben trobar / e dizen eles que è con amor; / mais os que troban no tempo da frol, / e non en outro, sei eu ben que non / an tan gran coita no seu coraçon / qual m'eu por mia senhor vejo levar. // Pero que troban e saber loar / sas senhores o máeis e o melhor / que eles poden, são sabedor / que os que troban quand'a frol sazón / á, e non ante, se Deus mi perdon, / non an tal coita qual eu ei sen par. // Ca os que troban e que s'alegrar / van eno tempo que ten a color / a frol consigu' e, tanto que se for / aquel tempo, logu'en trobar rason / non an, non viven [en] qual perdiçon / oj' eu vivo, que pois m'á de matar». Testo FASSANELLI 2021 (LANG 1894 con modifiche), pp. 48-49 (e note *ad loc.*, p. 104 e ss.).

mas totes vetz, *quan m'en sono razos,*
truep *mon engienh* de chantar atemperat;
ez es be semblans
que no m'es afans chans,
qu'aitals sabers m'es donatz,
qu'ieu chan quan vuelh de que·m platz.

[L'inverno non mi fa invischiare nel canto, né per la stagione estiva sono più volenteroso, bensì tutte le volte che mi si presentano le ragioni, perché il mio ingegno è troppo temprato nel canto; e pare bene che il canto non mi rechi affanno, poiché tale sapienza mi è donata, che io canto ogni volta che mi piaccia].¹¹⁰

Chi sia dotato di *sabers* non ha bisogno di un pretesto stagionale; l'amore – come si legge più avanti nello stesso testo – nutre l'ingegno del poeta in qualsiasi stagione e lo fa eccellere nell'arte del cantare. Ai vv. 31-32 il poeta dichiara infatti: «quar s'amors m'a en tal saber montat, / que m'es pro bastans».¹¹¹

Grazie alla perizia poetica l'affanno compositivo viene dunque alleviato («que no m'es afans chans»), e il canto, estraneo a qualsiasi condizionamento stagionale o sentimentale, può spostarsi libero su altri argomenti.

In uno dei suoi testi più programmatici (*Escur prim chantar e sotil*, *BdT* 282,5, 11) anche Lanfranc Cigala afferma convintamente di cantare altrettanto bene in inverno come in aprile («Tan tost chan d'ivern qan d'abril»).¹¹² L'ostilità amorosa può essere compensata in qualche caso dal favore stagionale, o viceversa. Quest'ultimo caso è ben rappresentato dalla prima *cobla* di *E mon fin cor regna tan fin'amors* (*BdT* 282,3), vv. 1-10:

E mon fin cor regna tan fin'amors,
qu'eu chantarai, si tot s'esper freidura,
c'om no·i deu agradar autras flors
ni chanz d'ausels ni foilla ni verdura,
mais ioi d'amor; *doncs d'amor, qui·m ten gai,*
farai chanson, que bona razo n'ai;
e qui·s voilla, fassa chanson o dansa
de chanz d'ausels, quar eu no·n ai voler
de far chanson, mas d'amoros plazer,
que ses amor no fon anc benanansa.

[Nel mio nobile cuore regna un sì perfetto amore, ch'io canterò, sebbene si diffonda il freddo, poiché non si devono gradire altri fiori, né canto d'uccelli, o le foglie o il verde, ma le gioie d'amore. Perciò comporrò una canzone d'amore, che mi tiene gaio, poiché ne ho una felice ispirazione. E faccia chi vuole canzone o danza sopra i canti degli

¹¹⁰ Per il testo cfr. LONGOBARDI 1982-1983, p. 80. La trad. di servizio è mia.

¹¹¹ Questo e l'esempio che segue sono riportati anche da MASCITELLI 2008, p. 32.

¹¹² Similmente il genovese Bonifacio Calvo in *Er quan vei glassatz los rius* (*BdT* 101,3), vv. 1-4.

uccelli, ché io non desidero far se non versi di piacere d'amore, poiché senza amore non vi fu mai felicità].¹¹³

Ciononostante, Lanfranc rovescia la situazione nei primi versi di *Ges non sui forçaç q'eu chan* (*BdT* 282,9), dove afferma che la vera 'forzatura' deriverebbe, se mai, dal doversi sentire costretti a poetare in presenza di amore; si leggano i vv. 1-11:

Ges non sui forçaç q'eu chan,
q'amars non m'a em poder
e ren [als], al meu parer,
no·m pot far força de chan;
mas per tan
non taing, segon ma semblança,
laiszar ioi ni allegrança
ni solaz,
anz m'agrada mais e·m plaz
q'eu chan, pos forçaç non sui,
per ioi de me ni d'autrui.

[Non sono affatto costretto a cantare, poiché l'amore non mi tiene in suo potere e nessun'altra cosa, a mio avviso, può spingere a cantare; ma tuttavia non si deve, secondo me, lasciare la gioia, l'allegria e il diletto; anzi, poiché non sono costretto, maggiormente m'agrada e mi piace effondermi nel canto a gioia mia e degli altri].¹¹⁴

Un ultimo testo di Guiraut Riquier merita infine di essere qui discusso a conclusione di questo ragionamento.

Nell'esordio di *Be·m degra de chantar tener* (*BdT* 248,17), il poeta afferma regolarmente di non aver ragione di cantare, essendo oppresso dal pensiero e dal dolore; al canto si addice l'allegria, mentre *chan* e *plor*, incorniciando la *cobla*, incarnano due valori opposti (1-8):¹¹⁵

Be·m degra de *chantar* tener,
quar a chan coven alegriers
e mi destrenh tant cossiriers,
que·m fa de totas partz doler,
remembran mon greu temps passat,
esgardan lo present forsats
e cossiran l'avenidor,
que per totz ai razon que *plor*.

¹¹³ Testo e traduzione BRANCIFORTI 1954, p. 219.

¹¹⁴ Ivi, p. 226.

¹¹⁵ Lo stesso anche in *Pus sabers no·m val ni sens* (*BdT* 248,66); cfr. MÖLK 1962, pp. 103-104: «E dezirar pros e dans / Ez esser fermes e camjaire / E percassar plors e chans / Ez esser pecx e sabens» e LONGOBARDI 1982-1983, p. 161: «Chans sarebbe dunque sinonimo di stato d'animo allegro».

[Dovrei proprio astenermi dal cantare, giacché al canto si addice allegria e mi opprimono, invece, tanti pensieri, da darmi dolore ovunque li rivolga: sia ricordando il passato infelice, sia guardando il presente stentato, sia considerando l'avvenire, cosicché tutto mi dà ragione di piangere].¹¹⁶

Nonostante il poeta affermi di non essere predisposto naturalmente al canto, un elemento si oppone a questo retroscena, cioè un *saber* (il «*belh saber / de trobar*» ripreso poi in seguito ai vv. 18-19) – legittimo in quanto voluto e concesso da Dio – tale da fronteggiare le condizioni estrinseche e accidentali da cui il canto prende le mosse (come si legge ai vv. 9-16 dello stesso testo):

Per que no·m deu aver sabor
mos chans qu'es ses alegretat;
mas Dieus m'a tal saber donat,
que·n chantan retrac ma folhor,
mo sen, mon gauch, mon desplazer
e mon dan e mon pro, per ver,
qu'a penas di cren ben estiers,
mas trop suy vengutz als derriers.

[Perciò non mi devo compiacere del mio canto che è privo di allegria; ma Dio mi ha dato tale talento, che cantando esprimo la mia follia, la mia saggezza, gioia, dispiacere, mala e buona sorte, sì che a stento riesco a dirlo, altrettanto va bene, in altra maniera: ma troppo tardi sono arrivato].

Guiraut afferma di essere arrivato troppo tardi per fare valere le sue qualità poetiche; la poesia è ormai un grido disonorante che riecheggia nelle corti, come accenna ai vv. 19-21 («qu'auzir e vezer / hi vol hom mais captenhs leugiers / e critz mesclatz ab dezonor»).

Il *saber* soccorre dunque il poeta, che si vi si appella anche nei momenti di difficoltà, come nell'esordio di *S'ieu ja trobat non agues* (*BdT* 248,79), vv. 1-9:

S'ieu ja trobat non agues,
tantas de bonas razos
auch en cort del rey n'Anfos,
qu'er saubra trobar, so·m pes.
Donc, pus sabers me n'es guitz,
si tot chans non es grazitz
ni socors non ai d'amor,
al bon rey tanh tan d'onor
que dey, si puesc, bon vers far.

[Se già non avessi poetato a lungo, sento ora a corte argomenti validi sul re don Alfonso, che avrei, così penso, ben motivo di farlo. Dunque, poiché l'arte mi assiste, anche se la

¹¹⁶ Testo e trad. LONGOBARDI 1982-1983, pp. 158-160.

poesia non è gradita ed amore non mi soccorre, al re valoroso spetta tanto onore, che debbo, se posso, fare un buon *vers*].¹¹⁷

Con l'affermazione *pus sabers me n'es guitz*, quest'ultimo *vers* sembra particolarmente incisivo nel rivendicare pienamente, si direbbe per la prima volta, la potenza della propria *sapientia* sulle ragioni amorose. È infatti grazie alle straordinarie virtù di colui di cui Guiraut si propone di cantare, unite all'arte di cui dispone, che il canto può dispiegarsi libero dall'amore, rispettando invece le qualità del nuovo argomento. Il principio della *convenientia* viene adesso chiamato in causa per supplire alla mancanza di ragioni amorose: il valore del re giustifica dunque il richiamo a un'*ars* di pari grado, eppure del tutto inedita.

*

Una volta preso atto delle numerose variazioni sul tema (assenza di amore e condizione stagionale; stagione invernale compensata da amore eletto a forma di *saber*), sarà utile muovere qualche considerazione generale sul rapporto tra emotività e poesia, nonché su quello tra *saber* (in qualche caso identificabile con *amor*), *ars* e *engeing*.

Non siamo infatti così lontani, a mio avviso, dal processo di astrazione che caratterizzerà i poeti del Duecento italiano (responsabili, naturalmente, di aver sviluppato e teorizzato più consapevolmente il fenomeno), dove «non saranno più sostanza, né fisica né metafisica, ma categorie trascendentali» ad animare la poesia. «A quelle altezze» specifica Corrado Bologna «in quei “luoghi” della nuova fenomenologia dell'interiorità, verrà sancita l'autonomia della scrittura rispetto al reale, e autorizzata la pretesa all'astratta, assoluta originalità del pensiero poetante».¹¹⁸

E non siamo lontani né cronologicamente né geograficamente – dato il probabile passaggio di materiali, messo in luce da Leonardi, che si ebbe tra la Toscana e la Catalogna grazie alla figura mediatica di Aimeric de Narbona, tornato nel luogo di origine proprio nel 1292, anno che data anche il *vers* di Guiraut Riquier –¹¹⁹ dalle novità enunciate da Guittone nella prima canzone assegnata alla stagione del 'Frate' (cioè dopo, all'incirca, il 1265, anno in cui l'aretino entra nell'ordine dei Frati Gaudenti), cioè la canzone *Ora parrà s'eo saverò cantare* (Egidi XXV).

¹¹⁷ Cfr. LONGOBARDI 1982-1983, pp. 85-87. Guiraut torna poi sulle ragioni della canzone ai vv. 46-47: «Tug aquist fag me son guitz / d'est vers far [...]», giustificando a ritroso il canto, anche stavolta non ispirato da amore, ma da argomenti comunque validi.

¹¹⁸ Questa e la cit. del periodo precedente sono tratte da BOLOGNA 2010, p. 38.

¹¹⁹ Pare che, una volta in Toscana, Aimeric si fosse rivolto a Guittone per l'interpretazione di un sogno; cfr. LEONARDI 1994, p. XXVII e ID. 2007, p. 157 e ss.: «Guittone proprio in quegli anni avrà messo insieme il suo libro, e non è inverosimile l'ipotesi che possa averne fatto omaggio ad Aimeric. Aimeric torna oltralpe all'inizio del 1292, data *ante quem* per l'allestimento del *libre* di Guiraut [...]».

Ai vv. 5-7 Guittone parrebbe rifiutare difatti proprio lo schema consequenziale che, nella lirica trobadorica, prevedeva che il *saber* poetico scaturisse esclusivamente dall'amore:

ch'a om tenuto saggio audo contare
che trovare non sa né valer punto
omo d'Amor non punto.¹²⁰

Piuttosto sorprendente è a mio avviso la vicinanza concettuale – seppure espressa in negativo – con la domanda esordiale di Frate Ivo nell'*Epistola ad Severinum*, che riporto nuovamente: «Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat, qui vim non sentit amoris?». Difatti, riprendendo la questione, Guittone si libera dei vincastri amorosi che condizionavano la tradizione precedente, espandendo verso nuovi domini (in tal caso religiosi e morali) la possibilità di 'trovare' con egual merito. È dunque essenziale la pari rilevanza data, sia da Guiraut che da Guittone, al *saber* e al prodotto poetico che ne deriva: Guiraut afferma «pus sabers me n'es guitz», benché non abbia «socors...d'amor», mentre Guittone esordisce provocatoriamente con l'espressione «...s'eo *saverò* cantare», conferendo al *saver* la stessa rilevanza semantica.

In quanto fondata sulla sovrapponibilità delle forze del canto e le forze dell'amore, cioè sul rapporto biunivoco tra il 'saper cantare' e il 'saper amare', la lirica cortese (ma, più in particolare, la lirica trobadorica) viene così superata mediante la distinzione di un nuovo valore che contraddistingue il poeta non può come amante, ma come didatta, fattosi vero e proprio 'cantore della virtù' impegnato sul versante etico-morale; una distinzione, questa, fino ad ora inespressa, ma che troverà una prima teorizzazione più avanti e che darà luogo, nello specifico, al primato di Giraut «maistro in carega» in quanto *cantor rectitudinis* e poeta della *virtus*,¹²¹ come Dante ci rende nota in *DVE*, II, II, 8.¹²²

II.3. IL «RECTE SAPERE»

¹²⁰ Riproduco il nuovo testo critico gentilmente fattomi consultare da Vittoria Brancato, attualmente in c.d.s.

¹²¹ La didascalia onorifica in questione si legge nella nota lasciata per la raffigurazione di Giraut al miniatore del canzoniere A, anche se pare essere impiegata anche per Uc de Saint Circ, come riferisce GRETTI 2001, p. XLI, n. 60.

¹²² Cfr. TAVONI 2011, p. 1393. La preponderanza di Giraut è attestata anche dalla prima posizione con cui compare in alcune sillogi, cosiddette *Giraut de Bornelh-Sammlungen*. La nota di Tavoni argomenta (cfr. *ibid.*): «Giraut era considerato superiore ad Arnaut; e non solo per la poesia morale ma anche per quella d'amore, coltivate entrambe e in relazione l'una con l'altra. Può essere proprio questa doppia identità di Giraut, poeta d'amore e poeta morale, con la riflessione etica che si sviluppa dalla tematica amorosa, a far scattare nel Dante della fase *Convivio-De vulgari*, cioè nel Dante che attraverso la conversione della "donna gentile" in allegoria della filosofia opera la propria conversione da poeta d'amore a poeta etico-filosofico, una particolare identificazione».

Sarà ora utile compendiare quanto detto finora in modo da introdurre un altro aspetto decisivo della composizione poetica. Secondo il verso 309 dell'*Ars poetica* (richiamato all'inizio di questo capitolo), la scrittura nasce da un *recte sapere* e dovrà riflettere dunque, nell'opera, l'equilibrio di chi la produce, contrastando ogni forma di invasamento e *furor* (cui invece alludono, ad esempio, i vv. 453-476: «Ut mala quem scabies aut morbus regius urget / aut fanaticus error et iracundia Diana, / vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam, / qui sapiunt...»).

L'assunto secondo il quale una *buona canzone* debba derivare da un *buon argomento*, sulle cui relazioni si è detto estesamente, è un punto su cui i trovatori insistono in posizione esordiale; la poesia ha così delle 'ragioni' per nascere (il sostantivo che indica i contenuti è per l'appunto '*razos*', che riproduce, con la sua ambiguità semantica, l'esattezza della sfumatura del presupposto poetico). È ormai chiaro che il presupposto fondamentale a cui tutti i poeti sembrano appoggiarsi è che la poesia possa sussistere solo a patto che si abbia un argomento valido. Tale principio non fa che ribadire l'intrinseco legame, retto sul concetto della *convenientia*, tra contenuto e forma: un dato soggetto dovrà dispiegarsi secondo i dettami di un'arte, rispetto ai quali si misura la maestria del poeta. A questa logica si aggiunge poi un ulteriore aspetto (che mi propongo di analizzare nella restante parte di questo capitolo), che valorizza l'atto meditativo precedente alla creazione *tout court*. La composizione prevede cioè una previa fase di lenta ponderazione delle proprie capacità in relazione alla materia su cui si intende fare poesia. In tal modo l'ispirazione sregolata, di cui abbondano anche i poeti pazzi, sarà governata da una rigida griglia di regole, che permettono di incanalare le forse ispiratrici all'interno dei dettami estetici richiesti dall'epoca. Questo momento di 'meditazione poetica' mostra a mio avviso dei consistenti punti di contatto con la fase retorica dell'*inventio*, che consiste nella ricerca degli argomenti e nella regolamentazione di questi in rapporto a una forma adeguata che li esprima. Il punto di riferimento più vicino, del resto ben riecheggiato nelle *poetriae* medievali e quindi ben presente nel pensiero poetico e retorico dell'epoca, si trova proprio nel «Sumite» oraziano; l'invito oraziano a «sumere materiam», su cui tornerò a breve,¹²³ prevede difatti che la materia debba essere prima pensata soppesata a lungo, per poi potervi adattare stile, argomenti e forma.

*

Il «recte sapere» richiamato dall'autore dell'*Ars poetica* può essere intanto confrontato con il frequente richiamo alle categorie sinonimiche (spesso richiamate in dittologia) di *saber* e *sen*, compresenti nelle qualifiche poetiche di numerosi trovatori anche all'interno

¹²³ Cfr. *infra*, § II.5.

delle biografie.¹²⁴ Sono questi i requisiti fondamentali ai quali la poesia trobadorica deve le proprie scelte formali: *saber* e *sen* regolano non soltanto un codice comportamentale e amoroso, ma modulano i toni del canto, attingendo da un'*ars poetica* piuttosto solida e imperniata sugli stessi parametri di *misura* e *convenientia*. L'invito alla misura, sempre presente – e sostanziale, per la prescrizione di ponderare con opportuna riflessione i contenuti che si hanno a disposizione – percorre in lungo e in largo numerose dichiarazioni di poetica; e anche laddove l'oltranza prende il sopravvento sulle rigide regole auree della retorica, la necessità di giustificare la propria disobbedienza, insieme alle rivendicazioni di originalità tipiche del *gap*, fanno pensare a un pieno possesso delle basi estetiche promosse in antico dall'*Epistola ai Pisoni*, certamente divulgate, a quest'altezza, per mezzo delle sue *lecturae*.¹²⁵

È sulla scia del costante spirito di moderazione richiamato da Orazio (moderazione che, si badi bene, risulta congeniale al poeta cortese e al codice espressivo-comportamentale della *fin'amors*, come si dirà *infra* § Cap. 3) che si colloca l'invito, rivolto al poeta, a soppesare le proprie risorse intellettuali. Nella società cortese le risorse del senno e dell'intelligenza emotiva del poeta mostrano poi di coincidere con quelle di natura etico-comportamentale, appellandosi insieme a un comune senso di autoregolamentazione che investe la persona in senso esteso.¹²⁶

La regolamentazione della poesia sulla base della *vis poetandi* richiama senz'altro alla mente dunque l'immagine degli umeri dell'*Ars poetica*, di cui vale la pena di citare l'intero brano (*AP* 38-40):

*Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
viribus et versate diu quid ferre recusent,
quid valeant umeri cui lecta pudenter erit res,
nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.*

¹²⁴ LANDONI 1989, p. 26, intuisce brillantemente la connessione tra *sen*, *saber* e *res*, sottolineando come insieme all'*ars* serva sempre una *razo*, cioè un soggetto poetabile (che talora viene a mancare, mancando l'amore, e mettendo così a repentaglio la qualità del canto). Nell'ultimo trovatore sostiene Landoni, «le "res" sono sintomaticamente messe sullo stesso piano del "saber"», citando poi Giraut Riquer (*BdT* 248,23), 1-4: «De far chanson suy marritz, / non que sabers m'en sofranha / ni razos ni res, que'y tanha, / mas quar chans non es grazitz». Numerose sono, nel *corpus* trobadorico, le dichiarazioni che chiamano in causa il soggetto «*razo*» come fortemente influente nella scelta dei moduli formali; per tornare a Guglielmo, se il *dreit nien*, in quanto tale, richiede il 'niente', una qualunque *razo* richiederà che il poeta sia in grado di esprimerla con i propri mezzi.

¹²⁵ La moderazione in base alle forze è un principio onnipresente nell'*Ars poetica*, su cui cfr. MARIOTTI 1996-1998, II, p. 568b: «Un vero inno alla moderazione letteraria – che è poi semplice appello al buon senso e al buon gusto – è anche la dottrina esposta nell'*Ars*».

¹²⁶ Ancora più provocatoria, alla luce di questo svolgimento logico delle regole dell'*ars sermocinandi*, parrà quindi la 'sconvenienza' del *dreit nien* di Guglielmo IX, trasgressione e parodia nei confronti del precetto oraziano del *materiam sumere*, o *Farai un vers, ma no sai que s'es* di Raimbaut d'Aurenga, che ne riprende i toni e l'ideologia di fondo. L'incertezza che percorre il *devinalh*, sottolinea PASERO 1973, p. 161, è speculare ai vari 'saber' ostentati dal trovatore nel *gab Ben vueill que sapchon li pluzor*.

Valuti il poeta – prescrive Orazio – se le sue spalle saranno in grado di sorreggere l'argomento che ha deciso di cantare, o meglio: se il suo *saber* potrà adeguarsi convenientemente alla *razo* prescelta.

Mi propongo adesso di confrontare a questo assunto alcune dichiarazioni trobadoriche e di approfondire meglio nei prossimi paragrafi le possibili variazioni sul tema.

L'autore di *Estat aurai de chantar* (BdT 194,7) – tradizionalmente attribuita a Gui d'Uisel, ma più recentemente assegnata a Peire de Maensac su basi stemmatiche –¹²⁷ esordisce ammettendo di non essere riuscito a lungo a comporre una buona canzone a causa della carenza di materia poetabile:

*Estat aurai de chantar,
per sofracha de raso,
c'anc no-m pogui encontrar
en faire bona chanso.
Mas er ai cor que-m n'essai
de far bons motz ab son gai,
car ben estai
qui sab, ab pauc de dire,
gent rasonar lei cui es obedire.*

[Mi sono trattenuto dal cantare per mancanza di motivazione, perché non sono mai stato in grado di fare una buona canzone; ma adesso ho in animo di provarmi a fare buone rime dalla melodia gaia, perché sta bene chi sa, col dire poco, lodare gentilmente colei cui si deve obbedire].¹²⁸

Il ragionamento attuato dal poeta, purché scevro da riflessioni teoriche, sottintende un'analisi interiore sugli argomenti poetabili, esplicitata dalla contrapposizione tra la mancanza di motivazione (*sofracha de raso*) e l'intento di voler comporre comunque un testo piacevole e gaio, sottolineato dall'espressione *aver cor* (*Mas er ai cor que-m n'essai*). Si tratta di una dichiarazione che, a fronte di quelle riportate sopra sulla valutazione della propria *art* e del proprio *engeing*, risulterà di largo uso; ma è a mio avviso proprio la ricorrenza retorica di questo modulo a essere degna di attenzione. L'apertura del testo difatti si caratterizza, ancora una volta, per l'esplicitazione delle intenzioni (*volers*) in rapporto alle proprie capacità (*sabers*); e si accompagna, qui come altrove, ad altre considerazioni di carattere metapoetico (ad esempio il connubio tra parole e suono: «bons motz ab son gai») o l'implicito elogio della *brevitas* («qui sap ab pauc de dire...»). Del resto lo stesso Gui, dopo aver giustificato l'astinenza dal canto *per sofracha de raso*, dichiara di voler provare comunque a cantare avvalendosi della propria abilità retorica e affermando che, se ne hanno le capacità, è buona cosa *rasonar* con poche parole

¹²⁷ Cfr. AUDIAU 1922, p. 37; sull'attribuzione (con nuova ed. critica della canzone, qui riportata), si veda invece BETTI 2006.

¹²⁸ La traduzione di servizio è di BETTI 2006, p. 242.

(*ab pauc de dire*): il principio della brevità, inserito qui di passaggio, ci pone di fronte a un poeta consapevole dei suoi mezzi, in grado di ponderare e riflettere sulle sue possibilità, sia formali che contenutistiche.

Concentrare tutte le proprie forze intellettuali sull'argomento da trattare è operazione propedeutica a qualsiasi tipo di discorso che debba fare presa su un pubblico esteso; il momento, collocandosi all'esordio, è infatti cruciale per attirare l'attenzione degli uditori, e pare riassumere le caratteristiche retoriche dell'*inventio*. Come già si è potuto evincere dall'esempio posto qui in apertura, il tema, a cui sono legate a cascata altre regole a cui i poeti si richiamano nei testi, merita di essere indagato nelle sue molteplici casistiche: esso si trova infatti codificato nell'espressione della necessità di un soggetto da poter cantare (anche se c'è chi canta anche quando il soggetto non c'è, come Guglielmo IX in *Farai un vers de dreit nien*);¹²⁹ nel legame tra *saber* e *razo* e, dunque tra argomento e forma (*convenientia*); nel motivo del peso e dell'ingombro; nel tema dell'irreversibilità delle cose dette (il cui scopo è invitare a pensare con attenzione ciò che si dice) e in altri motivi come l'ineffabilità e il saper cominciare bene per terminare in egual modo.

Nelle sue variazioni, l'invito a *sumere materiam* è forse una delle prescrizioni oraziane destinate ad avere maggiore fortuna e a ricevere la massima attenzione da parte dei commentatori, anche in virtù della sua collocazione di rilievo all'interno dell'*Epistola*.¹³⁰ Come si è detto, il passo è, in linea generale, un invito alla misura, perfettamente coerente alla totalità dei principi espressi da Orazio nell'intero poemetto; il fine di questo monito (su cui tornerò poco più avanti) è quello di evitare sia l'impulsività che porta a sbagliare, sia di cadere esausti a metà dell'opera, sopraffatti da una materia troppo difficile da gestire.

La poesia si regge dunque su un'*ars* che è una *poesis scientia* ove collaborano ingegno, qualità morali e maestria tecnica. Che quest'ultima sia a sua volta particolarmente influente sul prodotto finale, ce lo dice Orazio, al v. 31: «In vitium ducit culpa fuga, si caret arte»; senza la perizia ogni sforzo è inutile.

Il principio di natura e di dottrina, di ingegno e arte, e la prescrizione di commisurare con moderazione i propri argomenti e le proprie forze, si trovano a loro volta congiunti nella trattatistica latina sulla retorica, dove colui che dispone di queste capacità viene descritto come savio e eticamente retto. Nel *De Inventione* Cicerone identifica nel «magnus vir et sapiens» colui che grazie al connubio tra *sapientia* e *eloquentia* si fece

¹²⁹ Al centro della parodia guglielmina si configurerebbe la negazione di principi di indubbia derivazione classica: il *vers* sul 'puro nulla', perdendo di vista i contenuti, disobbedisce, irridendone le fondamenta, quell'invito a *sumere materiam* che veniva caldamente impartito da Orazio. Anziché soppesare la materia il Conte di Poitiers cerca di mostrare che la maestria poetica può sussistere anche quando manchi un vero soggetto, una *razo*; la perdita della 'materia' poetabile potrebbe essere dunque l'esito estremo di una polemica che si scaglia contro i seguaci della poesia latina e dei suoi principi estetici, come ricorda BOLOGNA 2007, p. 189.

¹³⁰ Il v. 38 costituiva in particolare un ponte di raccordo tra le due parti dell'*Epistola* secondo i commenti, rigidamente scanditi in due sezioni principali in cui Orazio avrebbe definito *quid tenendum* e *quid vitandum*: il verso in questione chiude la prima parte secondo l'*Anonymus Turicensis*, una delle principali fonti del commento *Materia* (FRIIS-JENSEN 1990), che a sua volta considera il v. 38 come termine della sezione dedicata da Orazio ai vizi.

capostipite della civiltà umana, riuscendo con la parola a «congregare unum in locum homines, et eos in unam quamque rem inducere utilem atque honestam» e «ex feris et inmanibus mites reddere et mansuetos» (I,2); in maniera del tutto analoga Orazio presenta il poeta savio, definito specularmente «vir bonus et prudens» (AP 445).

Orazio coinvolge nella trattazione il mito di Anfione (e poco prima, analogamente, quello di Orfeo), esempio di uomo che incide sulla società e sulla civiltà umane grazie alla dolcezza della parola poetica (AP 394-396):

dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere quo vellet.

La rielaborazione di Brunetto Latini nel capitolo del *Tresor* dedicato alla Retorica (III,1,8) mostra efficacemente come le due istanze, ciceroniana e oraziana – retorica e poetica, per richiamare quanto detto nel paragrafo introduttivo – vadano gradualmente fondendosi, forse negli stessi commenti al *De inventione*, alla luce del fatto che il notaio fiorentino, menzionando poco prima Cicerone, ci dice:

Et si nos raconte l'estoire que Anfion, qui fist la cité de Athenes, i fasoit venir les pierres et le marien a la douçor de son chant, ce est a dire que *par ses bones paroles il retraist les homes des sauvaiges roches ou il habitoient et les amena a la comune habitacion de cele cité.*¹³¹

Il passo è in realtà un'evidente ripresa di AP 394-396 (anche se, forse per una cattiva lettura dal manoscritto della fonte, in Brunetto Tebe diventa 'Atene'), per ribadire, nel solco del mito della fondazione della civiltà, l'importanza etica della parola poetica (in questo caso della musica che la accompagna) in un'ottica estesa e di pregnanza civile e sociale.

In entrambe le opere viene inoltre coinvolto in qualità di *exemplum* il mito di Anfione, il quale condensa la funzione psicagogica del retore-poeta, nell'idea che a questi, *saggio e prudente* sia conferito un compito fondativo nella civiltà umana. Alla base di questa argomentazione vige il presupposto che a tutto ciò che viene detto corrisponda un'azione di pari segno. Un verso del Carme 126 di Balderico di Bourgueil recita (v. 89) «Callidus in dictis, in factis providus essem»: nel chiasmo si gioca il totale corrispondersi delle due istanze, con un perfetto bilanciamento dei due emistichi.¹³²

Il risvolto etico della parola si gioca tutto nella convinzione che questa sia riflesso della realtà; secondo questa equivalenza la parola è intrinsecamente conoscenza della cosa, e in quanto tale implica che colui che lavora con le parole sia anche uomo retto: nei suoi

¹³¹ BELTRAMI 2007, pp. 636-637.

¹³² Cfr. TILLIETTE 2012, I, p. 135. Qualcosa di simile anche nel Carme 44, v. 4: «Prouidus in factis, nulli sermone secundus».

versi si specchieranno, quindi, la sua etica e condotta morale.¹³³ In questo modo, dire e fare sono specchio l'uno dell'altro: vige, tra le due facce del concetto di *poiesis* («l'azione del fare»), un principio di totale adesione, di *convenientia*.¹³⁴

Al giullare e al trovatore cortese si richiede, dunque, di fare coincidere la misuratezza poetica con quella comportamentale, che dovrà attenersi a delle regole ben precise e condivise dall'élite dei frequentatori della corte.

Su questo punto è utile avvalersi della testimonianza offerta dalla *nova* (nello specifico, un *ensenhamen* rivolto a un giullare) di Raimon Vidal de Besalù, *Abril issia* (*BdT* 411,III) che descrive in dettaglio i modi raffinati del *joglaret* protagonista (compreso il suo abbigliamento), esaltandone l'eleganza e la buona condotta (incarnata dalle virtù dell'*ardimen*, del *sen* e della *maneira*, vv. 971 e ss.). Da questo ritratto emerge chiaramente che il *saber* distingue il buon giullare dalla *turba* dei «joglar volpilh, mal acabat / trist e d'apenre recrezen» (vv. 1054-1055), o meglio, «il *conoissen*» si distingue «da coloro che pervicacemente no san e non intendono aprirsi al sapere».¹³⁵

Un codice etico, quindi, che diffondendosi a partire una voce poetica (e da una personalità dotata di un profilo morale), attecchisce solo tra coloro che sono in grado di dividerne (e comprenderne) il messaggio e che, come nel caso della poesia trobadorica, riguarnerà solo l'élite in grado di comprendere e incarnare l'*ethos* cortese. Su questo punto insiste, ad esempio, un trovatore quale Daude de Pradas in *Del bel desir que Jois Novels m'aduç* (*BdT* 124,8), vv. 1-10:

Del bel dezir que Jois Novels m'aduç
farai un vers qu'er loing e pres ausiç
e per leials amadors ben graçiç,
qe ja per altres non er entenduç,
car ges no-s taing que bons chans ni gais moç,
tals con Amors los m'essena, trastoç,
sapcha nuls homs, si non ama bon pretç.
Non l'aprendatç, lausengiers, que fondetç
can domna pros, en cui regna beutaç,
vol far ni dir en ren sas volontaç.

[Sul bel desiderio che Gioia Novella mi arreca comporrò un *vers* che sarà ascoltato lungi e dappresso, e ben gradito dai leali amanti. Da altri non sarà inteso, poiché non si

¹³³ Questo discorso si può applicare perfettamente anche al genere dell'invettiva; sebbene si rivolga ai prelati, piuttosto rilevante è un'affermazione del trovatore tardo Guiraut Riquier, sull'equivalenza tra repressione (verbale) dei vizi e buona condotta, in *Cristias vey perilhar* (*BdT* 248,87), vv. 15-21: «Per sas obras deu mostrar / selh que repren las follors, / si que-l n'eschaya honors; / qu'ayssi deu hom essenhar, / quar non es maiestres bos / per sol dictar apellatz, / si-ls faitz no fa cabalos; cfr. LONGOBARDI 1982-1983, pp. 71-73.

¹³⁴ Nei trovatori tale legame è espresso esplicitamente a partire da Marcabruno con *Per savi:l tenc ses doptanssa* (*BdT* 293,37, 1-6); sul legame tra etica della parola e etica della poesia tratto estesamente *infra* § Cap. 3.

¹³⁵ Su questo testo si vedano le considerazioni di MENEGHETTI 1992², pp. 50-53 (cit. p. 51); per il testo cfr. HUCHET 1992, p. 37.

conviene che buone melodie e piacevoli parole – quali sono tutte quante quelle che a me detta Amore – conosca chi non ama pregio vero. Non l'apprendete [dunque], cattivi consiglieri, che vi struggete quando una donna valente, in cui regna bellezza, vuol fare o esprimere in qualche circostanza i suoi voleri].¹³⁶

Significativo che un siffatto discorso venga pronunciato da Daude, sulle cui scelte influisce certamente «l'ammirazione per Marcabruno»;¹³⁷ ed è forse in virtù di una siffatta evocazione delle origini che il trovatore può sottolineare con forza il peso etico del proprio messaggio e problematizzare la questione del suo pubblico. Del resto, come ricorda Melani, «il *vers* recupererà favore tra i poeti tardi, come genere di ispirazione moraleggiante» attraverso «la pseudo-etimologia *vers* < VERUM», a ribadire lo stretto legame tra sapere e profilo etico-morale del prodotto poetico.¹³⁸

II.4. IL CONTENIMENTO DELLE FORZE ISPIRATRICI

Lo spirito di moderazione che deve caratterizzare la fase di *ponderatio* degli argomenti vale, innanzitutto, al fine di evitare di dire cose sconvenienti: le parole scagliate (implicitamente: come dardi) non tornano più indietro, secondo una massima di Orazio espressa in *AP* 390: «nescit vox missa reverti» e in *Ep.* I, XVIII, 71: «semel emissum volat irrevocabile verbum».

L'immagine della freccia si afferma con questa valenza in ambito retorico, e ne darà prova, nell'Italia del Duecento, Albertano da Brescia, che nel *Liber de doctrina dicendi et tacendi* (38-40) afferma: «*Verba enim sagittis sunt quasi similia: facile dimittuntur, difficile retrahuntur; [39] quare dici consuevit: Evolat, emissum semel, irrevocabile verbum*»¹³⁹. Il testo in questione farà da fonte anche a Brunetto Latini, che ribadisce il concetto nel *Tesoretto*, vv. 1599-1609:

Ma a te, bell'amico,
primeramente dico
che nel tuo parlamento
abbi provvedimento:

¹³⁶ Testo e traduzione MELANI 2016, p. 162.

¹³⁷ MELANI 2016, cit. p. 166. Come sottolinea l'editore, il gusto arcaizzante di questa *cobla* esordiale si percepisce anche nella scelta di chiamare *vers* il proprio componimento (nella formula, diffusa presso i trovatori delle prime generazioni, *farai un vers...*).

¹³⁸ Cfr. *Ibid.* e DI GIROLAMO 1989, p. 30: «A partire dalla metà del XIII secolo il termine *vers*, ricondotto etimologicamente dai trattatisti a *verum*, designa [...] un genere di ispirazione moralistica e talvolta religiosa».

¹³⁹ NAVONE 1998, p. 48; *ivi*, p. 8. L'immagine della freccia torna anche nel *Liber consolationis et consilii*. Per l'immagine della saetta la fonte di Albertano è invece lo Pseudo-Cecilio Balbo, *De nugis philosophorum*, XLVIII 5: *Crimen sagittae est simile: facile infigitur, difficile expellitur*; l'immagine è certamente proverbiale: CICCUTO 1985, p. 181, rimanda alla *Summa vitiorum ac virtutum* del Peraldo, «una delle fonti della cultura brunettiana», dove l'immagine comparirebbe «a più riprese».

non sia troppo parlante
e pensati, davante,
quello che dir vorrai,
ché non retorna mai
la parola ch'è detta,
sì come la saetta
che va e non ritorna:
chi ha la lingua adorna
poco senno gli basta,
se per follia no'l guasta.

e nel *Tresor*, II, 62, 6:

[...] certes les paroles *sont semblables a saietes* que l'en puet traire legierement, mes retraire non. Parole vole sens retorn.¹⁴⁰

Si è già insistito in vario modo sul possibile senso etico e morale (o civile, se si vuole considerare il caso del 'dittatore', cioè del *magnus vir et sapiens* ciceroniano [*De invent.*, I,2]) del discorso poetico in senso lato, nonché sull'impronta che questo reca della personalità che lo esprime e sulle correlazioni di tipo qualitativo che si istituiscono tra il codice affettivo dell'esistenza creatrice e il suo prodotto artistico.

Ma per tornare all'analisi del motivo qui presentato nel *corpus* occitanico, sarà utile analizzare adesso una dichiarazione di Raimbaut d'Aurenga contenuta nella prima *cobla* (vv. 1-8) di *Pois tals sabers mi sortz e-m creis* (*BdT* 389,36). Dopo essersi appellato al proprio *saber* adottando la forma del vanto (con tanto di garanzia: «et ieu o dic!»), Raimbaut impartisce il consiglio di accordare bene la lingua al proprio pensiero onde evitare l'onta di dire cose inappropriate:

Pois tals sabers mi sortz e-m creis
que trobar sai – et ieu o dic! –
mal estara si non pareis
et er mi blasmat si m'en gic;
car so qu'om van'ab la lenga
taing ben que en pes lo tenga,
car non pot aver pejor dec
qui ditz so que no s'avenga.

[Poiché è nato e cresciuto in me un tale sapere da poter scrivere poesie – e così lo dichiaro! – sarebbe male se esso non venisse fuori e sarei biasimato se non ci riuscissi; poiché bisogna avere ben presente ciò di cui ci si vanta con la propria lingua, giacché non può avere peggiore colpa colui che dice cose inappropriate].¹⁴¹

¹⁴⁰ BELTRAMI 2007, pp. 468-469.

¹⁴¹ Testo PATTISON 1952, p. 195; la traduzione è mia.

Come si può notare, il monito che subito segue il vanto non ha reali intenzioni precettistico-morali, ma serve solo ad affermare il proprio diritto a cantare e dunque ad accentuare la propria supremazia: è bene vantarsi solo se si ha un motivo valido per farlo, giacché su chi dice cose inappropriate ricade la colpa (*dec*).

Il sirventese *Mout fort me sui d'un chant meravillatz* del trovatore veneziano Bartolomeo Zorzi (*BdT* 74,10) presenta una sintesi perfetta dei punti appena discussi. Riporto qui di seguito i vv. 1-8:

Mout fort me sui d'un chant meravillatz
Per lui qu'o fetz, si tot es dregz que-m plaia,
Quar cel qui es valenz ni enseingnatz
Deu ben pensar e gardar que retraia,
Quar nienz es qu'om razonar pogues
Lo tort per dreg, qu'els pros no·s conogues,
E pod a leu perdre, mon escien,
Son pretz aicel qui tort a dreg defen.

[Mi sono molto meravigliato di un canto per chi lo fece, sebbene, secondo ragione, dovrebbe piacermi, perché io penso che chi è valente e proba deve ben vagliare e considerare ciò che dice, (il che non ha fatto l'autore di quel canto); per la ragione che non si può difendere il torto, come se fosse il diritto, senza che presso la gente dabbene ciò non sia notato, e può facilmente perdere, a mio parere, il suo pregio colui che difende il torto].¹⁴²

La rettitudine si riflette nella *mezura* che vaglia i contenuti del canto. Il verbo chiave di queste dichiarazioni è, come sottolineerò più avanti, *gardar*: espressione che allude sia al concetto di 'sorveglianza' del proprio impulso a scrivere o a dire, sia all'atto cogitativo previsto dalla disamina dei contenuti.¹⁴³ Tale verbo sembra essere infatti il più adatto a esprimere il senso di contenimento razionale dell'esagerazione: impiegando l'espressione *gardar las razos*, in *A penas sai comensar* (*BdT* 242,11), vv. 19-21 (ma riporto l'intera III *cobla* dell'edizione Sharman), Giraut de Borneill elegge la *ratio* a base fondamentale del ben poetare, che si riflette nella sobrietà stilistica (tema che percorre l'intero testo). Quest'ultima si oppone infatti all'artificio, che consiste invece nell'*entrebescar los motz*; vv. 15-21.¹⁴⁴

¹⁴² Testo e traduzione BERTONI 1915, p. 446.

¹⁴³ Tra i numerosi significati di questo verbo, derivato dalla radice germanica *WARDON (FEW), il DOM reca quello di «faire attention à», «surveiller», e «examiner», tutti validi all'interno di questo discorso.

¹⁴⁴ LEWENT 1938, p. 3, traduce infatti: «Denn ich glaube, daß es (sc. das leichte Dichten) von ebenso großem Verstande zeugt für denjenigen, der sich die Vernunft seines Urteils bewahrt, wie die überkünstliche Verknüpfung von Worten». Su questo punto si veda inoltre SHAPIRO 1984, pp. 361-362: «The lines appear in the general context of a discussion of closed versus open poetics, and we know that Guiraut took various sides of the question at different times. What matters here is his explicit connection of *entrebescar* with its opposite, *razo gardar*. *Entrebescar*, then, is repeatedly contrasted with the rational discursive unfolding of an argument».

La pois volrai clus trobar
non cuich aver maint parier,
ab so que ben ai mestier
a far una leu chansso;
q'ieu cuig q'atretant grans sens
es qui sap rason gardar
cum es motz entrebescar.

[Se vorrò scrivere poesie in modo difficile da capire, non credo certamente che mi venga commissionato di farlo, per cui sono costretto a fare una canzone leggera; perché credo che scrivere in modo ragionevole (*qui sap rason gardar*), dimostri intelligenza altrettanto grande come intrecciare le parole in modo artificiale].¹⁴⁵

Il testo, sottolinea tuttavia Sharman, sarebbe non una lucida esposizione su come saper scrivere bene nello stile *leu*, ma una parodia costruita con linguaggio banale e trito e che non rispecchierebbe, secondo la studiosa, la vera anima stilistica del poeta.¹⁴⁶

Divergente sembra però l'opinione di Michelangelo Picone – con cui concordo – che accredita ai versi in questione un valore chiave nella ricezione dell'opera del poeta (e in particolare in quella che sarà la lettura da parte di Dante), introducendo i versi sopra citati con la seguente riflessione:

Quello che egli (Dante) poteva subito rilevare è un fatto che caratterizza in modo macroscopico la produzione di Giraut e la isola all'interno della grande produzione trobadorica ad essa coeva: l'inclinazione “naturale” al canto e l'espressione della ricchezza interiore si accompagnano sempre alla predisposizione razionalizzatrice e chiarificatrice del magma ispirazionale. Il suo *chan* non andrà pertanto mai disgiunto dalla *razo* pertinente: la modalità canora e la preziosa tavolozza pittorica si uniranno indissolubilmente al bisogno di regolare, ordinare e spiegare i “suoni” e i “colori” impiegati.¹⁴⁷

Trovo comunque rilevante, al di là dello specifico caso, che una riflessione sulla sorveglianza razionale dei contenuti si inserisca in un testo che difende, seppure ironicamente, la *levitas* stilistica e la sobrietà: ulteriore argomento, questo, che depone a favore dell'importanza del verbo *gardar* in ottemperanza dell'auto-trattenimento a cui invita il «Sumite» oraziano.

Non secondario, ai fini di questa argomentazione, è poi l'esordio con verbo incoativo *comensar* (risalgo volutamente alla I *cobla*, 1-7):

A penas sai comensar
Un vers que volh far leuger
E si n'ai pensat des er

¹⁴⁵ SHARMAN 1989, p. 196; mia la traduzione di servizio.

¹⁴⁶ Cfr. in partic. l'introduzione stilistica al trovatore in SHARMAN 1989, p. 41.

¹⁴⁷ Cfr. PICONE 2017, p. 426.

Que·l fezes de tal razo
Que l'entenda tota gens
E qu'el fass'a *leu chantar*;
Qu'eu·l fatz per pla deportar.

[Non appena posso cominciare, voglio fare un *vers* leggero, che ho in mente da ieri, da fare in tal modo che tutti lo capiscono e che sia facile (leggero) da cantare; poiché lo scrivo solo per dilettere].

Espressioni come quella formata dai servili *saber* e *voler* seguiti da *comensar* (e simili) sottolineano in sede di esordio un'implicita demarcazione sul 'fare' che sottintende il momento della valutazione delle forze, della perizia e del controllo dell'arte poetica; in tal caso, l'accento posto sull'inizio esplicita l'intento di generare un prodotto levigato grazie alle forze intellettive, con la finalità ultima della comprensibilità («que l'entenda tota gens»). La sorveglianza razionale dell'ispirazione ha dunque come esito la limpidezza: che niente toglie, in termini di perizia e qualità del dettato, ai fronzoli dell'artificio di chi '*entrebesca*' le parole.¹⁴⁸

L'*incipit* di Giraut è programmatico nell'indicare l'asservimento a uno schema che a mio avviso tiene conto del «Sumite» oraziano. L'aggettivo *leuger* richiamato al v. 2, seppure impiegato in senso stilistico (e a cui si oppongono termini che designano tecnicamente lo stile chiuso)¹⁴⁹ è poi rilevante nell'additare qualitativamente il canto tramite la semantica del peso. *Leugier* andrà infatti inteso con una sfumatura semantica più materiale rispetto a *leu*, i cui valori metaforici sono ben evidenziati dal successo di questo aggettivo come denotatore della categoria stilistica del 'leggero' e dunque del 'facile'. Alla luce degli argomenti messi in campo da Giraut – si noti, insieme, che con l'espressione al v. 3 *E si n'ai pensat des er* il poeta sta implicitamente sottolineando che la *ponderatio* del testo è un processo che può richiedere molto tempo – sembra proprio che egli stia 'soppesando la materia' per mostrare a tutti come il lavoro intellettuale del poeta abbia come risultato non l'artificio e la complicazione, ma, al contrario, la limpida comprensibilità.

Sulla relazione tra peso e riuscita dell'opera insistono in particolar modo i commentatori, come ad esempio quello del testo noto come «Materia»:

38 SUMITE. Huc usque illa sex vitia et unde ipsa contingant ostendit, modo quod expediat quid facere debeamus subiungit. Continuatio: Dixi ex gravibus inceptis pannum assui, dixi ex imperfectione operis infelicitatem sequi. Ne igitur pannus assuatur, ne infelicitas illa sequatur, pro capacitate ingenii sumenda est materia. ET HOC EST: Uos qui scribitis et cetera. ET VERSATE. Tractum est ab onera deferentibus qui, antequam onus defferant,

¹⁴⁸ Cfr. *infra*, Cap. 4 § IV.5.

¹⁴⁹ Cfr. su questo punto la scheda introduttiva al testo di ZAMBON 2021, p. 267.

sepissime versant et humeros consulunt, an illud deportare sufficient. Et ita est de materia faciendum.¹⁵⁰

Bisogna, prima ancora di parlare, covare pazientemente dentro di sé l'argomento: *trattenere* (cioè, in senso etimologico, *tenere intra*) la materia poetabile è dunque una regola fondamentale a cui i poeti mostrano fedele osservanza. È questa la fase in cui è consigliato 'ponderare', esercitando così mente e pensiero. Del resto l'importanza del momento dell'incubazione creativa viene sottolineata in funzione delle sue ripercussioni, rilevanti, sul testo, mettendo l'accento sulla collaborazione delle istanze *dentro e fuori* che governano questo processo (*supra*, Cap. 1, § I.2).

Il «Sumite» si fa dunque espressione e supporto dell'*a-priori* interiore che governa il momento creativo, mezzo di addomesticazione dell'ispirazione impulsiva e freno razionale alla confusione. Come Italo Calvino scrisse per una conferenza non tenuta (ma pubblicata all'interno delle *Lezioni Americane, Cominciare e finire*), esso implica «il distacco dalla potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste, ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole».¹⁵¹

II.5. LA PONDERATIO AL SERVIZIO DELLA BUONA RIUSCITA

Credo che alcune riflessioni condotte da Giuseppe di Napoli sull'elaborazione del soggetto nella mente dell'artista meritino di aprire questo paragrafo, al fine di sottolineare ancora una volta lo stretto legame tra l'intuizione creativa e il pensiero razionale che guida la mano nell'impresa. L'attitudine a pre-vedere è difatti quanto viene richiesto all'*artifex*, che congiunge con un unico movimento le forme del pensiero, le immagini catturate attraverso l'occhio e le intuizioni personali attraverso il gesto della mano:

La mano rimanda a quelle che Galileo chiama sensate esperienze, mentre l'occhio allude alla capacità di valutazione e di discriminazione razionale dei fenomeni, quindi alle *necessarie dimostrazioni*, nella terminologia galileiana. In questo contesto di certo si radica anche il significato letterale e metaforico dell'aggettivo *oculato*: letteralmente significa avere occhi, ma metaforicamente significa eseguire e pensare in modo attento, critico e consapevole. È oculato colui che sa quel che fa e ne *pre-vede* le conseguenze, inoltre è sinonimo di avveduto, aggettivo che qualifica colui che è in grado di riconoscere gli errori e quindi di rimediare ai medesimi. In tutte queste sfumature semantiche è facile trovare i riferimenti alle attività disegnative e progettuali, e più in generale a un principio didattico da seguire.¹⁵²

¹⁵⁰ Cfr. FRIIS-JENSEN 1990, p. 343.

¹⁵¹ CALVINO 2002, p. 123.

¹⁵² DI NAPOLI 2004, cit. p. 156.

Il richiamo etimologico all'occhio all'interno della forma aggettivale *oculato* congiunge insieme queste tappe del pensiero razionale che guidano l'impresa creatrice: dall'occhio alla mente alla mano. L'avvedutezza necessaria consiste a chi crea di opporre all'azione uno spirito di previsione che è sia ponderazione delle proprie capacità, sia consapevolezza della possibilità di sbagliare.

È stato in particolare Zigmunt Barański a notare la forte intertestualità, all'interno delle *poetriae* (benché esse siano, va tenuto presente, di epoca più tarda rispetto al grosso della produzione poetica trobadorica) tra la ripresa del *materiam sumere* oraziano e il concetto retorico dell'*inventio*, tanto che proprio nel luogo deputato all'argomentazione di questa parte del discorso sia Guido Fava, sia Giovanni di Garlandia (*De arte prosayca, metrica et rithmica*, 1229 circa) inseriscono l'*auctoritas* di Orazio:

DE INVENTIONE. Sicut dicit Oratius in Poetria de inuencione materie et electione, prius debemus inuenire quam inuenta eligere, et prius eligere quam electa disponere, Dicit ergo: Sumite materiam [...].¹⁵³

Nel domandarci in che modo il «Sumite» oraziano venga recepito e rielaborato dai rimatori in lingua volgare, si possono individuare, quindi, una serie di atteggiamenti diversi, spesso tutti da ascrivere al momento cruciale, mediato dalla ricezione della prassi discorsiva tipicamente retorica, dell'*inventio*, ossia la ricerca attenta, oculata degli argomenti. Questa fase preliminare, che con i trattatisti medievali va a sovrapporsi ufficialmente alla prescrizione oraziana, viene intesa come processo di meditazione-introspezione da attraversare prima di cominciare a comporre.

Nella lirica occitanica lo schema in questione potrebbe essere alla base delle frequenti dichiarazioni metapoetiche dove si inseriscono riflessioni inerenti alla selezione dello stile e delle ragioni ideologiche del testo.

Per cominciare con un esempio significativo estratto dal repertorio provenzale, vorrei proporre di analizzare in questa prospettiva l'espressione, usata da Raimon de Miraval (*Chans, quan non es qui l'entenda* [BdT 406,22]), «*pausar las razos*» (vv. 6-8):

Quar totz ditz es mielhs grazitz,
Quant a la fi *pauz'om ben las razos*,
Per qu'ieu vuel far entendre mas chansos.

[Perché tutto il canto è più apprezzato, se alla fine fissa bene il soggetto. Per questo voglio far intendere le mie canzoni].¹⁵⁴

¹⁵³ Il testo è citato da BARANSKI 2001, pp. 11-12 (per l'edizione cfr. LAWLER 1974, 1, 75-89, pp. 6-8). Se da una parte Orazio e Cicerone vengono per lo più sovrapposti e confusi nelle *Poetriae* e nel Brunetto teorico, dall'altra non possiamo dire lo stesso in Dante, dove le allusioni al *sumite materiam* non vanno mai a mobilitare echi ciceroniani, cosa che fa forse supporre che Dante sia passato oltre i modelli e i testi di mediazione dei classici che gli giungevano forse attraverso la figura del maestro Brunetto; che questi siano stati completati, insomma, con commenti e *lecturae* che in qualche modo ne prescindevano.

¹⁵⁴ Per il testo cfr. TOPSFIELD 1971, p. 198; la traduzione è mia.

Contestatore dello stile oscuro, Raimon de Miraval è continuamente impegnato nel tentativo di affermare la propria poetica del *leu*, suggellando l'ampio dibattito della generazione a lui precedente a favore dello stile facile. I primi due versi della canzone citata sono un manifesto di poetica estremamente interessante, in quanto promuovono l'idea che la buona riuscita dipenda dalla comprensibilità e dalla circoscrizione del soggetto.

Per questo, quasi riprendendo lo schema retorico di un *incipit* di Bernart de Ventadorn (*Chantar no pot gaire valer*, *BdT* 70,15), in un'altra canzone Raimon promuove il valore dell'intelligibilità tra i presupposti fondamentali del canto (vv. 1-2):

Chans, quan non es qui l'entenda
no pot ren valer

[A niente vale il canto se non vi è chi lo capisce].

Cominciare bene significa, dunque, cominciare in modo chiaro, fissando gli argomenti e orientando gli ascoltatori/lettori verso un orizzonte referenziale prestabilito. La riflessione incipitaria è dunque imperniata sul tema del canto comprensibile, e non è da sottovalutare l'importanza – incisiva, per il significato intensivo – del verbo '*entendre*'. L'impiego di questo verbo (su cui cfr. *supra*, Cap. 1, § I.3.) è qui particolarmente interessante poiché esprime un rapporto di diretta proporzionalità e consequenzialità tra la misura del trovatore in questa fase preliminare e l'efficacia della sua parola.

In altre parole, la ponderazione degli *argumenta* da parte del poeta-oratore – ottemperanza, potremmo pensare, del «Sumite» di Orazio? – ha un'incidenza sulla comprensione da parte del pubblico e sul successo del prodotto poetico.

Il lemma più interessante all'interno dei versi citati di Raimon de Miraval è senza dubbio il verbo *pausar*: tra i suoi vari significati, non figura esplicitamente quello di 'soppesare' nel senso di 'ponderare'; eppure il senso (meno frequente rispetto al primario significato di 'riposare') di 'fissare', 'stabilire', adombra a mio avviso questo ambito semantico.¹⁵⁵

Non è tuttavia impensabile che *pausare* si sovrapponga a quest'altezza con *posare* (con interscambio del dittongo *au* con *o*) a cui il *Glossarium mediae et infirmae latinitatis* di Du Cange attribuisce un significato molto più pertinente e più strettamente correlato al possibile rimando oraziano, cioè il senso di «ponderare», dall'afr. *poiser*.¹⁵⁶ Occorrerà leggervi il significato di 'sottoporre a giudizio', generalmente veicolato dall'espressione

¹⁵⁵ Il significato in questione è riportato dal DOM al punto 2: «fixer, convenir, établir» (<http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=6VquvVRudpII9dqsKGvgJH>). Cfr. inoltre la voce *pausare* del FEW, p. 69 (<https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/page/lire/e/73910>).

¹⁵⁶ Il dizionario è consultabile al link: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/POSARE>

pauzar en albir.¹⁵⁷ Si tratterebbe, certo, di un caso eccezionale all'interno delle occorrenze del verbo; eppure, l'oggetto *razos* non pare lasciare altro spazio all'interpretazione se non quello dell'operazione dello *stabilire ponderatamente gli argomenti*, scelti in quanto studiati intentamente e poi 'posti' come oggetto del canto.

Stabilire – soppesandole – le ragioni dell'atto creativo nella loro sostanza – dunque circoscrivere la materia, delimitarla prima all'interno della propria mente, in modo che l'espressione esca più chiara e comprensibile – è quanto lo stesso Goffredo di Vinosalvo prescrive ai poeti nella *Poetria Nova* ai vv. 43-61 che riporto qui di seguito.

Proprio come il costruttore, il poeta dovrà a sua volta edificare prima dentro di sé il palazzo, meditando a lungo prima di far partorire la mente e dare luogo alle parole afferrando la penna.

Si quis habet *fundare domum*, non currit ad actum
Impetuosa manus: intrinseca linea cordis
Praemetitur opus, seriemque sub ordine certo
Interior praescribit homo, totamque figurat
Ante manus cordis quam corporis; et status ejus
Est prius archetypus quam sensilis. Ipsa poesis
Spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis.
Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens
Ad verbum: neutram manibus committe regendam
Fortunae; sed mens discreta praeambula facti,
Ut melius fortunet opus, suspendat earum
Officium, tractetque diu de themate secum.
*Circinus interior mentis praecircinet omne
Materiae spatium.* [...]

[...] *Opus totum prudens in pectoris arcem
Contrahe*, sitque prius in pectore quam sit in ore.
Mentis in arcano cum rem digesserit ordo,
Materiam verbis veniat vestire poesis.¹⁵⁸

Protagonista, all'interno di questo brano, è la mano (anticipatrice della lingua, simbolo dell'atto del parlare), concreto veicolo dell'atto creativo (*non manus ad calamum praeceps*): essa impugna la penna così come quella del costruttore la piolla, quella del pittore il pennello e così via. Con il compasso che delimita gli argomenti siamo dunque nel pieno di un accostamento significativo tra le attività speculative, poetiche e disegnative.

¹⁵⁷ Cfr. ad es. il *Vangelo di Nicodemo*, v. 800: «Tu jestz pauzatz el meu albir», ovvero: «Tu sei innocente a mio giudizio».

¹⁵⁸ Cfr. FARAL 1962², pp. 198-199. Cfr. inoltre BARANSKI 2001 (*passim*), che nota come i versi 38-41 dell'*Ars poetica* siano oggetto di ripresa frequente all'interno della *Poetria* di Goffredo, in particolare ai vv. 294-296; 1085-1086; 1990-1994.

L'insegnamento di Orazio mediato da Goffredo prevede *che la mano sia prudente*; non mossa, cioè, da un gesto impulsivo, ma in comunicazione con la mente. Esso prevede che quella mano sia *oculata*, nel senso sia etimologico, sia metaforico del termine: abbia cioè gli occhi per discernere, rielaborare, preparare un'immagine a partire dalla lenta masticazione dell'idea nello spazio dell'interiorità (*circinus interior mentis...*); faccia sì che questo determini un'esecuzione critica, attenta e consapevole, mai impulsiva e incontrollata.

Il termine 'compasso', che rinvia allo strumento con cui il tipo iconografico di Dioarchitetto disegna il mondo, è qui arricchito di un senso ulteriore, che implica la 'circoscrizione' e quindi la 'misurazione' del mondo stesso.¹⁵⁹ Se il poeta è avvicinato al costruttore nella fase creativa, allo stesso modo sono intesi, implicitamente, i prodotti nati dalle relative attività: il testo poetico è a sua volta un palazzo, un edificio formale i cui singoli mattoni (le parole di una lingua nuova) seguono non la casualità, ma un'arte e delle regole prestabilite.

In un passo della *Bibbia* il lavoro sulle parole viene accostato analogamente all'architettura: il compendiatore di un'opera storica (in tal caso, i fatti narrati da Giasone di Cirene nel corso di cinque libri) è come un architetto, come si legge nel *Liber sec. Macchabaeorum* (2, 30):

temptavimus nos uno volumine breviare considerantes enim multitudinem librorum et difficultatem volentibus adgredi narrationes historiarum propter multitudinem rerum curavimus volentibus quidem legere ut esset animi oblectatio studiosis vero ut facile possint memoriae commendare omnibus autem legentibus utilitas conferatur et *nobis quidem ipsis qui opus hoc breviandi causa suscepimus non facilem laborem* immo vero negotium plenum *vigiliarum et sudoris adsumpsimus* sicut hii qui praeparant convivium et quaerunt aliorum voluntati parere [...] sicut enim novae domus architecto de universa structura curandum est ei vero qui pingere conatur quae apta sunt ad ornatum exquirenda sunt ita aestimandum est et in nobis.¹⁶⁰

Non vi è cenno, come si può notare, al tema specifico del peso della materia, che del resto è un tema che si sviluppa in altri tempi nella tradizione retorica. Ciononostante, non

¹⁵⁹ Goffredo di Vinosalvo impiega difatti il lemma *circinus* anche per riferirsi alla creazione della donna da parte di Natura, vv. 562-563: «Femineum plene si vis formare decorem, / praeformet capiti Naturae circinus orbem», e alla stessa immagine ricorre anche quando spiega il modello di *descriptio* nel *Documentum de arte versificandi* (FARAL 1924, pp. 271): «circinus est auctor capitis». Per la geometria del mondo in forma di cerchio rimando inoltre alla nota canzone di Chrétien de Troyes, *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, vv. 46-48: «Merci trovasse au mien cuidier, / s'ele fust en tout le compas / du monde, la où je la quier» [Io penso che avrei trovato pietà là dove la cerco, se pietà esistesse in tutto il cerchio del mondo]. Per l'ed. cfr. ZAI 1974. Sull'iconografia che vuole Dio dotato di bilancia e compasso (e sull'interscambiabilità di questi strumenti) al momento della creazione (e dunque sulla sostituibilità dei due strumenti nell'iconografia e nei testi letterari) rimando all'indagine di Silvia De Laude sulle fonti del *Mare Amoro* (DE LAUDE 1994, pp. 216-220). La studiosa rileva infatti che Brunetto trasforma in bilancia entrambi i compassi della *Poetria Nova*, anche quello di 43-61 sotto la rubrica *de inventione materiae intellectivae*, notando come la ripresa nella *Rettorica* e nel *Tresor* (di cui dirò più avanti all'interno di questo capitolo) sia più conforme a questo passo (cfr. *ibid.*, pp. 219-220).

¹⁶⁰ Cfr. *Biblia sacra iuxta Uulgatam uersionem*, 2, 24.

si può escludere una certa attenzione e sensibilità, già nei testi sacri, al tema dell'impresa da sorreggere: in tal caso quella del compendio – impresa difficilissima, data la complessità degli argomenti della storia («nobis... qui opus hoc breviandi causa suscepimus») – e dunque causa di notevoli fatiche e sudori («vigilarum et sudoris adsumpsimus...»). Gli elementi di interesse del passo non si esauriscono qui, dato che subito dopo il paragone con la preparazione del banchetto entrano in causa le mansioni dell'architetto e del decoratore. La funzione del paragone con l'architettura non è, certo, la stessa di quella che avrà un lascito nelle *poetriae* medievali: non vi sono, in tal caso, gli elementi della *ponderatio* e l'architetto passa in secondo piano, dato che i compendiatori che parlano in prima persona si paragonano ai decoratori piuttosto che ai costruttori (cioè coloro che elaborano l'opera intera).

Ciononostante, è notevole come la fatica dell'impresa letteraria (storica o di compendio, che dir si voglia) tenda a identificare nell'ambito semantico dell'architettura e dell'arte decorativa un termine di paragone preferenziale.¹⁶¹

Che il compasso, in particolare, simboleggi la ponderazione razionale è confermato dai valori del verbo *compassar*, dal lat. COMPASSARE (FEW), che dà origine alla voce odierna per indicare il compasso nelle lingue romanze. Come indica la voce del REW, il verbo indica, nelle lingue provenzale, l'azione di misurazione qui descritta.¹⁶² L'aggettivo *compassat* che ne deriva, indica la principale caratteristica del canto trobadorico, in apertura alla redazione lunga delle *Leys d'amors* tolosane; così, infatti, viene definito il *trobar*:

[De] la diffinitio de trobar.
Trobars es far noel dictat
En romans fi, *be compassat*.

[Sulla definizione di *trobar*: trobar significa comporre nuovi detti in raffinata lingua romanza, ben pensata/lavorata]163

La dislocazione temporale delle *Leys* dalla produzione cortese in versi (fiorita ben due secoli prima) spiega quella che sembra la tendenza, nel trattato, ad estrarre regole auree da un'operazione compositiva non più produttiva. Il *trobar* vi viene definito nei principali requisiti e con sintesi estrema: la generica novità («far noel dictat») e la raffinatezza linguistica («en romans fi, *be compassat*»). L'aggettivo *compassat* indica quindi la misuratezza e l'ordine di un testo che sarà come 'tracciato con il compasso':¹⁶⁴ vediamo

¹⁶¹ Per l'analisi di questo motivo rinvio a *infra*, Cap. 4 § IV.2.

¹⁶² Cfr. REW, p. 169, voce 2095 («abmessen»).

¹⁶³ Testo FEDI 2019, p. 183; la traduzione è mia.

¹⁶⁴ Si veda a questo proposito anche BILLY 1989, p. 8, il quale annota che GATIEN-ARNAULT 1841 traduce (p. 118 e 282, 284) «presque toujours par 'mesure', exceptionnellement par 'ordre' [...] ou par 'forme'» e conclude rilevando nel lemma una componente tecnica: «*Compas* est donc une notion structurelle qui a aussi bien pour objet les éléments de la strophe que d'autres distribués sur le plan intertextuel, qu'il

dunque ripercuotersi sul *trobar* le caratteristiche di un'azione misurata, di lenta ponderazione e circoscrizione, e su cui si misurano le capacità intellettuali del singolo poeta.

Le occorrenze di questa radice lessicale sono piuttosto rare, e il *corpus* non mostra che due casi, su cui vale la pena di soffermarsi un istante. In Raimbaut d'Aurenga, è la voce dei grilli a essere misurata e ben squadrata, come leggiamo in *Cars, douz e feinz* (*BdT* 389,22), vv. 6-9:

que·s compassa e s'escaira
sa vos, qu'a plus leu de siura
e ja uns no s'i aderga
mas grils e la bederesca.

[ché le loro voci, più leggere del sughero, siano allineate e squadrate; e nessuno si esalti tanto eccetto il grillo e lo scricciolo femmina].¹⁶⁵

L'impiego di queste espressioni, nota Picone, gioca un ruolo essenziale nella generale analogia che Raimbaut costruisce tra forme della poesia e stato psicologico-emotivo:

Il 'compasso' e la 'squadra' saranno pertanto gli strumenti con i quali Raimbaut provvederà ad una rigorosa formulazione del suo stato interiore: la sua poesia avrà come caratteristica principale quella di essere rigorosamente e geometricamente formulata, proprio come la dimostrazione di un teorema. Gli ultimi due versi indicano la motivazione profonda che sottostà alla ricerca di una simile perfezione compositiva: il canto deve rendersi degno di essere avvicinato alla Donna (la *bederesca*) oltre che da uno speciale e non precisato amico [...]: invano gli altri cercheranno di raggiungere lo stello livello di sublimazione.¹⁶⁶

L'altro caso, in Peire Cardenal, pare essere particolarmente indicativo, giacché accosta l'aggettivo '*compassatz*' alla forma poetica che va chiudendosi (in questo caso l'*estribot*, lo strambotto), ai vv. 34-36 di *Un estribot farai que er mot maistrat[z]* (*BdT* 335,64):

Mon estribot fenisc, que es totz compassatz,
c'i trag de gramatica e de divinatz,
e si mal o ai dig, que·m sia perdonatz
[...]

[Termino il mio *estribot* perfettamente strutturato, che ho tratto da scienza grammaticale e da teologia, e se ho fatto della maldicenza, mi sia perdonato...].¹⁶⁷

s'agisse d'unités métriques pures [...] segmentales [...], sémantique [...] ou mixtes [...] contextuellement spécifiés» (*ibid.*).

¹⁶⁵ Cfr. PATTISON 1952, p. 65; la traduzione è mia.

¹⁶⁶ Cfr. PICONE 1977, p. 31. Il rapporto tra la forma della poesia di Raimbaut e la sfera interiore è affrontato anche *infra*, Cap. 5 § V.3.1.

¹⁶⁷ Testo e traduzione VATTERONI 2013, pp. 754-755.

Il compasso rifrange sul piano visivo il concetto della misurazione del peso, facendosi strumento raziocinante per eccellenza, nel caso di Peire Cardenal con la menzione esplicita degli argomenti (ossia delle discipline: la grammatica e la teologia) da cui il componimento è stato estratto. ‘Circoscrivere’ e ‘soppesare’ indicano solo all’apparenza due azioni diverse; in senso traslato l’ambito referenziale da essi evocato è tuttavia lo stesso e riproduce inequivocabilmente – ormai nella prospettiva di un’assimilazione di scuola che, data l’estrema diffusione, non tiene più conto dell’*auctoritas* – lo spirito del monito oraziano.

Comporre un testo *compassatz* significa allora servirsi di una consapevolezza creativa che ha meditato a lungo su sé stessa e sugli argomenti da trattare: esso è dunque il frutto di un processo che, a monte della composizione, coinvolge una profonda riflessione sui propri mezzi espressivi.

Numerose sono poi le espressioni di avvedutezza preventiva all’interno di un *corpus* tardo e vasto come quello di Giraut Riquier, all’interno delle cui «affermazioni di etica professionale» sembrano inserirsi particolarmente bene i riferimenti all’elaborazione interiore del testo poetico; riporto dunque la seconda *cobla* di *Ab lo temps agradiu gai* (*BdT* 248,1), vv. 8-14:¹⁶⁸

Al comensar del vers ai
lo nombre e l’als gardat,
quar hom deu gardar, so·m pes,
ans que comens fag honrat,
si·n pot estar sus o sotz;
per qu’ieu ab mon cor secret
n’ai avut cosselh plenier.

[Ho cominciato osservando fin dall’inizio il numero (delle sillabe) e tutto il resto, perché si ha il dovere di valutare, questo almeno io credo, prima di cominciare un’opera di alto livello, se ne è all’altezza; perciò nel mio intimo, ho tenuto in proposito lunga riflessione].¹⁶⁹

La cautela del poeta, espressa mediante l’enunciazione teorica della *ponderatio materiae*, si attua in una lunga riflessione che ha luogo ‘nel proprio intimo’, cioè *intus*, secondo lo stesso principio che abbiamo visto espresso nella *Poetria Nova* ai vv. 58-59 «[...] *Opus totum prudens in pectoris arcem / Contrahe*, sitque prius in pectore quam sit in ore».

La misurazione razionale dell’azione da intraprendere viene affidata ancora una volta al verbo tecnicamente marcato *gardar*, che ricorre anche nell’epistola in versi, *unicum* di

¹⁶⁸ La cit. è tratta da LONGOBARDI 1982-1983, p. 30 (testo e traduzione, qui riportati, alle pp. 27-29).

¹⁶⁹ Testo e traduzione *ibid.*, p. 28.

R, dello stesso autore *Atan grans com devers* (BdT 248,II), dove il poeta afferma (vv. 283-284):

Mas en totz deu gardar,
Co pot, ans quel comens.

[Ma devo sorvegliare ogni cosa, come posso, prima di cominciare].¹⁷⁰

Non è da meno, inoltre, il verbo *cossirar*, su cui ha condotto delle importanti riflessioni Mira Mocan, usato nell'espressione *cossirar chansso* da Raimon de Miraval, *Qui bona chansso cossira* (BdT 406,35):¹⁷¹

Qui bona chansso cossira
Non deu tarzar del retraire,
Mas ieu, las, que sui ples d'ira,
Cum la poirai bona faire?
Pero no m'es a vejaire,
Si tot joys d'amor me tira,
C'om qu'el mieu pensat s'albira,
Fes avol son ni mot vaire.¹⁷²

[Chi medita di voler comporre una buona canzone non deve tardare a farla intendere; ma io che sono, ahimè, pieno di tristezza, come potrei farne una buona? Per cui non mi sembra, benché la gioia d'amore mi faccia attendere invano, che un uomo che pensa con delle idee come le mie, possa fare un suono cattivo né parole dal senso impreciso].¹⁷³

Un ulteriore esempio può forse mettere a fuoco l'importanza della *ponderatio* come preliminare necessario per la composizione di un testo di qualità.

La *razo* di Arnaut Daniel, tradita dal solo canzoniere R, racconta della sfida di un giullare presso la corte di Riccardo d'Inghilterra, durante la quale matura la composizione di una canzone (*Anc yeu non l'ac, mas ela m'a*, BdT 29,2),¹⁷⁴ soffermandosi con dettagli comici sulle modalità di elaborazione della stessa e sullo scherzo fatto al collega.

Riporto il testo (cui segue traduzione) qui di seguito:

¹⁷⁰ Testo LINSKILL 1985, p. 129; la traduzione è mia.

¹⁷¹ MOCAN 2004, p. 115, nota infatti come insieme ad altri il *corpus* di Raimon de Miraval si distingue per la forte presenza di questo lemma. Quella di BdT 406,35 è tuttavia probabilmente l'unica occorrenza del verbo in contesto tecnico e metapoetico.

¹⁷² Per il testo si veda TOPSFIELD 1971, p. 75.

¹⁷³ Riporto la nota di BARACHINI 2015, p. 103: «La relazione tra il sentimento e il canto è esplicita ai vv. 3-4, tanto che l'aggettivo *bona* (vv. 1, 4) potrebbe essere reso con “positiva, allegra”, perché, se lo stato d'animo che costituisce un impedimento alla composizione è la tristezza (v. 3), la *bona chansso* dovrebbe risultare un componimento opposto a tale sentimento».

¹⁷⁴ Ciononostante, commenta Tavera: «la structure formelle de cette pièce, si elle est unique, et assez subtile, n'a rien de vraiment très compliqué, comme c'est le cas pour la sextine [...]»; TAVERA 1989, cit. p. 1348.

1. E fon aventura qu'el fon en la cort del rey Richart d'Englaterra , et estant en la cort, us autres joglars escomes lo com el trovava en pus caras rimas quel el. 2. Arnaut[z] tenc so ad esquern e feron messios, cascu[s] de son palafre, que no fera, en poder del rey. 3. E·l rey[s] enclaus cascu en una cambra. 4. E·N Arnaut[z], de fasti que n'ac, *non ac poder que lasses un mot ab autre*. 5. *Lo joglar[s] fes son cantar leu e tost*; e[t] els non avian mas *detz jorns d'espazi*, e devias jutgar per lo rey a cap de cinc jorns. 6. Lo joglar[s] demandet a·N Arnaut si avia fag, *e·N Arnaut[z] respos que oc, passat a tre jorns; e non avia pessat*. 7. E·l joglar[s] cantava tota neug sa canso, per so que be la saubes. 8. E·n Arnaut[z] pisset col traysses isquern; tan que venc una neug, e·l joglar[s] la cantava, e·N Arnaut[z] la va tota arretener, e·l so. 9. E can foro denan lo rey, N'Arnaut[z] dis che volia retraire sa chanso, e comenset mot be la chanso quel joglar[s] avia facha. 10. E·l joglar[s], can l'auzic, gardet lo en la cara, e dis qu'el l'a- via facha. 11. E·l reys dis cos posia far; e·l joglar[s] preguet al rey qu'el ne saubes lo ver; e·l rey[s] demandec a·N Arnaut com era estat. 12. E·N Arnaut[z] comtet li tot come era estat, el rey[s] ac ne gran gaug e tenc so tot a gran esquern; e foro aquitiat li gatge, et a cascu fes donar bel dos. 13. E fo donatz lo cantar a·N Arnaut Daniel, que di:

[29.2] Anc yeu non l'ac, mas ela m'a

Et aysi trobaretz de sa obra.

[1. E capitò ch'egli fu alla corte del re Riccardo d'Inghilterra, e, mentre era a corte, un altro giullare lo sfidò (dichiarando) di comporre in rime più preziose di lui. 2. Arnaut lo prese per uno scherzo e entrambi scommisero sul proprio cavallo, in potere del re, che l'altro non avrebbe fatto. 3. E il re rinchiuse ciascuno in una camera. 4. E Arnaut, dal fastidio che ne ebbe, non poté allacciare una parola all'altra. 5. Il giullare compose la sua canzone facilmente e velocemente; essi non avevano più di dieci giorni di tempo, e il re doveva giudicarli di lì a cinque giorni. 6. Il giullare domandò ad Arnaut se avesse fatto, e Arnaut rispose di sì; erano passati tre giorni e ancora non ci aveva pensato. 7. E il giullare cantava tutta la notte la sua canzone, per ben saperla. 8. E Arnaut pensò come potersi gabbare di lui, finché venne una notte, e il giullare la cantava e Arnaut la imparava tutta, insieme con la melodia. 9. E quando furono dinanzi al re, Arnaut disse di voler recitare la sua canzone e cominciò assai bene la canzone che il giullare aveva composto. 10. Come il giullare, come la udì, lo fissò in volto e disse che l'aveva composta lui. 11. E il re chiese come si poteva fare; e il giullare pregò il re ch'egli sapesse il vero e il re chiese ad Arnaut come fosse andata. 12. E Arnaut gli raccontò tutto come era andata; il re ne trasse gran divertimento e ritenne tutto una gran burla. I pegni furono liberati e il re fece dare a ciascuno dei bei doni. 13. Ad Arnaut fu dato il canto che dice:
(29,2) Mai io l'ebbi, ma esso (l'amore) m'ha].¹⁷⁵

Il testo presenta diversi punti di interesse nell'ambito delle notizie che si possono raccogliere sull'elaborazione di un testo trobadorico e sulla percezione di questo momento da parte degli stessi trovatori. A entrambi i poeti viene dato un numero assai

¹⁷⁵ Testo BOUTIÈRE - SCHUTZ 1964², p. 62; la traduzione è mia.

limitato di giorni, fatto che, nelle intenzioni del re, doveva incrementare lo spirito della sfida e la difficoltà tra i contendenti. È quanto mai significativo che il giullare gabbato da Arnaut impieghi così poco tempo per la sua canzoncina musicata e che proprio questo gli si ritorca contro: Arnaut, impossibilitato ad allacciare le parole le une alle altre – con una metafora frequente, quella dell’ordito, su cui cfr. *infra*, Cap. 4 § IV.3. – per la noia che le condizioni di restrizione gli avrebbero causato ([4] «de fasti que n’ac»), non riesce a trovare il raccoglimento giusto per comporre a sua volta qualcosa. Il canto garrulo del collega, nell’altra stanza, lo distrae e deconcentra: lo zelo di questi merita di essere gabbato, non fosse altro per la scarsità di tempo che la sua elaborazione ha richiesto. Il fatto che il giullare sia pronto nel giro di pochi giorni potrebbe suggerire implicitamente la scarsa qualità del suo canto, di cui del resto Arnaut farà il verso rivelandosi nettamente superiore allo sfidante per la sua arguzia.

Il limite di tempo è la questione centrale, dunque, nell’ambito della sfida imposta dal re: impossibile da rispettare per un trovatore dallo stile complesso come Arnaut, esso è argomento cruciale, invece, che si ritorce contro il giullare (che compone, come sottolinea la *razo*, «leu e tost» [5], ed è dunque capace di improvvisare e comporre in poco tempo); in altre parole, nel tempo necessario per l’elaborazione del canto si misura lo scarto tra il trovatore di prestigio e il semplice giullare, il cui impegno si applica più nella memorizzazione che nell’elaborazione.

II.6. COMENSAR

È importante porre ora l’accento sulle relazioni che mettono l’*inventio* retorica in comunicazione con l’*incipit* trobadorico e con il «Sumite» oraziano. L’enfasi conferita ai *verba inchoandi* e, più in generale, al concetto di *cominciamento* come creazione *ex nihilo*, deve riportare alla mente le parole di Dante nella prosa della *Vita Nuova* (XIX, 1-3) che precede *Donne ch’avete* (e su cui mi soffermerò alla fine di questo capitolo).

Nel momento esatto in cui il poeta o il retore prende la parola, le possibilità di ripensamento si vanificano e l’attimo è un campo di tensione dove tutte le forze si catalizzano nell’impresa di catturare l’attenzione dei destinatari del messaggio. L’attenzione da porre nei confronti dei verbi performativi posti in esordio di componimento esula solo in apparenza dal tema centrale del capitolo, ossia il «Sumite» di Orazio: gli innumerevoli *incipit* metapoetici all’interno del *corpus* lirico trobadorico – dove il poeta definisce le proprie intenzioni scegliendo il genere e sintonizzandosi su un preciso registro stilistico – possono essere interpretati, con la loro frequenza, come ‘esercizi di riscaldamento’ durante la cui breve durata il poeta accorda lo stile con la mente, facendo delle sue intenzioni e riflessioni precedenti il contenuto del proprio canto.

In questo senso condivido pienamente l’osservazione di Gianfelice Peron, secondo cui

L'elogio che gli autori riservano alla materia [...] è un riferimento indiretto alla propria capacità di comporre e alla conoscenza delle *artes inveniendi materiam* che raccomandavano di considerare attentamente la materia per dotare la propria opera di un prologo adeguato.¹⁷⁶

Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati hanno poi definito come metapoetiche «tutte quelle forme di esordio che includono un'autodesignazione o un riferimento al *trobar*, alla musica, al componimento»;¹⁷⁷ qui l'incisività della formula esordiale riprende la funzione svolta in ambito retorico dalla *propositio*, cioè la presentazione dell'argomento, in cui si espongono i motivi ideologici, le finalità e le qualità del canto. Le dichiarazioni di intenti poste in esordio possono dunque rappresentare, a mio avviso, un implicito adempimento del monito oraziano di circoscrivere e soppesare ciò che si vuole dire.¹⁷⁸

Jean-Yves Tilliette definisce il paragrafo dedicato da Goffredo di Vinosalvo alla *dispositio* come sistema di regole su una poesia – quella medievale in volgare – che si snoda come gioco formale di variazioni intorno ad uno stesso tema.¹⁷⁹ Un gioco che, tuttavia, ha le sue regole da rispettare. Secondo lo studioso, questo sarebbe anche uno dei motivi per cui all'*incipit* viene conferita capitale importanza: è tramite questo dispositivo, infatti, che il retore (o il poeta, che dir si voglia), può assumere l'attenzione di chi legge o ascolta; i prologhi dunque «fixent de façon décisive, vien que souvent détournée et voilée, les enjeux de l'oeuvre».¹⁸⁰

Del prologo Alfred Schultz sottolinea invece un compito ben preciso, paragonabile a quella svolta in origine dal discorso pensato per essere pronunciato in pubblico: «The purpose of the *exordium* [...] is to render the listeners or judges *benevolus, attentus, and docilis*», citando il *De Oratore* di Cicerone (opera tuttavia non recepita nel Medioevo).¹⁸¹ In quest'opera Cicerone sviluppa, di conseguenza, la triade dei *genera dicendi*, ove la prima formulazione di *docere, conciliare, movere* (espressa in *De orat.* 2,115; 121; 128; 310; 3, 104), in seguito verrà modificata in *docere, delectare, movere* (*Brut.* 185; 197 ss.; 276; *Or.* 69; *De opt. gen.* 3).¹⁸² Una funzione non lontana, quella dell'*incipit* trobadorico, da quella fatica che caratterizza i momenti esordiali di un discorso; ancora una volta si potrebbe constatare come la parola, che sia pronunciata dal poeta o dall'oratore, venga regolata da principi validi già in antico. L'*inventio*, luogo strategicamente marcato, deve attirare fin da subito l'attenzione degli ascoltatori; sembra dunque di poter ravvisare una

¹⁷⁶ PERON 1979, cit. p. 190. In nota lo studioso indicava riferimenti da Cicerone (*De inv.* I, XV, 20) e poi da Giovanni di Garlandia (MARI 1902, p. 897), ma anche da Brunetto (*Tresor*) e Maria di Francia (*Milun*, vv. 1-4).

¹⁷⁷ SANGUINETI - SCARPATI 2013, cit. p. 118.

¹⁷⁸ Su questo argomento fondamentale anche PERON 1979, in partic. pp. 184-191.

¹⁷⁹ Cfr. TILLIETTE 2000, p. 85.

¹⁸⁰ Cit. *ibid.*

¹⁸¹ SCHULTZ 1984, cit. p. 4. Il *De orat.* viene riscoperto da Gerardo Landriani nella cattedrale di Lodi nel 1421, data prima della quale l'opera circola mutila: la famiglia mutila ha quattro testimoni e il loro archetipo manca delle seguenti parti: I.128-I.157; I.193-2-13; 2.90-2.92; 3.17-3.110. Cfr. REYNOLDS 1983, pp. 102 ss. Sui prologhi cfr. anche BRINKMANN 1964 e LUTZ 1984.

¹⁸² Altri riferimenti in MARIOTTI 1996-1998, pp. 944-945.

traccia di quella «bekannte Hauptregel der antiken Rhetorik für das Prooemium» di cui parla Curtius, entro cui si collocherebbe anche la coscienza poetica dei trovatori, mostrando di tener conto di principi di innegabile derivazione antica.¹⁸³

Tra i passi della trattatistica antica che si esprimono al riguardo, trovo particolarmente utile citare qui la *Rhetorica ad Herennium*, IV,7:¹⁸⁴

Quoniam igitur docilem, benivolum, attentum auditorem habere volumus, quo modo quidque effici possit, aperiemus. Dociles auditores habere poterimus, si summam causae breviter exponemus et si attentos eos faciemus; nam docilis est, qui attente vult audire. Attentos habebimus, si pollicebimur nos de rebus *magnis, novis, inusitatis* verba facturos...

L'ultima frase è particolarmente interessante se messa in relazione alle frequenti rivendicazioni di novità del canto nel *corpus* trobadorico: l'attenzione del pubblico è sostenuta da argomenti 'importanti, nuovi, straordinari'; il che significa che l'inizio costituisce un momento cruciale per l'idea di *performance* che determina retoricamente le peculiarità del canto.

Lo stesso sarà – come nota Paolazzi – nel Dante lirico, nei cui prologhi «agisce un intreccio di implicazioni teoriche, all'origine delle quali è possibile intravedere la normativa dell'*Ars poetica* di Orazio». ¹⁸⁵ Con la demarcazione esordiale di un preciso registro stilistico, il trovatore dà avvio al canto nel rispetto coerente dell'intento esplicitato. In tal senso il messaggio sostanziale espresso dal «Sumite» si connette intrinsecamente ai moduli dell'esordio e alla preoccupazione, espressa qua e là, di rispettare dall'inizio alla fine il principio di coerenza.

Un'ulteriore declinazione del motivo della *ponderatio* consiste inoltre nella messa in scena di una raccomandazione di coerenza, nonché nel dovere di mantenere le intenzioni dichiarate all'inizio fino alla fine: pensi bene, e cominci bene chi si accinge a scrivere o a parlare, piuttosto che abbandonare la nave a metà lavoro.

Anche questa norma va ricondotta, del resto, a un ben preciso luogo dell'*Epistola ai Pisoni*, cioè quando Orazio omaggia il principio di coerenza dell'*Odissea* affermando (vv. 148-152):

semper ad eventum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quae
desperat tractata nitescere posse relinquit,
atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepet imum.

¹⁸³ CURTIUS 1943, cit. p. 246.

¹⁸⁴ Ma cfr. anche sullo stesso tema Cicerone, *De Inventione* (I, XIV,20,1 e XVIII,26) e Quintiliano, *Institutio*, IV, 1,5.

¹⁸⁵ PAOLAZZI 1998, cit. p. 114.

A partire da questa prescrizione, è frequente che nelle *artes poetriae* la disposizione degli argomenti tripartita in inizio, mezzo e fine; fatto, questo, puntualizzato ad esempio nella *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo, vv. 71-74:

Carminis ingressus, quasi verna facetus, honeste
introducatur eam. Medium, quasi strenuus hospes,
hospitium sollempne parat. Finis, quasi praeco
cursus expleti, sub honore licentiet illam.

La *Parisiana Poetria* di Giovanni di Garlandia, inserirà, insieme alla tripartizione, la raccomandazione di preordinare nella mente gli argomenti prima di cominciare il discorso, 3,1-6:

De Arte Inchoandi. Post inventionem et electionem materie sequitur de inchoatione et dispositione ipsius. In qualibet materia considerantur tria: principium, medium, et finis; (vel, principium, progressus, et operis conclusio, etc.). Preordinande sunt iste partes in mente quam sit in ore.¹⁸⁶

L'applicazione di questa regola – cioè di pensare bene nella mente gli argomenti prima di esprimerli attraverso le parole – non si riflette nella produzione lirica e nella trattatistica in lingua volgare in una riflessione teorica parimenti approfondita; si può però dire che, sottintendendo un energico invito alla prudenza nella scelta dell'argomento, essa trovi adempimento nell'obbedienza al principio di misura e nell'attenzione verso l'unità stilistico-contenutistica.

In questa direzione possono quindi essere interpretate le raccomandazioni dei trovatori di mantenere l'argomento (la *razo*) dall'inizio alla fine, relazionando il principio di coerenza a quello del *saber*, cioè della maestria poetica. Si possono leggere in questo senso i versi della seconda *cobla* di *D'aisso laus Dieu* (*BdT* 293,16) di Marcabruno, testo interpretabile come satirico-morale ricco di allusioni alla teoria letteraria (vv. 7-12):¹⁸⁷

C'assatz es lait
s'intratz in plait
don non sabretz a lutz issir;
E non es bo
digatz razo
si non la sabetz defenir.

¹⁸⁶ LAWLER 1974, p. 52. La scansione torna in 4, 10-16 con le diverse diciture di *exordium*, *narratio*, *conclusio*: «Notandum igitur quod aliquando plures, aliquando pauciores partes litteris attribuuntur; quedam enim continent exordium, narrationem, conclusionem; quedam narrationem et conclusionem; quedam alias partes cum istis, de quibus postea dicetur. In exordio debent esse tria: benevolencia (ubi utilitas aperietur); docilitas (ubi apperietur modus agendi); attentio (ubi aperietur difficultas)» (*ibid.*, p. 58). Cfr. inoltre 4, 192-195, dove la ripartizione è in sei unità anziché in tre: «*Sequitur de sex partibus orationis,* que sunt: Exordium, Narratio, Partitio, Confirmatio, Confutatio, Conclusio. Hiis vi partibus debemus uti si velimus ornate dicere ad persuadendum vel dissuadendum» (*ibid.*, p. 66).

¹⁸⁷ Il testo è menzionato in contesto analogo da ZAMBON 2021, p. 35; cfr. anche *ivi*, pp. 103-113.

[Non è bene, quando si comincia un dibattito, non saperne uscire alla luce; e non è bene quando si discute un argomento, non saper bene esporlo].¹⁸⁸

Un significato affine, del resto, a dichiarazioni che persistono nella poesia Duecentesca toscana, come quella di Guittone d'Arezzo, nell'*explicit* della prima canzone del *corpus* amoroso (*Se de voi, donna gente*) dove il poeta afferma, appellandosi al *tòpos* dell'indicibilità (rispetto alle virtù del suo destinatario: siamo infatti nel congedo, ai vv. 110-115), che non è buon uso cominciare un discorso se non lo si sa portare a termine:

e se non mi travaglio
de vostro pregio dir, quest'è cagione,
che bene en sua ragione
non crederea già mai poter finire:
non dea l'om comenzare
*la cosa, onde no è bon fenidore.*¹⁸⁹

L'enfasi frequente posta sul «cominciare» in fase esordiale ha invece stretta correlazione con un'implicita, precedente fase di *ponderatio*: per questo motivo le dichiarazioni metapoetiche includenti questo verbo possono essere considerate tracce implicite della fase di valutazione preliminare degli argomenti, dove il poeta commisura le proprie capacità in relazione a quanto si è proposto di fare e elabora la *dispositio* dei contenuti.

Come sottolineano Sanguineti e Scarpati, il verbo *comensar* rientra a buon titolo nei predicati verbali di maggiore interesse negli *incipit* metapoetici, alludendo nondimeno «all'inizio, all'attacco del canto».¹⁹⁰ Tra gli esempi più icastici di iterazione (con poliptoto) della radice *comens-* è annoverabile senza dubbio Guilhem Ademar, *Comensamen comensarai* (*BdT* 202,4), vv. 1-2: «Començament començarai / començant, pus començar sai» che, nell'ambito del gioco di parole che percorre tutta la canzone, sottolinea con forza la rappresentatività di questo verbo in sede incipitaria e metapoetica.

In ambito lirico le fasi dell'inizio, dello svolgimento e della fine scandiscono spesso anche le tappe del percorso di affinamento dell'amante, dell'amore e di qualsiasi impresa ci si accinga a intraprendere. Così accade ad esempio in Bernart de Ventadorn, *Ab joi mou lo vers e-l comens* (*BdT* 70,1), che giustifica l'inizio dell'impresa amorosa a posteriori, a seconda della riuscita, vv. 1-8:

Ab joi mou lo vers e-l comens,
et ab joi reman e fenis;

¹⁸⁸ Testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 209. La traduzione riportata è mia; la si confronti con quella di ZAMBON 2021, p. 107: «È sconveniente / entrare in una disputa / su cui non si sa fare luce, / e non è bello / trattare un tema / senza saperlo argomentare».

¹⁸⁹ Testo EGIDI 1940, p. 3.

¹⁹⁰ SANGUINETI - SCARPATI 2013, cit. p. 121.

e sol que bona fos la fis,
 bos tenh qu'er lo comensamens.
 Per la bona comensasnsa
 me ve jois et alegransa;
 e per so dei la bona fi grazir,
 car totz bos faihz vei lauzar al fenir.

[Gioia ispira e apre il mio *vers* e con gioia esso termina e finisce, e se la fine sarà buona giudicherò buono l'inizio. Per l'inizio favorevole mi viene gioia e allegrezza: una buona fine devo augurarmi perché ogni cosa vedo lodare alla fine].

Si badi che la qualità dell'inizio coincide spesso (ma non sempre) con la qualità della fine e viceversa, secondo un legame di *convenientia* che condiziona, secondo un principio di giustizia e moralità, gli esiti di ciò che si è intrapreso. La dipendenza tra *comensamen* e *finimen* rientra però in una casistica ben più ampia e rapportabile parimenti alla topica amorosa, che vuole il corteggiamento scandito in tre tappe principali. Il motivo è frequentissimo a partire dai trovatori e avrà sviluppi notevoli anche nel Duecento italiano.¹⁹¹ Al di là di questi casi, tuttavia, è opportuno richiamare l'attenzione sui *loci* del *corpus* in cui il verbo sottolinea l'inizio dell'impresa inserendosi in un contesto metapoetico e quindi a tutte le occorrenze di *comensar* che si trovino in prossimità del sostantivo di genere poetico (*chan*, *sirventes*, *planh*, e così via).

Non sarebbe utile, ai fini dell'argomentazione riportare integralmente gli innumerevoli risultati dello spoglio. È però utile, a mio avviso, provare a identificare nella frequente enfasi sull'esordio quella che è in realtà, quasi contraddittoriamente, la fase ultima di un processo che ha inizio nell'interiorità del poeta: il *comensar* deve in tal caso essere inquadrato con un preciso significato, quello di collegare la fase di circoscrizione preliminare del soggetto e quella della creazione vera e propria.

Che l'inizio contenga in sé una premessa del seguito e ne anticipi la riuscita è fatto espresso dai commenti all'*Ars* come il cosiddetto «Materia», dove si legge:

¹⁹¹ Diverse le opinioni sulla conformità dell'esito in relazione al 'cominciamento': si veda ad es. Folchetto di Marsiglia (chi inizia bene finisce bene) *Greu feira nuls hom faillesa* (*BdT* 155,10; SQUILLACIOTTI 1999, p. 295), 31-34: «be fenis qui mal comensa; / don ieu avi' entendensa / que, per proar mon talen, / m'acsetz mal comensamen»; diversa l'opinione di Aimeric de Peguilhan che mette invece in dubbio questo principio in *Per razo natural*, (*BdT* 10,40; CAÏTI-RUSSO 2005, p. 231), 21-30 (terza *cobla*): «E selh que ditz aital / qu'elh avia crezensa / que selh que mal comensa / fenis be, digz error / e parlet contra se. / Doncx enaissis cove / de bon comensamen / aver mal fenimen? / En lui par ver, qu'al comensar cantan / dis ben d'Amor, et al fenir mal gran». 'Cominciare' e 'finire' sono anche termini considerati da Guilhem Figueira in un quadro più ampio, dove la riuscita di un'impresa si colloca nel rispetto delle forze che Dio dona agli uomini per cominciarla; si veda dunque l'*incipit* della canzone di crociata *Totz hom qui ben comens'e ben fenis* (*BdT* 217,8), vv. 1-8: *Totz hom qui ben comens'e ben fenis / lonha de si blasm'e reten lauzor, / quar Dieus dona a bon comensador / bona forsa, tan qu'es bona la fis; / ni anc, ses Dieu, fi ni comensamen / no vim fruchar frug de bona semensa. / Mas selh qu'en Dieu fenis ben e comensa / ren frug de pretz e frug de salvamen*. Testo e traduzione CANTALUPI 2020, p. 246. Come segnala MARGUERON 1966, p. 91, le fonti di questo motivo sono probabilmente patristiche e scritturali, ad es. Isid., *Sent.* II, VII, 1 (*PL* 83, 606-607): «Non inchoantibus praemium promittitur, sed perseverantibus, sicut scriptum est: Qui perseveraverit usque in finem, hic salvus erit» (Matth. X, 22 e XXIV, 13) e *Defensoris Liber scintillatum*, XXII, *De perseverancia*, 100-101.

38 SUMITE. Huc usque illa sex vitia et unde ipsa contingant ostendit, modo quod expediat quid facere debeamus subiungit. Continuatio: *Dixi ex gravibus inceptis pannum assui, dixi ex imperfectione operis infelicitatem sequi.*¹⁹²

È per questo che il *comensar* e i concetti da esso veicolati mostrano compatibilità con una ben precisa categoria di *incipit* gnomici che ricorrono con frequenza nei sirventesi politici, in cui il poeta dichiara preventivamente l'argomento infiammato dall'impeto della denuncia.¹⁹³

Così esordisce, ad esempio, un sirventese di Bertran Carbonel (*Per espassar l'ira e la dolor*, *BdT* 82,12, 1-5):

Per espassar l'ira e la dolor
c'ay dins mon cor, e per cofizamen
c'ay bon en Dieu, *fas lo comensamen*
d'un sirventes contra la gran folor
que fals clergue fan sotz bela semblansa:

[Per scacciare il dispiacere e il dolore che ho nel cuore, e per la buona fiducia che ho in Dio, comincio un sirventese contro la grande follia che i falsi chierici commettono sotto bella apparenza].¹⁹⁴

È simile l'impeto con cui Peire Cardenal, mediante l'espressione *aver en cor* (seguita da completiva esplicita con congiuntivo),¹⁹⁵ dichiara la volontà di cominciare il suo sirventese (*BdT* 335,65, 1-2):

Un sirventes *ai en cor que comens*
que chantarai a despieg de trachors.

[Voglio incominciare un sirventese che canterò a dispetto dei traditori, e ci metterò onta e disonore e tradimenti a cento e a mille].¹⁹⁶

e di Guilhem Figueira, ancora una volta nell'ambito del genere del sirventese, nell'*incipit* di *Un nou sirventes ai en cor que trameta* (*BdT* 217,8), vv. 1-4:

¹⁹² Cfr. FRIIS-JENSEN 1990, p. 343. I commenti italiani all'*Ars poetica* porranno questo argomento in relazione alla prolissità (criticata da Orazio, *AP* 136 e ss.) del poeta ciclico; cfr. ad es. l'*Anon. Turic.* (HAJDÚ 1993, p. 257): «vitium est magnifice incipere et nimis humiliter finire, ut fecit CYCLICYS SCRIPTOR, id est Callimachus. cyclus est circumducta linea non perveniens ad punctum, unde incipit. inde CYCLICUS dicitur SCRIPTOR, qui multas inducendo digressiones nihil fere de materia proposita attingit».

¹⁹³ Cfr. SANGUINETI – SCARPATI 2013, p. 126.

¹⁹⁴ Testo ROUTLEDGE 2000, p. 49; la traduzione è mia.

¹⁹⁵ Cfr. *LR*, II, 474.

¹⁹⁶ Testo e traduzione VATTERONI 2013, p. 239. La stessa pressione interiore, espressa tramite medesima formula *aver en cor*, si trova con lo stesso verbo in un testo di Elias Fonsalada, che ammette di voler cominciare il canto complice la stagione primaverile (*En cora y que comens*, *BdT* 134,2), 1-12: «*En cor ay que comens, / pus lo dous temps comensa / chanso [...]*». Testo RAUPACH 1974, p. 167.

Un nou sirventes ai en cor que trameta
a l'emperador a la gentil persona,
qu'eras m'a mestier qu'en son servezi·m meta,
que nulhs hom plus gen de luy non gazardona...

[Ho in animo di inviare un altro sirventese al nobile imperatore, perché adesso è opportuno per me che mi ponga al suo servizio, poiché nessun altro ricompensa più generosamente di lui...].¹⁹⁷

L'unico testo sopravvissuto di Uc de l'Escura, – il sirventese *De mots ricos no tem Peire Vidal* (BdT 452,1) – enuncia invece la seguente ragione (vv. 11-13):

Ben es razos, segon lo mieu albir,
un sirventes — e pueis que parlam d'al —
comens ades, que·l fassa tost e lieu
[...]

[Ben si addice, secondo la mia volontà, che io cominci adesso un sirventese – e posso che – che farò veloce e leggero...].¹⁹⁸

In tutti gli altri casi si può dire che i verbi *comensar* e *entremetre* eludano l'esordio in *medias res*, attirando l'attenzione degli ascoltatori su una dichiarazione performativa: affermando di cominciare il poeta concretizza l'azione enunciata, esplicitando così la premeditazione interiore dell'atto. Espressioni caratterizzanti di inizio del canto sono state notate, in questo senso, anche da Angelica Rieger, la quale rileva:

Exordialwendungen mit *voler m'entremetre*, *voler faire*, *aver talan a faire*, *dever faire* oder *aver en cor a bastir* sind in der Trobadordichtung bis in die Spätzeit an der Tagesordnung. Sie haben die gleiche Funktion, die Zeit der Reproduktion als die der Produktion erscheinen zu lassen. Diese Fiktion des "opus in fieri" wird letztlich aus theatralen Gründen erzeugt.¹⁹⁹

Una riflessione implicita, quindi, quella evocata dal verbo che indica l'inizio del discorso; è così nella gran parte dei casi in cui *comensar* ricorre in posizione incipitaria, come nella prima *cobla* di *Cortesamen vuoill comensar* di Marcabruno (BdT 293,15), che cito per esteso (vv. 1-6):

Cortesamen vuoill comensar
un vers, si es qi l'escoutar;
e pos tant m'en sui entremes,

¹⁹⁷ Testo e traduzione CANTALUPI 2020, pp. 391-394. In nota (*ibid.*, 1, p. 395) la studiosa riporta altre occorrenze dell'espressione.

¹⁹⁸ Cfr. RIQUER 1975, p. 928 (testo JEANROY 1905); la traduzione è mia.

¹⁹⁹ RIEGER 1990, cit. p. 429.

veirai si·l poirai afinar,
q'era voill mon chan esmerar,
e dirai vos de mantas res.

[Voglio cominciare un *vers* in modo cortese, se c'è qualcuno che l'ascolterà, e siccome mi ha preso così tanto, voglio vedere se posso perfezionarlo, poiché adesso voglio purificare il mio canto e vi parlerò di molte cose].

Analogo è poi l'uso del verbo all'interno dell'*incipit* *Lo vers comens quan vei del fau* (*BdT* 293, 33) dello stesso autore e la perifrasi incoativa in *Dire vos vuoill ses doptanssa* (*BdT* 293,18), che riporto (vv. 1-3):

Dire vos vuoill ses doptanssa
d'aquest vers la comenssansa;
li mot fant de ver semblanssa.

[Vi voglio dire senza dubbio l'inizio di questo vers (dove) le parole somigliano al vero].²⁰⁰

Marcabruno si distingue senz'altro per l'accentuazione della partizione dei suoi testi in *comensamen* e *defenida*.²⁰¹

Poiché gli esempi da citare sono innumerevoli, basti riportare, tra i tanti, i primi versi di una canzone di Berenguer de Palol, *S'ieu sabi'aver guidarzo* (*BdT* 47,10), 1-4:

S'ieu sabi' aver guiardo
de chanso, si la fazia,
ades la comensaria
cunhdeta de motz e de so.

[Se io sapessi di avere ricompensa per una canzone, se la componessi, subito la comincerei, graziosa per parole e per melodia].²⁰²

e di Daude de Pradas, *En un sonet guay e leugier* (*BdT* 124,10), 1-4:

En un sonet guay e leugier,
comens chanso guay' e plazen,
qu'estiers non aus dir mon talen
ni descobrir mon dezirier.

²⁰⁰ Testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 237; la traduzione è mia.

²⁰¹ Si pensi ad es. anche agli ultimi versi di *Per savi teing ses doptanza* (*BdT* 293,37), vv. 55-60: «La defenida balanssa / d'aquest vers, e revolina / sobr'un'avol gen canina / cui malvatz astres ombreia, / c'ab folla cuida bobanssa / ses faich de bon aventura».

²⁰² Testo e traduzione BERETTA SPAMPINATO 1978, pp. 140-142.

[Su un motivetto allegro e facile comincio una canzone allegra e gradevole, perché in altro modo non oso esprimere il mio sentimento né svelare l'oggetto del mio desiderio].²⁰³

Espressioni analoghe sembrano addirsi in particolar modo al tono impetuoso tipico del sirventese; fatto confermato, questo, da un'affermazione di Raimbaut d'Aurenga, dove anziché enfatizzare il verbo *comensar* il trovatore sottolinea l'attività di pensiero che predetermina l'uso dell'invettiva e l'intensità del risentimento.

Si tratta dei primi versi del sirventese contro i maldicenti, *Als durs, crus, cozens, lauzengiers* (*BdT* 389,5), vv. 1-7:

Als durs, crus, cozens, lauzengiers
– Enojos, vilans, mals parliers –
dirai un vers que m'ai pensat;
que ja d'als no-i aura parlat,
qu'a pauc lo cor no m'esclata
d'aisso qu'ieu ai vist e proat
de lur malserva barata.

[Ai duri, crudeli, pungenti – fastidiosi, villani malparlieri – pronuncerò un *vers* che ho pensato (nella mia mente); per cui d'altro non si parlerà, perché per poco il mio cuore non schiantò da quando ho visto e sopportato la loro malvagia astuzia].²⁰⁴

Una variazione originale, enfatica, sull'atto del cominciamento, si trova in uno scambio di *coblas* tra il '*Bort del rei d'Arago*' e Rostanh Berenguier (*BdT* 103,3 = 427,1). La prima di queste comincia infatti con il verbo *entaular*, qui sinonimo di 'cominciare', nelle parole del primo interlocutore (v. 1), «Un juoc novell ay entaulat», che apre così un indovinello.²⁰⁵ L'editore Fabio Barberini, coglie perfettamente lo spirito di questo enunciato, traducendo il verbo con un'espressione che fonde insieme il cominciamento e l'attività del pensiero, ossia «escogitare», al fine di «dare rilievo alla novità dell'*inventio* – e dell'intrigo sottile – di cui si vanta il *Bort*». ²⁰⁶

Nell'enfasi posta sul *comensar* si incontrano così due direttrici diverse, rispettivamente riconducibili a istanze di natura retorico-poetica: una orientata a sottolineare, si è detto, la *dispositio* degli *argumenta*, con frequente enfasi sulla suddivisione delle parti (*ingressus, medium, finis*) per ragioni di ordine e coerenza interna;

²⁰³ Testo e traduzione MELANI 2016, pp. 196-197. Dichiarazioni simili sulla facilità e sulla piacevolezza sono piuttosto diffuse all'interno del corpus occitano. Si veda ad esempio Guilhem de la Tor, Canson ab gais motz plazens (*BdT* 236,2), 1-8: «Canson ab gais motz plazens, / avinens, / entendens, / vol qu'eu retraia mos sens / en que-m plaign'als fins amans / dels affans / e dels dans / que-m don'amors trop pesans»; cfr. NEGRI 2006, p. 118 (e note *ad loc.*, ivi pp. 124-125).

²⁰⁴ Testo PATTISON 1952, p. 190; la traduzione è mia. Da notare che anche la traduzione di Pattison per *m'ai pensat* è «which I have worked out in my mind».

²⁰⁵ BARBERINI 2013, p. 294.

²⁰⁶ *Ibid.*, cit. p. 299.

l'altra ricollegabile alle ragioni 'pensative' della creazione poetica, che fanno dell'esordio la soglia tra l'elaborazione interiore e l'espressione vera e propria.

L'esordio di Daude de Pradas sopra riportato (*En un sonet guay e leugier*, *BdT* 124,10) si può ad esempio ricollegare a buon diritto a questo secondo tipo di ragioni: *comensar chanso* equivale a *descobrir*, cioè a 'scoperchiare' dei contenuti (in questo caso rappresentati da «mon deziriers») elaborati preliminarmente grazia alla collaborazione di cuore e mente.²⁰⁷ La possibilità di trattenere il *talen* (v. 3: «qu'estiers non aus dir mon talen») sottintende la presenza latente – nell'interiorità del poeta – di ciò che si sta per dire; per mettere a nudo il suo desiderio, il egli dovrà dunque 'descobrir', cioè portare alla luce, mediante l'atto di *comensar*, i suoi sentimenti.²⁰⁸

Non passa in secondo piano il caso di *entremetre*, da INTRAMITTERE («stare in mezzo, frapporsi») – che in lingua occitanica acquista il senso di «assumersi l'impegno di» e «interessarsi a» –²⁰⁹ che pare sottolineare con maggiore efficacia l'impegno e la volitività del poeta di dare inizio al canto; composto da *entre* + *metre*, è dunque da intendersi nelle dichiarazioni esordiali con valore intensivo, e si può tradurre, a ragione, come “mettersi a” e “intraprendere”.²¹⁰

Una delle occorrenze più rilevanti (in cui *entremetre* si accompagna a *comensar*) è quella all'interno di un testo già menzionato di Marcabruno, di cui riporto ancora i versi specifici (*BdT* 293,15): «*Cortesamen vuoill comensar / un vers*, si es qi l'escoutar; / e pos tant m'en sui entremes». Lo stesso si osserva, del resto, in *Pos l'inverns d'ogan es anatz* (*BdT* 293,39) ai vv. 5-7, dove il poeta dichiara:

²⁰⁷ Le occorrenze di questo verbo in posizione incipitaria sono tuttavia numerosissime e non sempre all'interno di dichiarazioni consapevoli sull'importanza dell'esordio. Tra questi cfr. Peire d'Alvernhe, *Cui bon vers agrad'a auzir* (*BdT* 323,13, 1-3): «Cui bon vers agrad' a auzir, / de me lo cosselh qu'el escout / aquest c'ara comens a dir»; Guilhem Figueira, *Per joy del belh comensamen* (*BdT* 217,6), vv. 1-2: «Pel joy del belh comensamen / d'estiu, comensi ma chanso»; Pons de Chaptol, *Per joi d'amor e de fis amadors* (*BdT* 374,17), vv. 1-3: «Per joi d'Amor e de fis amadors / e de finas amairitz ses enjan / comens chanso, que nulhs autres pascors»; Raimon Jordan, *Vas vos soplei, domna, primeiramen* (*BdT* 404,11), 1-4: «Vas vos soplei, domna, primeiramen, / per cui ieu chan e comens ma chanso, / e, s'a vos plai, entendetz ma razo, / qu'estiers no·us aus descubrir mon talan» e altri.

²⁰⁸ Sui collegamenti tra *dentro* e *fuori*, interiorità e espressione, cfr. *supra*, Cap. 1, § I.3. Sebbene sia impiegata in un contesto diverso – dove cioè la causa del trattenimento interiore non è il pensiero creativo, ma la questione del pubblico e dei suoi valori – in questo senso si rivela maggiormente interessante l'immagine del canto trattenuto tra i denti impiegata da Giraut de Borneill in *Ges aissi del tot non lais* (*BdT* 242,36), 1-11: «Ges aissi del tot non lais / chantar ni deport ni rire, / qu'enquera non lai m'eslais; / mas car plus no platz / conortz ni solatz, / non voill en sol mi despendre / mos bons ditz prezatz; / anz des que comenz / mos chanz avinenz, / puois n'estreing las denz, / que no·ls aus retraire»; testo SHARMAN 1989, p. 262. Un simile impiego del lemma raro 'denti' (mutuato nella grafia *dins*) è poi congetturato da PERUGI 2015, p. 271, a proposito di *BdT* 29,18, v. 25. Considerazioni affini a quelle condotte in questo paragrafo si possono fare a proposito di *tarzar*, quando usato in luogo di *incipit*, come in Guilhem Figueira, *D'un sirventes far* (*BdT* 217,2), vv. 1-4: «D'un sirventes far / en est son que m'agensa / no·m vuell plus tarzar, / ni far longua bistensa», cu cui cfr. CANTALUPI 2020, pp. 324 e ss.

²⁰⁹ Cfr. GAMBINO 2009, p. 454, n.1. L'annuncio dell'intenzione da parte del poeta nell'esordio del *salutz* di Rambertino Buvaletti (*BdT* 281,3) viene messa in risalto anche da Zeno Verlatto (nell'introduzione al testo inserito in GAMBINO 2009, pp. 451-452), che ne rimarca lo spirito intenzionale e la volitività.

²¹⁰ “Mettersi a” è la traduzione di Squillacioti a questa espressione nell'ambito di un testo di dubbia attribuzione di Folchetto (e tradizionalmente attribuito a Peirol) che cito poco avanti (*BdT* 366,27a) sui cui cfr. SQUILLACIOTI 1999, p. 342 (*BdT* 155,17).

Li prat vert e-il vergier espes
m'ant si faich ab joi esbaudir
per que-*m sui de chant entremes*.

[I prati verdi e i verzieri mi fanno gioire a tal punto che mi sono messo a cantare].²¹¹

Senza riportare tutti gli esempi – comunque significativi – di *entremetre* in contesto incoativo-metapoetico, basti qui ribadire, ancora una volta, la necessità diffusa da parte del trovatore di mettere in chiaro nei primi versi le proprie intenzioni (il proprio *voler*, come afferma Berenguer de Palol).²¹²

Nell'ambito del diritto a muovere critiche verso il *trobar* di altri, Uc de Saint Circ raccomanda di essere cauti recuperando un monito simile a quello espresso da Marcabruno in *D'aisso laus Dieu* (*BdT* 293,16, vv. 7-12, sopra commentati), per poi abbandonarsi a una dichiarazione generica sulla necessità di valutare le proprie capacità prima di dar luogo a qualsiasi grande impresa; il verbo chiave della dichiarazione è in tal caso 'intraprendere' (*emprendre*), *Chazos q'es leus per entendre* (*BdT* 457,8), vv. 19-27:

Savis hom qe vol emprendre
Null grant faig ni començar,
Deu primeiramen atendre
Entro que-l veia per clar
S'el fai sen o faillizo;
Qe fols es qi mou tenzo
E non puesca guerrear,
Don li convengn' ad anar
Per forza s'a merce rendre.

[Un saggio che voglia intraprendere o cominciare una qualche grande azione deve prima valutare se fa una cosa ragionevole o una follia; perché folle è chi si lancia in una disputa e poi non sa combattere, per cui gli conviene andare forzatamente a rendere mercé].²¹³

Si interpretino dunque i verbi incoativi e le espressioni con cui i trovatori indugiano sul *come* del proprio componimento come segni di una consapevolezza non ingenua circa

²¹¹ Testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 494; la traduzione è mia.

²¹² Cfr. ad esempio Raimon de Miraval, *Cel qui de chantar s'entremet* (*BdT* 406,19), vv. 1-7: «Cel qui de chantar s'entremet, / si d'avinen o sap faire, / no s'en deu ies puis estraire / per amor ni per nuills afars; / c'aitals usanss' es besestars. / Qe pieitz o fai totz om, que s'en estraia, / pois o comens, qe cel que no is n'assaia»; Bernart Marti, *D'entier vers* (*BdT* 63,6), vv. 73-78: «De far sos novelhs e fres / so es bela maestria / e qui belhs motz lassa e lia / de belh art s'es entremes; / mas non cove q'us disses / que totz n'a senhoria»; Bertran de Born, *Pos Ventadorns e Comborns ab Segur* (*BdT* 80,33), vv. 5-6: «m'es bel q'ieu chant e que m'en entremeta / d'un sirventes per lor assegurar».

²¹³ JEANROY - SALVERDA DE GRAVE 1913, pp. 87-90. Nella *cobla* II Uc aveva affermato (vv. 9-18): «E aicel qe vol reprendre / Nessun hom del seu trobar, / Deu premierement aprendre / Com el puesca razonar / Per dreig zo qe'n vol razo, / E se'l tortz es sieus o no, / Si qu'el s'en puesca salvar; / Mas no's fai a chastiar / Hom fols ne ab lui contendre».

l'importanza dell'attacco della canzone – momento cruciale per l'attenzione del pubblico e da cui dipende verosimilmente la riuscita della *performance* – e circa la necessità di esternare il rapporto sinergico tra gli argomenti, il pensiero preliminare di questi e la propria perizia nel trasformarli in poesia.

II.7. OLTREPASSARE IL LIMITE: IL RICHIAMO ALLA MISURA MEDIANTE IL TEMA DEL PESO

Benché non facciano mai riferimento alle *spatlas*, unico lemma che dovrebbe richiamare, a rigore, gli *humeri* oraziani, è innegabile che i poeti provenzali mostrino una certa sensibilità nei confronti della questione sulla capacità di sostenere l'argomento prescelto. Credo che l'invito implicito alla moderazione e alla ponderazione trasmesso dal monito oraziano debba essere considerato come sussunto – gli esempi sopra addotti ne possono fornire una traccia – dall'*ars poetica* dei trovatori, bagaglio di parametri difficili da rilevare e identificabili solo tra le righe delle numerosissime dichiarazioni di poetica. Il fatto che non vi siano, nel *corpus* lirico provenzale, rimandi espliciti a questo luogo cruciale dell'*Epistola*, non significa, in altre parole, che questo non fosse recepito. È tipica, anzi, della tecnica compositiva trobadorica la tendenza a non dilatare il discorso poetico con divagazioni teoriche.

Il modello di riferimento, in tal caso taciuto – e talvolta, occorrerà pur dire, sommerso dall'inconsapevolezza del trovatore nei confronti dell'*auctoritas* – emerge tuttavia nella tendenza alla discorsività metapoetica in prossimità di luoghi cruciali come l'*incipit*, l'*explicit*, o in momenti chiave in cui l'autore è chiamato a fare i conti con la propria energia comunicativa e la propria perizia poetica. Del «Sumite» oraziano non vi sono, dunque, vere e proprie citazioni esplicite, ma tracce di riflessione che ne riproducono lo spirito e a cui è lecito dedicare almeno un paragrafo.

Centro della riflessione è il rapporto tra intenzione e capacità, su cui si calcola la scommessa della buona riuscita dell'impresa; quest'ultima viene non a caso definita 'gravosa' (*grevoise*) – aggettivo che allude, difatti, alla semantica del peso – nel già menzionato *Prologo* ai *Lais* di Maria di Francia (23-25):

Ki de vice se voelt defendre
estudier deit e entendre
a grevoise ovre comencier

[Chi vuole difendersi dall'errore, deve studiare e applicarsi ad iniziare una gravosa impresa].²¹⁴

²¹⁴ Cfr. ANGELI 1983, pp. 2-3.

L'enfasi sul momento dell'inizio unito all'accento al peso dell'opera, rimarca ancora una volta, a mio parere, lo spirito di misurazione delle proprie capacità, volto, in ultima analisi, a prevenire il vizio (*de vice... se ... defendre*).

La canzone *Us volers outracuidatz* (*BdT* 155,27) di Folchetto di Marsiglia, di cui riporto quasi interamente le prime due *coblas* (1-15) si mostra particolarmente esplicitiva nel sintetizzare una delle modalità di riadattamento di questo monito da parte dei trovatori:

Us volers outracuidatz
s'es inz e mon cor aders,
pero no-m ditz mos espers
ja puosc'esser acabatz,
tan aut s'es enpens;
ni no m'autreia mos sens
qu'eu sia desesperatz,
e son aissi mitadatz
que no-m desesper
ni aus esperansa aver.

*Car trop me sui aut pujatz
vas qu'es petitz mos poders,
pero-m chastia temers,
car aital ardimens fatz
notz a maintas gens
[...]*

[Un volere oltracotante si è innalzato nel mio cuore, però la mia speranza non mi dice (che) possa essere mai soddisfatto, tanto in alto si è spinto; né il mio senno mi autorizza ad essere disperato e sono così diviso che non mi dispero né oso avere speranza. Perché sento di essermi troppo elevato rispetto alle mie piccole capacità, (proprio) per ciò mi ammonisce il timore, perché un tale fatuo ardimento nuoce a molta gente...].²¹⁵

Vediamo come il tema del superamento della misura in amore venga espresso mediante un'affermazione che pare echeggiare il monito oraziano: spinge allo scavalco delle frontiere del buon senso un volere smodato, *outracuidatz*, tale da portare l'io oltre le proprie capacità e dunque a nuocere a sé stesso. L'aggettivo in questione è in questo senso perentorio nell'indicare la villania, la follia e la smisuratezza di colui che si spinge oltre le frontiere della misura.²¹⁶

²¹⁵ Testo e traduzione SQUILLACIOTTI 1999, p. 263.

²¹⁶ E in simili contesti spesso ricorre; cfr. ad esempio Bertran Carbonel, *Si anc null tems fuy ben encavalcatz* (*BdT* 82,14), 39-40: «don es ben ies tu fols ez outracujatz / que tu a mi respondas follamen» [MEYER 1871]; Cadenet, *Pos jois mi met en via* (*BdT* 106,19), 10-12: «Car trop gran vilania / es qui-s vai vanan / per outracujamen» [APPEL 1920]; Esperdut (*BdT* 142,2), 53-57: «Que ben es baissatz e perduz / e sos cors

Per mezzo dello stesso aggettivo Rigaut de Berbezilh si paragona a Dedalo nell'atto di *hybris* che caratterizza il 'folle volo' nella famosa canzone *Atressi cum l'orifans* (*BdT* 421,2) vv. 23-29:

Ben sai c'Amors es tan granz
que leu mi pot perdonar
s'ieu failli per sobramar
ni reingnei com Dedalus,
que dis qu'el era Iezus
e volc volar al ciel outracuidanz,
mas Dieu baisset l'orgoill e lo sobranz

[So bene che Amore è tanto grande che mi può ben perdonare se per troppo amare ho errato, facendo come Dedalo, che disse di esser Gesù e, oltracotante, volle volare al cielo. Ma Dio abbassò il suo smisurato orgoglio].²¹⁷

Lo stesso tema risulta spesso declinato, in Folchetto, mediante la dicotomia tra alto e basso – si pensi ad esempio all'immagine dell'amante che sale verso l'alto, arrampicandosi sull'albero, in *S'al cor plagues ben fora oimais sazoz* (*BdT* 155,18), vv. 17-22 – che mima i movimenti del «folle volo» smisurato, sintesi estrema del superamento di ogni limite umano.²¹⁸ È allora il caso di sottolineare, ancora una volta, come a partire dal poemetto oraziano – o dai canali di diffusione che ne fanno le veci, ad esempio i commenti o le *summae* di retorica utilizzate nelle scuole – siano state possibilmente estratte raccomandazioni generali utili non solo (o non tanto) al poeta, ma anche all'amante cortese, che fa della misura e dell'assennatezza il punto di partenza di ogni gesto che lo riguardi.²¹⁹

Per quanto riguarda le declinazioni del tema del superamento in ambito metapoetico, nelle occorrenze del termine *razo*, 'ragione', (ma anche e soprattutto 'argomento'), si è

crois, flacs, desvalens, / desmesuratz, / outracujatz, / d'enoï cargatz [...]; KOLSEN 1916-1919]; Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389,10^a), 53-54: «Cals fols pensatz / outracuidatz!»; MILONE 1998. Al di là del singolo lemma, il tema costituisce motivo d'apertura in *Nuils hom en re no failh* (*BdT* 392,26 = 9,13a), attribuita da MENICETTI 2011 ad Aimeric de Belenoi, di cui cfr. in partic. i vv. 1-6: «Nuils hom en re no failh / tan leu ni mezave, / com en luec on si te / per plus asegurat; / per que-m par grans foudatz / qui no tem so c'avenir li poiria».

²¹⁷ Testo e traduzione VARVARO 1960, p. 122 e ss.

²¹⁸ Da cui l'Ulisse di Dante, *Inf.* XXVI, 125.

²¹⁹ Del resto, sulla base di una citazione ormai convalidata prima da ZAGANELLI 1899, p. 48, poi da ANTONELLI 1977, pp. 105-106 e infine verificata da BIANCHINI 1997, *passim*, è possibile ipotizzare che, benché il riferimento sia presente nelle *poetriae* del tempo (che sono comunque posteriori cronologicamente a Folchetto), Folchetto conosca un insieme di *loci* (e nemmeno i più inflazionati) dell'*Ars poetica*. Sulla conoscenza dei classici da parte di Folchetto cfr. STRONSKI 1910, p. 81, che riconduce le citazioni alla circolazione di florilegi di sentenze tratte dai modelli latini (e non dalla consultazione diretta dei classici); tale tesi sembra essere accolta da BIANCHINI 1997, pp. 88 e 89 («il poeta avrebbe trovato il paragone con la pittura in una raccolta di *exempla* da utilizzare per la predicazione», *ibid.*). Sui riferimenti alla cultura classica in *BdT* 155,21 cfr. SQUILLACIOTTI 1999, p. 224. Su questo specifico punto cfr. *infra*, Cap. 3 § III.1., mentre sul rapporto di sovrapposizione dei parametri comportamentali del poeta e dell'amante cfr. Cap. I § I.8.

già potuta individuare una vaga tendenza all'esplicazione di questo antico precetto.²²⁰ La relazione tra il peso della materia e la buona riuscita del canto non si pone solo in relazione all'abilità tecnica del poeta.

In qualche caso notiamo come i trovatori siano soliti enunciare il timore che, in assenza di un soggetto meritevole, il testo poetico crolli su sé stesso; viene meno la *razo*, la materia, quando ad esempio il poeta riceve una dolorosa risposta dalla donna amata. Privata del *jò*, la vena lirica si prosciuga, come ad esempio Cadenet, *Camjada s'es m'aventura* (*BdT* 106,12), 8-11:

E pus razos m'es falhida,
si vuelh far chanson grazida,
ops m'es ajuda de sen,
o non chantarai plazen.

[E poiché la materia mi è mancata, se voglio fare una canzone piacevole, ho bisogno dell'aiuto dell'intelligenza, o non canterò niente che piaccia].²²¹

Si aggiunga questo esempio a quanto appena detto sulla rottura del rapporto tra *ars* e *ingenium*, come ulteriore caso in cui la maestria poetica viene in soccorso per compensare la mancanza di un soggetto (*supra*, § II.2.1.): la poesia che ne deriva viene a reggersi dunque solo sulla capacità del poeta, sulla sua abilità a destreggiarsi anche laddove venga meno la materia cantabile.

Un altro aspetto che la poesia trobadorica potrebbe avere sviluppato intorno al monito oraziano è il richiamo alle capacità del poeta quando si tratta di maneggiare un dato tipo di argomento; motivo concentrato, nello specifico, nei vv. 39-40: «versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri», da cui emerge infatti la componente del peso (*pondus*) della materia e la sua rapportabilità alle forze di chi prende la parola. Questo concetto sottostà a sua volta al principio della *convenientia*, implicando una preoccupazione che commisura, armonizzandoli, contenuti e forme.

²²⁰ Nel lessico del peso da considerare rientra anche l'aggettivo *gravis*, che in provenzale dà la forma 'greu'; il coinvolgimento delle categorie semantiche del peso si può infatti ricollegare anche all'opposizione tra *gravis* e *levis* nelle trattazioni retoriche antiche, che oppongono il *sermo gravis* a quello *humilis* (cioè quello dimesso e 'levis'). *Levis* e *gravis* sono percepiti come tali anche nel Medioevo e Ugo di San Vittore li indica all'interno della categoria dei *significantia* di segno opposto nel *De grammatica*, 4, 1047: «significantia placere vel displicere ut dulcis amatus delectabilis austerus placidus lenis asper blandus; significantia facilitatem vel difficultatem ut facilis difficilis levis grauis»; BARON 1966, pp. 75-156. Diffuso in senso metaforico e traslato (cioè per veicolare tristezza e dolore), l'aggettivo *greu* non ha un impiego rilevante in ambito metapoetico, eccetto nella dichiarazione esordiale di PEIRE ROGIERS in *Non sai don chant, e chantars plagra m fort* (*BdT* 356,5), 1-3: «No sai don chant, e chantars plagra-m fort, / si saubes don, mas de re no-m sent be, / et es greus chans, quant hom non sap de que» [Non so di cosa cantare, e cantare mi piacerebbe molto, se sapessi di che cosa, ma a niente mi sento affine ed è grave il canto, quando non si sa su cosa (è)]; per il testo cfr. NICHOLSON 1976, p. 70. Non mi risulta che il testo sia mai stato tradotto, ad eccezione di ROCHEMAURE - LAUDAUD 1910 (p. 432), che però si servono del testo di APPEL 1882; la traduzione riportata è mia.

²²¹ Testo ZEMP 1978, p. 227; la traduzione è mia.

II.7.1. I CASI DI PEIRE D'ALVERNHE E PEIRE CARDENAL

La consapevolezza dei trovatori sul buon uso della *ponderatio* e sull'avvedutezza – espressa, quest'ultima sotto forma di richiamo costante alla *mezura* in gran parte degli *incipit* – è già riflesso di una tacita obbedienza dei poeti al modello teorico oraziano.

Ma passiamo ora ad analizzare due testi in grado di rivelare le tracce di una più tangibile rielaborazione del «Sumite» oraziano, insite a mio avviso nell'esplicita riflessione sull'ambito semantico del peso.

Le basi concettuali sino ad ora riassunte animano certamente un'affermazione di Peire d'Alvernhe, che in *Be m'es plazen* (*BdT* 323,10) afferma (vv. 13-18):

Ben es auras
totz crestias
que ia nems si vol *encombrar*,
ni sobre·l cays
leva tal fays
que corren no·l puesca portar.

[Sono folli (*auras*) coloro che eccedono nel sovraccaricarsi (*encombrar*), e sulla bocca (*sobre·l cays*) sollevano un tal peso da non poterlo portare correndo].²²²

All'interno di un testo programmatico e citazionistico come è *Be m'es plazen* (*BdT* 323,10, su cui si tornerà *infra*, Cap. 5 § V.2.1.) ecco dunque un richiamo alla misura e a non eccedere a caricarsi di un peso che non si sappia reggere sulla bocca, immagine metonimica dell'atto poetico, della 'favella'. Sul passo in questione sono state avanzate, inoltre, interpretazioni in senso allegorico e scritturale sulla moderazione del buon cristiano.²²³ Ma se le considerazioni sino a qui formulate sono valide, non sarà un caso che questo assunto si trovi in un testo che si erge a difesa del *trobar clus* e delle sue ragioni ideologiche.²²⁴

L'affermazione di Peire rielabora, come si evince, il tema della materia intesa come peso, da cui la scelta del verbo *encombrar*: non sia la bocca ingombra di qualcosa che non si sa portare; di un discorso che, una volta cominciato, non è possibile portare avanti. In Peire questo giudizio è volto all'esaltazione di una maestria rivendicata quasi sempre,

²²² Testo e traduzione DEL MONTE 1955, p. 7 e ss.

²²³ Per questi riferimenti e relativa bibliografia (tra cui SCHELUDKO 1937^a, p. 235: «Leichtsinnig ist der Christ, der sich selbst Schwierigkeiten macht») sono riportati in nota da FRATTA 1996, p. 184.

²²⁴ Un po' vaga la nota di DEL MONTE 1955, p. 85, ai vv. in questione: «L'immagine, presa dal costume giullaresco, è di quelle fra astratte e grottesche predilette dai seguaci del *trobar clus*».

sia pure sottilmente, nei toni del vanto: *Be m'es plazen* è non a caso un testo che si pone come cardine del *trobar clus* e degli sviluppi che seguiranno.²²⁵

Un altro verbo significativo, da correlare al tema del peso, è *cargar*: che sia questo un verbo particolarmente atto a parafrasare il passo oraziano ce lo dimostra Dante nel già citato *Par. XXIII*, vv. 64-66 (dove la citazione di *AP* è esplicita non solo nella ripresa tematica, ma anche nel ritorno dell'omero, come sintesi metonimica della spalla che sorregge, mai presente nei trovatori): «Ma chi pensasse *il ponderoso tema / e l'omero mortal che se ne carica / [...]*»; ma l'ammonimento in questione era già stato inserito in *DVE II*, IV, 4: «omnia ergo dicimus unumquenque debere materie pondus propriis humeris coequare».²²⁶ *Cargar* (perfetto corrispettivo del dantesco «carca») è verbo particolarmente congeniale per il fatto di rappresentare la fatica fisica del fardello. Vediamo dunque come esso compaia in Peire Cardenal (senza tuttavia che sia esplicitato l'intento metapoetico del *tòpos*) nelle due *coblas* esordiali di *Qui se vol tal fais cargar que-l fais lo venza* (*BdT* 355,44), 1-16:

Qui se vol tal fais cargar qu'el fais lo vensa,
a derrier repren la fins la comensansa:
per que se deu suenh donar qui ben comensa
que-l comensars ab la fin aia acordansa,
qu'al comensar sec honors
quant en la fin es lauzors
e lauzor es en las fis
dels bels ditz e dels fatz fis.

Bos comensars es sabers e conoissensa,
leials caritatz e fes e esperansa
c'om aia en fatz e en ditz e en crezensa:
que-l comensars ses la fin petit enansa,
que de grans comensadors
a motz per los refreitors
e pels autres luocx assis,
ab trop de mais e de sis.

[Se qualcuno vuol caricarsi di un fardello tale da esserne vinto, alla resa dei conti la fine rimprovera l'inizio; per cui chi ben comincia deve preoccuparsi che l'inizio si accordi con la fine, perché onore tiene dietro all'inizio quando la fine è lodata, e la lode si trova alla fine di bei discorsi e azioni perfette.

²²⁵ Cioè 1-6 (DEL MONTE 1955, p. 82): «Be m'es plazen / e cossezen / que om s'ayzina de chantar / ab motz alqus / serratz e clus / qu'om no-ls tem ja de vergonhar».

²²⁶ TAVONI 2011 (pp. 291-292) riferisce in nota i trattatisti recenti (individuati da Mengaldo) responsabili della mediazione del monito oraziano; tra questi, Giovanni di Garlandia, *Poetria*, vv. 66-68; Guido Faba, *Summa dictaminis*, II, LXXVIII; Goffredo di Vinosalvo, *Poetria nova*, 1085-1086, 1992-1994 e 294 e ss.; Brunetto, *Rettorica* (MAGGINI 1915, p. 151).

Il buon inizio è sapere e conoscenza – che carità, fede e speranza rendono evidenti – che si devono avere nelle azioni, nelle parole e nei pensieri, perché il cominciare senza la fine poco ottiene; ché grandi cominciatori ce ne sono molti nei refettori e seduti in altri luoghi, con troppi ma e se].²²⁷

Credo che si possa ricavare dal testo la fusione di due motivi topici: da una parte il *caveat* oraziano della valutazione delle capacità in relazione alla materia, dall'altra il motivo dell'inizio accostato alla fine, assai rappresentato, si è visto, nella lirica d'amore, come argomento di scansione delle tappe da superare (cominciamento, mezzo, fine) per ottenere il favore di *midons*.²²⁸ Il messaggio sembra riassumersi nell'invito a far coincidere qualitativamente la fine con l'inizio e a non fare vane promesse: la gran parte dei 'gran cominciatori' sono infatti dei millantatori, che fanno esordire con grandi dichiarazioni per accattivarsi i seguaci, deludendo poi la loro aspettativa. La fine e l'inizio, quando queste si identificano con le parti di un'opera, sono però i luoghi più marcati dal punto di vista poetico e retorico.

Il testo di Peire Cardenal appena sopra riportato mostra dunque a chiare lettere come il *comensar* possa coincidere con il momento dell'*inventio*, parafrasando il monito di «materiam sumere», e come l'implicito presupposto di ascendenza oraziana possa sussumere gli argomenti che caratterizzano molti *incipit* trobadorici, spesso contenenti riferimenti alla capacità del poeta e alla qualità del canto e della melodia.

II.8. ALTRI POSSIBILI SVILUPPI DEL «SUMITE»

Numerosi sono i casi, già nella tarda antichità, in cui i testi offrono la prova di essere a conoscenza di questo principio, assorbito in particolar modo dalla retorica; qui il «Sumite» trova svariate applicazioni, ad esempio quella di non fare sì che, presi dall'impegno di tener testa alla veste formale durante un discorso, l'argomento di partenza si volatilizzi.

Nel *De doctrina christiana*, opera imbevuta dei principi della retorica classica e manifesto delle regole esegetiche del medioevo,²²⁹ Agostino presenta una norma che ha dei presupposti teorici simili a quelli oraziani. Riprendendo gli argomenti propri dell'eloquenza classica – secondo cui occorre rendere il pubblico «docilem, benivolum, attentum», e il cui fine è insegnare, dilettere e commuovere – egli sottolinea il portato

²²⁷ Testo e traduzione VATTERONI 2013, II, pp. 583 e ss. In nota l'editore rileva il carattere sentenzioso dell'espressione, ma non commenta l'espressione includente il verbo *cargar* (cfr. pp. 592-593). Piuttosto frequente l'impiego della struttura con i verbi *comensar* e *finir*, destinata ad affermarsi anche nella lirica italiana Duecentesca (concettualmente simile Guittone I, 114-115; cfr. EGIDI 1940, p. 6).

²²⁸ Su questi argomenti si veda la nota di VATTERONI 2013, II, pp. 592-593; l'editore cita numerosi passi paralleli, tra cui alcuni proverbi riportati da MORAWSKI 1925, 286, *Bons es li plait dont len loe la fin*; 1002 *La fin loe l'oeuvre*; 1058 *Le bon commencement atrait le bonne fin*.

²²⁹ Sull'argomento rimando alle pagine di MARROU 1987, pp. 279-298.

psicagogico del discorso da un'angolatura cristiana: il sermone, esattamente come il discorso pronunciato dall'oratore, dovrà blandire il cuore degli ascoltatori e suscitare un sentimento simpatetico nel pubblico. La materia scelta presuppone però una certa attenzione, come leggiamo in IV, III, 4, 32-34, quando afferma: «Cavendum est enim *ne fugiant ex animo quae dicenda sunt*, dum attenditur ut arte dicantur».²³⁰

Non è questa la sede più idonea per soffermarsi su Agostino e sulla sua attenzione, a cui si è accennato, nei confronti dei principi della retorica classica;²³¹ ciò che mi preme qui di sottolineare è l'importanza conferita a questo assunto teorico da colui che si può annoverare tra i primi teorici dell'interiorità, largamente ripreso, come si è già detto, dalle riflessioni maturate negli ambienti religiosi impregnati di teologia mistica.

È soprattutto l'espressione *ex animo fugire*, riferita alle cose da dire, che occorre qui sviluppare meglio. Sono qua i presupposti per una complessa riflessione volta a declinare i principi retorici ai fini di un 'utile' in senso cristiano, e che per fare questo colloca nell'animo la formazione dei pensieri e dei contenuti, facendo dello spazio interiore – dell'*intus* – il 'luogo' deputato al contenimento di questi, nonché al loro trattenimento – quindi alla loro *ponderatio* – prima di prendere la parola. Sono questi, in fondo, i presupposti estetico-teorici di ogni scrittore medievale, poeta o retore che sia.

Per tornare invece, più specificamente, al XII secolo – e in particolare all'ambiente vittorino su cui occorrerà insistere ancora – il *De Speculo caritatis* di Aelredo di Rielvaux offre un esempio particolarmente significativo della ricezione di questo assunto teorico. Il testo in questione, probabilmente commissionato da Bernardo di Chiaravalle e preceduto da una sua lettera di esortazione a scrivere rivolta da questi a Aelredo, si colloca negli anni Quaranta del XII secolo. Dalle parole di Bernardo, che sono già un testo di risposta, si può intuire una certa resistenza iniziale da parte di Aelredo. Ed è qui interessante notare come l'umiltà di quest'ultimo, esprimendosi nei termini dell'inadeguatezza, calchi con ogni probabilità la raccomandazione oraziana di «materiam sumere» attraverso la ripresa del tema del peso e della forza degli omeri. Pare che gli argomenti di Aelredo, ricostruibili sempre dalle esortazioni di Bernardo, fossero «dichiarazioni abbastanza consuete di modestia e di inadeguatezza al compito assegnatogli»;²³² è tuttavia opportuno notare i punti di contatto tra questo genere di trattazione, il passo oraziano, e alcuni *loci* trobadorici che si discuteranno di seguito:

Sed clamas: *femineos humeros* graui sacirnae minime subducendos, cautiusque onus oblatum non subire, qual sub fasce, cum subieris, ruere. Sit ergo graue quod iubeo, sit arduum, sit impossibile. Sed nec sic excusationem habes.²³³

La presenza degli omeri ad indicare le spalle – e quindi la capacità di portare il peso di un discorso dall'inizio alla fine – è sicuramente un richiamo oraziano di cui occorre

²³⁰ Cfr. SIMONETTI 2011, pp. 256-257.

²³¹ Ivi, pp. XXXII-XXXIX.

²³² Cfr. ZAMBON 2007, II, p. 8.

²³³ Ivi, pp. 14-15.

tener conto, a riprova della vitalità delle prescrizioni estetiche del venosino all'altezza della letteratura religiosa del XII secolo.

Balderico di Bourgueil mostra a sua volta di conoscere tale principio, pur rinunciando all'impiego dell'immagine della spalla: nel Carme 85, di ispirazione oraziana,²³⁴ il poeta imbastisce il motivo della *diminutio sui* – assai frequente nel *corpus* baldericiano – osservando che il proprio stile volge in direzione del *iocus* anziché trattare argomenti più alti, come ormai la sua età richiederebbe; ai vv. 25-29 spiega:

Haec vere nostras superabant omnia vires,
is quoque congressus foret *importabile pondus*,
aut etiam nemo, *sub tanto fasce gravandus*,
haec legeret, subito cum taedia progenerare
lectio difficilis soleat peregrinaque verba.

Ai versi 28-29 del Carme 85 Balderico espone dunque le conseguenze della violazione dell'insegnamento oraziano; se il peso (*pondus*) si rivela superiore alle capacità del poeta, il rischio più comune è quello di diventare oscuri e quindi di annoiare chi legge o ascolta; l'attenzione sarà al contrario viva, quindi, se il pubblico sarà in grado di comprendere, ovvero, se la perizia del poeta, sposando un argomento alla sua altezza, sarà tale da rendere la poesia semplice e cristallina.²³⁵

La *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo, testo tardo rispetto alla produzione letteraria qui esaminata, fu un testo di larghissima diffusione, anche su suolo italiano; è opportuno tener conto della sua ricezione nel contesto in cui si formarono Brunetto, Guittone e poi Dante, per il fatto di dare nuovo impulso all'immagine oraziana, a questa altezza oscurata dai mediatori; Goffredo fa riferimento al *pondus* e agli *humeri* a più riprese, cioè ai vv. 1085-6: «da pondera verbis / aequa suis humeris» e ai vv. 1992-4: «humeri... pondus in ponderare».²³⁶

²³⁴ Cfr. TILLIETTE 2012, I, p. 196. Il testo è definito dall'editore come la seconda poesia programmatica di Balderico dopo il Carme 1.

²³⁵ Il coinvolgimento del tema del peso nelle dichiarazioni di poetica è idiomatico già con i poeti mediolatini: il lemma *pondus* compare ad esempio nel Carme che Ildeberto di Lavardin indirizza a Muriel (c. 26), vv. 19-20: «pondera verborum, sensus gravis, ordo venustus / vultum divine condicionis habent». Per il testo cfr. SCOTT 1969, pp. 17-18; il componimento ildebertiano a Muriel è pubblicato, con trad. ital. a fronte, anche in GARDENAL - FOLKEL 1993, pp. 146-149. L'oscurità relazionata alla materia è argomento che persiste anche nelle riflessioni stilistiche del Duecento toscano, come ad esempio nella canzone XLIX di Guittone d'Arezzo (Altra fiata aggio già, donne, parlato; EGIDI 1940, p. 131), ai famosi vv. 159-170: «Ditt'aggio manto e non troppo, se bono: / non gran materia cape in picciol loco. / Di gran cosa dir poco / non dice al mestieri o dice scuro. / [...]».

²³⁶ Che Dante conoscesse e leggesse questo trattato è altamente probabile; la citazione di un passo della *Poetria Nova* da parte di Brunetto conferma l'ipotesi che la citazione del v. 38 in Dante debba essere ricondotta alla mediazione delle *poetriae* (tra le quali menzionava, oltre a quella di Goffredo di Vinosalvo, la *Poetria* di Giovanni di Garlandia), delle *artes dictaminis* (come la *Summa dictaminis* di Guido Fava) o alla *Rettorica* di Brunetto. Uno studio di BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1969 ha inoltre messo in risalto il possibile influsso della *Poetria Nova* su *Purg.* XXXI, dove Dante designa gli occhi di Beatrice con il termine «smeraldi»: «posto t'avem dinanzi a li smeraldi / onde Amor già ti trasse le sue armi». Il passo in questione è *PN*, 569-570: «Excubiae frontis, radient utrimque gemelli / Luce smaragdina vel sideris instar ocelli». Essendo la connotazione smeraldina degli occhi del tutto assente nella trattatistica precedente al

Con il tema peculiare del *pondus* – metaforicamente espresso dall’omero, l’osso della spalla deputato allo sforzo del sollevamento – siamo in grado di riconoscere chiaramente gli esiti di un monito e di un’immagine originari dell’*Ars poetica*, condensati metaforicamente nell’immagine dell’omero.

L’immagine metonimica della spalla che sopporta il peso sembra perdersi con il passaggio dalla letteratura mediolatina alla letteratura volgare (ed è già assente, come si è appena visto, nel riferimento baldericiano); una grande eccezione all’interno del panorama frastagliato della ricezione di questo *tòpos*, sarà invece il recupero dantesco, in *Par. XXIII*, dove Dante, per esprimere l’insufficienza delle risorse poetiche al cospetto del riso di Beatrice, chiede al lettore di perdonare l’inesorabile fallimento delle sue capacità poetiche di uomo mortale di fronte all’indicibile (64-66):

*Ma chi pensasse il ponderoso tema
e l’omero mortal che se ne carica,
nol biasmerebbe se sott’esso trema.*

Non è un caso, allora, che intorno al monito oraziano si sviluppino, anche nel Duecento italiano (poi in Dante) dichiarazioni costellate di *verba cogitandi*, segno dell’avvenuta adesione alla raccomandazione oraziana di pensare *pudenter* la materia prima di creare, cioè di attenersi alla riflessione e al ragionamento, non lasciando che l’impulso di un’ispirazione non mediata abbia il sopravvento.²³⁷ A questo proposito Carlo Paolazzi ha bene messo in luce la presenza del «Sumite» nella *Vita Nova*:

[...] che l’autorevolissima epistola oraziana si affacci nel “libello” in coincidenza con alcuni momenti decisivi della sperimentazione poetica e teorica, è segno evidente che l’attenzione del giovane Dante nei confronti del “magister Oratius” è già tanto vigile, da lasciare presumibilmente anche altrove qualche traccia del suo passaggio attivo nel laboratorio dell’autore.²³⁸

passo del trattatista inglese (tanto che proprio questo potrebbe rappresentarne, se non la più antica attestazione, l’origine stessa), è legittimo pensare che l’immagine sia un prelievo dalla *Poetria Nova*. Sebbene un contatto diretto si possa dare per certo, è opportuno sottolineare la possibilità che questo sia stato in qualche modo incentivato dalla mediazione di Brunetto, che in *Tresor* III, 13, 11 riprende questa immagine: «ses oils ki sormontent toutes esmeraudes reluisent en son front comme .ii. estoiles [...]». La studiosa concludeva, ad ogni modo, che «Dante, tutt’altro che dimentico dell’insegnamento del maestro (e della calda esortazione di *Inf.*, XV, 119), raccoglie questa gemma dal «tesoro» di Brunetto, utilizzandola nel senso consigliato, cioè come attributo di bellezza femminile» (cit. p. 14).

²³⁷ Peso e *ponderatio* nel senso di ‘riflessione attenta’ sono già anticamente correlati e spesso veicolati dall’immagine della bilancia, simbolo di retto giudizio (strumento che raffigura da un lato la Giustizia, dall’altro lo strumento della creazione per eccellenza, su cui cfr. DE LAUDE 1994, *passim*). Nella lirica italiana delle origini questo oggetto ricorre spessissimo, sempre in contesti legati al giudizio e al retto pensiero; nell’ambito della scuola siciliana, si prenda ad esempio Odo delle Colonne (*Distretto core e amoroso*, IBAT 51.1), il quale usa un’espressione che tira in ballo l’atto del pesare l’oro per indicare la cautela e la misurazione (37-38): «ed io com’auo in bilanza / vi son leale, sovrana». La nota dell’editore Fratta, rimandando alla voce del TLIO *bilancia*, riporta in nota il significato di «*Mettere, pesare nella (alla) bilancia*: prendere in attento esame, ponderare». Cfr. FRATTA 2008, p. 135. Per la voce in questione, cfr. TLIO, ‘*bilancia*’, 1.2 (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).

²³⁸ PAOLAZZI 1998, p. 123.

È infatti in *VN* XIX, 4 che viene presentata, con grande dettaglio di particolari e indugio sull'attesa e sui *verba cogitandi*, la lenta incubazione di una canzone. L'accento è posto, in particolare, sui *verba dicendi* e sul moto incoativo:

E però propuosi di *prendere per materia del mio parlare* sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e *pensando molto* a ciò, *pareami avere impresa troppo alta materia* quanto a me, sì che non ardia di *cominciare*; e così *dimorai alquanti dì*, con disiderio di *dire* e con paura di *cominciare*. Avvenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen già uno rivo chiaro molto, a me giunse tanta volontà di *dire*, ched *io incominciai a pensare lo modo ch'io tenesse*; e *pensai* che *parlare* di lei *non si convenia* ched io facesse [...]. Allora *dico* che la mia lingua *parlò* quasi come per sé stessa mossa e *disse*: «Donne ch'avete intellecto d'amore». *Queste parole io ripuosi nella mente* con grande letizia, *pensando* di prenderle per mio *cominciamento*; onde poi, ritornato alla sopradecta cittade, *pensando alquanti dì cominciai* una canzone con questo cominciamento [...].²³⁹

Un'argomentazione del tutto simile, come giustamente ha messo in luce Silvia De Laude,²⁴⁰ era stata già usata da Brunetto Latini, nel capitolo dedicato all'*inventio* all'interno della *Rettorica* (28, 2-3), con l'aggiunta di un dettaglio non irrilevante, cioè l'accostamento tra l'oratore e il costruttore:

Non sia dunque la lingua pronta a parlare né la mano presta alla penna, ma consideri che 'l savio mette alla bilancia le sue parole tutto avanti che lle metta in dire né inn iscritta. Consideri ancora che 'l buono difficiatore e maestro poi che propone di fare una casa, primieramente et anzi che metta le mani a farla, *sì pensa nella sua mente* il modo della casa e trova nel suo *extimare* come la casa sia migliore; e *poi ch'elli àe tutto questo trovato per lo suo pensamento*, *sì comincia* lo suo lavorio. Tutto altresì dee fare il buono rettorico: *pensare diligentemente la natura della sua materia*, e sopra essa trovare argomenti veri o verisimili sì che possa provare e fare credere ciò che *dice*.²⁴¹

In maniera del tutto simile Brunetto tratta l'*inventio* all'interno del *Tresor*, III, 17, 2-3:

Por quoi je di que quant tu vieus bien faire ton prologue, il te covient tot avant *consirer ta matire* et connoistre la nature dou fait et sa maniere. Fai donc a l'essample de celui ki vieut maisoner, car il ne cort pas a l'oevre hastivement, ains *le mesure tot avant a la ligne de son cuer, et comprent en sa memore trestot l'ordre et la figure de la maison. Et tu gardes que ta langue ne soit courans a parler, ne la mains a l'escire, ne comence pas l'une ne l'autre a cours de fortune*. Mais ton sens tiegne en sa main l'office de chascune, en tel maniere que *la matire soit longuement a la balance de ton cuer*. Et dedens lui

²³⁹ GRIMALDI - PIROVANO 2015, pp. 158-159.

²⁴⁰ DE LAUDE 1994, *passim*.

²⁴¹ MAGGINI 1915, p. 52.

pregne l'ordre de sa voie et de sa fin, car a ce quel es besoignes du siècle sont diverses, te covient a parler diversement, et a chascune selonc sa matire.²⁴²

Come *gardar las razos* significa avere un controllo pieno delle proprie risorse poetiche, tanto da rendere le proprie parole chiare e comprensibili ai più, così, al contrario, la cattiva *ponderatio* conduce all'incomprensibilità, a sua volta corruttrice dell'apprezzamento estetico di qualsiasi testo poetico.

Non si potrà fare a meno di notare come l'insistenza sui verbi del pensare (tra cui, di per sé pregnante per la sua etimologia, il verbo *considerare*) e del dire accomunino Dante e Brunetto in corrispondenza di una riflessione teorica di poetica che probabilmente affonda le radici in un pensiero di matrice oraziana e che dobbiamo considerare di lunga percorrenza, anche nelle lingue volgari, forse già a partire dai trovatori. Insistenza che, tutto sommato, riflette nei brani tratti dai testi dei due fiorentini un'impostazione retorica non troppo dissimile – sebbene con maggiore ostentazione del principio teorico in questione – dai richiami alla misura già ampiamente rappresentati nei testi trobadorici sia a proposito dell'atto del trattenimento delle parole, sia dell'espressione ponderata.

²⁴² BELTRAMI 2007, pp. 672-673. Il passo è una citazione puntuale dei versi – riportati più sopra – della *Poetria Nova* di Goffredo di Vinsauf; sulla questione cfr. CRESPO 1972, p. 97.

CAPITOLO 3

COORDINATE ESTETICHE DEL *TROBAR*

Una regola giapponese dice: la perfezione è bella ma è stupida. Bisogna conoscerla, usarla, ma romperla.

B. MUNARI, *Fantasia*, Milano, Laterza, 1977, p. 195.

La bellezza allora è una conquista, il risultato di tentativi d'intelligenza, di aggiustamenti. Nasce dall'imperfezione, non è a monte, non è già data, ma viene dopo. E perché sia non può fare a meno della materia come non può fare a meno della saggezza e della compassione.

A. ANEDDA, *La vita dei dettagli (Icane. Insegnare la bruttezza)* Roma, Donzelli, 2009, p. 95.

NOTA INTRODUTTIVA

A partire dal finire dell'XI secolo l'infittirsi dei commenti intorno al testo *dell'Epistola ai Pisoni* di Orazio attesta la sicura conoscenza del testo a partire dalle scuole, dove i principi della retorica e della poetica risultano confluire entro un comune bagaglio di regole tra cui prevalgono l'attenzione nei confronti della coerenza, della misura, della ponderazione degli argomenti. Vedremo adesso, all'interno di questo capitolo, alcuni dei principali dettami estetici di cui l'*ars poetandi* trobadorica sembra tenere particolarmente conto (I PARTE); insieme, si cercherà di tenere le fila dei presupposti morali e ideologici di cui l'arte del poetare pare risentire a partire da Peire d'Alvernhe e Marcabruno (II PARTE).

PRIMA PARTE

III.1. ESTETICA DEL *COVINEN*

Il commento «Materia» offre una buona schematizzazione di quelli che saranno i principi del buon poetare rielaborati e applicati successivamente (ad esempio da Goffredo di Vinosalvo nel suo *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*) e a cui è verosimile che i trovatori si richiamino. La griglia di difetti distinti dal commento «Materia» conta sei punti, che qui riporto:

1. *Partium incongrua positio* (AP 1-13);
2. *Incongrua orationis digressio* (AP 14-24);
3. *Brevitas obscura et incongrua* (AP 25-26);
4. *Incongrua stili mutatio* (AP 26-28);
5. *Incongrua materie variatio* (AP 29-30);
6. *Incongrua operis imperfectio* (AP 31-37).

Come giustamente nota Jean-Yves Tilliette, tutti i punti toccati da Orazio (valorizzati dai suoi lettori medievali, sia in ambito poetico, sia in ambito retorico) – la chiarezza formale, la concisione, la razionalità, l’adesione alla realtà della natura e la dimensione etica (essendo la poesia imbevuta di *sapientia*, vv. 309-311) – sono sintetizzabili nelle categorie di *congruitas* e di *misura*.

Al contrario nell’*incongruitas*, il polo estetico opposto, si identificano i comportamenti da evitare:

il suffit, dans chacune de ces formules, de remplacer l’adjectif incongrua par congrua: le bon poème sera celui dont les parties seront agencées de façon convenable, dont le propos sera émaillé de digressions pertinentes, etc.¹

In altre parole, i pregi di un buon testo devono rispettare il principio estetico-comportamentale della *misura*. Questo ideale è presente in particolare nell’*Ars poetica*, «vero inno alla moderazione letteraria» e «semplice appello al buon senso e al buon gusto».²

Il richiamo alla *congruitas*, nell’*Ars* evocato implicitamente, *a negativo*, attraverso l’effetto aberrante provocato dal mostro con cui si apre l’*Ars poetica* – che molto resterà impresso nell’immaginario miniaturistico e non solo – si collega alla concezione di armonia concepita come misura, congruenza, interezza, *integrità*.

¹ TILLIETTE 2000, p. 43.

² MARIOTTI 1996-1998, cit. p. 568.

Le parti del discorso poetico e retorico devono quindi non solo formare *l'Uno*, ma evocarlo anche nella loro natura di parti discrete tra loro armonizzate; ciò che è incongruo rispetto all'insieme, ciò che provoca disarmonia, è tacciabile di vizio e dunque condannabile.

Alla luce del principio dell'armonia e della semplicità, eletto come canone estetico per eccellenza nell'*Epistola ai Pisoni*, è opportuno rileggere i testi trobadorici dove ricorrono, in particolare, gli aggettivi *covinen* e *entier*. Per il fatto di sostanziare integralmente l'ethos trobadorico – tanto poetico quanto comportamentale – la *misura* (prov. *mezura*) e la *convenientia* (prov. *covinen*) sembrano essere parametri particolarmente interessanti per indagare i punti di contatto con l'ars poetica antica. Le categorie estetiche evocate da questi termini, ricorrenti specialmente nelle dichiarazioni incipitali, possono essere accostate ai principi di organicità e compattezza del testo che emergono dai manuali latini, con l'aggiunta di significati certo più sfaccettati e sicuramente allusivi a un'idea di perfezione (o imperfezione) estetica che assume anche caratteristiche morali.

Il principio retorico della *convenientia* in epoca medievale richiederebbe uno spazio molto più ampio di quello che qui mi propongo di riservargli.³ È necessario però – una volta inquadrato il suo retroterra retorico – circoscrivere l'indagine alla sua applicazione in ambito trobadorico, tentando di capire in che modo i poeti provenzali riadattano secondo il proprio gusto la categoria dell'*aptum* in senso etico e stilistico.

Si possono, per cominciare, riportare le parole di Paul Zumthor:

La poésie romane ancienne avait ainsi un caractère modal. Chaque registre en effet, définit par un ensemble de motivations particulières, possédait une tonalité expressive propre. Le système (quel qu'il fût) des valeurs qui y étaient attachées trouvait dans le registre et dans lui seul son efficacité, sa «convenance»: *convenance extérieure au poète individuel*, et à laquelle celui-ci participait, ainsi que son public; *mais intérieur au poème*, dans lequel elle traduisait cette «volonté formalisante» invoquée par Gennrich à propos de tout le lyrisme médiéval.⁴

La *convenientia* è sicuramente, in primo luogo, un fatto formale, che consiste da un lato nella scelta del registro in relazione all'argomento, dall'altro nella coerenza interna al testo e nel principio dell'*integritas*. Essa si sostanzia tuttavia anche di un piano 'etico' in virtù del quale la voce poetica viene intesa come espressione delle peculiarità morali e spirituali di colui che le dà voce.

In questo senso è peculiare un'affermazione tratta dal commento oraziano tradito dal già menzionato ms. München, Clm 19475 (*supra* § INTRODUZIONE GENERALE), che

³ Cfr. tra gli altri FOUCAULT 1996, che inserisce la categoria di *convenientia* nella trattazione delle figure della somiglianza del sec. XVI. Come afferma *ibid.*, pp. 32-33: «La *convenientia* è una somiglianza legata allo spazio nella forma dell'«a mano a mano». È nell'ordine della congiunzione e dell'adeguamento. Per questo appartiene meno alle cose medesime che al mondo in cui queste si trovano. Il mondo è la «convenienza» universale delle cose [...]».

⁴ ZUMTHOR 1974, CIT. p. 154.

inserisce la poesia all'interno del ventaglio di argomenti che pertengono all'etica e alla logica (f. 15r):

Ethice sub ponitur (*sic*) quia ostendit qui mores convenient poete. Vel potius logice, quia ad noticiam recte et ornate locutionis et ad exercitationem regularium scriptorum nos inducit.⁵

Il rapporto di corrispondenza biunivoca tra condotta, poesia, argomenti e stile è stato già in parte messo in luce nel Cap. 1. La convenienza si presenta tuttavia come un principio dall'orizzonte ben più ampio, in grado di regolare qualsiasi applicazione del 'fare' umano e inserendosi nel quadro di esaltazione della misura come disciplina a cui l'individuo deve attenersi in ogni occasione della vita.

L'opera d'arte è derivazione di un'osservazione attenta e moderata della realtà, dove non sono ammessi elementi spuri e dove tutto evoca la forma di provenienza. Così Marbodo da Rennes ricorda agli allievi, nell'*Epilogo* del *De ornamentis*, lo spirito di cautela da tener presente nell'uso delle figure retoriche (che devono essere elargite con moderazione, come dei bocconcini, vv. 143-144: «Haec tibi de multis, ne multa forent onerosa, / *primum pauca dedi*, quasi fercula deliciosa»), vv. 151-156:

Interea, tamquam speculum formamque poetae,
rerum naturam, qui scribere vultis, habete,
cuius ad exemplar, veluti qui pingere discit,
aptet opus proprium quisquis bene fingere gliscit.
Ars a natura, ratione ciente, profecta,
principii formam proprii servare laborat.

Convenienza e moderazione sono dunque due categorie distinte ma strettamente interconnesse, dato che l'una non può prescindere dall'altra: per essere conveniente l'espressione dovrà essere anzitutto misurata e ponderare l'armonia dei contenuti rifuggendo gli eccessi e gli scarti rispetto all'integrità complessiva. *Convenientia* e *misura* rappresentano l'adempimento di un atto di umiltà a cui il poeta deve aderire per potersi esprimere; attenersi alla *convenientia* in quanto *principio etico* significa allora evitare il senso di discontinuità, di scollatura tra l'artista e il suo contesto di appartenenza, ribadendo, al contrario, la continuità tra l'unicità della propria voce e la propria condizione nella collettività.

Quello della continuità-integrità è un altro punto da affrontare in senso trasversale, in quanto procede di pari passo all'applicazione del principio della misura-convenienza. Esso coincide con la qualifica stilistica di *entier*, aggettivo che, indicando il concetto di perfezione, credo che si possa ricondurre al senso di coerenza, coesione, organicità e perfetta armonia delle parti richiesti in un buon prodotto poetico. Questa qualifica sembrerebbe adombrare, quando applicata alla forma, sia l'adempimento della

⁵ Cfr. ALLEN 1982, p. 6.

convenientia, sia – in virtù della coincidenza tra forma e contenuto – un senso estetico più alto che ha a che fare con la verità (anche morale) del contenuto.

Come ha scritto Marianne Shapiro (che connette questo principio con l'idea dell'unione delle parti suggerita dal verbo *entrebescar*):

...if in all cases integration is understood as making things cohere, we can at least distinguish two main emphases: first, on referential accuracy [...]; second, on internal coherence, which may also be termed formal and is known to color the truth value of what is said.⁶

Il principio estetico della *convenientia* vige poi alla base di qualsiasi forma di bellezza, come riassumono le parole di Paolo Bagni:

Tutto, nell'unità vivente che è il poema, deve essere coerente, come conviene: coesione nei pensieri e nei sentimenti, nella disposizione delle parti, nella scelta delle parole e mutuevolmente tra questi elementi [...]. È evidente che l'idea della bellezza letteraria deriva da quell'idea della bellezza in generale, per cui una bella forma è una forma in accordo con se stessa, dove «tout se tient»: la bellezza è costanza. Nell'opera letteraria, questo accordo con sé risulterà dal giusto adattarsi dell'espressione all'idea, dalla proporzione tra i membri dell'insieme, dalla armonia reciproca dei pensieri, delle parole, delle figure, delle immagini. Alla coesione si accorda il *nitor*, lo splendore delle parole poetiche, il colore delle maniere espressive. Così l'opera letteraria ben proporzionata e ricca in colori si pone come compiutamente bella e totale [...]: essa ha tutto ciò che le conviene, non presenta niente di superfluo, è integra, completa, compiuta.⁷

Covinen è del resto, non raramente nel *corpus* provenzale, anche il rapporto amoroso e l'oggetto d'amore: si pensi al fatto che l'aggettivo ricorre spesso nella *descriptio personae* di *midons*, ad esprimere la bellezza della donna come modello di rettitudine e di *καλοκαγαθία*.

L'opinione di Casella, ripresa da Spitzer, è «che l'amata sia essa stessa un modello di armonia».⁸ Tale impiego risalta, nel *corpus* occitano, in svariati *loci*, dei quali richiamo i principali. Si distingue ad esempio, ancora, Raimbaut d'Aurenga, con *Ab nou cor* (*BdT* 389,1), ai vv. 48-49:

c'ades mi veg, domna, estar
vostre *bel nou cors covinen*.

⁶ La studiosa inserisce tuttavia questa riflessione all'interno della discussione delle 'strutture della ripetizione' come la paronomasia e la ripetizione di un termine, effetto dell'intento, da parte del poeta, di organizzare in maniera coerente il 'tessuto' poetico. Cfr. SHAPIRO 1984, p. 368.

⁷ BAGNI 1968, cit. pp. 141-142.

⁸ SPITZER 2009², cit. p. 67. Lo studioso riprende una proposta di traduzione di CASELLA 1946 che tradusse un verso di Jaufre Rudel (*Quan lo rossinhols el folhos*, *BdT* 262,6, v. 13) «ses ren que-y desconvenha» («senza cosa alcuna che non si adatti») analizzando il principio della *convenientia* ciceroniana applicata alla donna. Su questo e altri problemi cfr. inoltre SPITZER 1959, pp. 363-417.

[e subito vedo, signora, essere proprio mia la vostra bella (lett.: conveniente) nuova persona].⁹

Nell'ambito di una *descriptio* di *midons* in *Ara-m destreing amors* (BdT 9,7, v. 21) Aimeric de Belenoi impiega l'espressione «Sa covinen colors», espressione che potrebbe essere foriera, del resto, di una cosciente ambiguità terminologica tra gli argomenti descrittivi 'fisici' e gli espedienti retorici per esprimerli, mentre Berenguer de Palol (il cui *corpus* pullula di descrizioni e lodi della donna amata) in *Aital dona cum ieu sai* (BdT 47,3, vv. 2-3) si dilunga nella rappresentazione dell'amata come «ab cors covinent e guay, / ab digz plazentiers e bos», istituendo un parallelismo tra le qualità estetiche e verbali di questa.¹⁰

All'interno delle descrizioni, di significato analogo a *covinen* (e a *entier*) è inoltre l'aggettivo *compliz*, che indica la perfezione – la completezza – morale e estetica della persona a cui è riferito; esso si trova, ad esempio, in una descrizione di Daude de Pradas all'interno della canzone *Ben ay'Amors quar anc me fe chاوز* (BdT 124,6), vv. 9-12:

Un joves cors complitz de gran beutat,
gais, amoros, cortes, de bon agrat,
on es fis pretz renovelhatz e sors
m'a si conquis non puese pensar alhors
[...]

[Una giovane persona, piena di bellezza, gaia, amorosa, cortese, amabile, nella quale pregio perfetto è rinnovato ed esaltato m'ha fatto suo a tal punto che non posso pensare ad altro (...)].¹¹

La bellezza *covinen* di *midons* si inserirebbe in questo snodo concettuale tra due aree tematiche della poesia trobadorica su cui si è già in gran parte detto nel Cap. 1 (cfr. *supra* § I.6.) quali la poetica e l'amore.

Per mettere in luce l'interscambio aggettivale delle qualità riferibili al testo e di quelle assegnate a *midons*, trovo particolarmente esplicativo una canzone di Peire Bremon Ricas Novas, *Ben farai canson plasen* (BdT 330,3): l'utilizzo al primo verso dell'aggettivo *plasen* – nota l'editore Paolo Di Luca – enuncia già in qualche misura il rapporto osmotico tra le qualità di *midons* (l'oggetto dell'amore, e dunque della canzone) nelle descrizioni muliebri e quelle del canto d'amore con i relativi effetti:

[...] è tipico dei trovatori attribuire all'arte del comporre la caratteristica della piacevolezza, che rispecchia in maniera palese una delle qualità maggiormente decantate

⁹ Testo e traduzione MILONE 2003, p. 169.

¹⁰ Sui rapporti tra concetto di armonia e rappresentazione-descrizione del corpo è possibile condurre dei paralleli con la storia dell'arte e in particolare con le riflessioni di PANOWSKY 1962, pp. 83-84.

¹¹ Testo e traduzione MELANI 2016, pp. 142-143.

della dama. [...] Il rapporto tra la bellezza del componimento e quella della dama, evocato dal duplice utilizzo dell'aggettivo *plaisen*, è spia di uno dei *topoi* che sono alla base della lirica occitana, il canto per amore [...].¹²

Del testo appena menzionato, riporto dunque la *cobla* IV (vv. 31-40):

Aisi-m dones gioi plaisen,
con es de valor sen par,
dompna c'ab dret dei giugiar;
e *par ben al convinen*
que dic vos vera lausor,
ce de vos servir
son tut miei consir,
e tenc m'o a tal onor,
c'en dret d'amor de nul'altra no-m cal,
e desir vos, ab cui merces no-m val.

[Così potesse donarmi un gradevole diletto, dal momento che è di valore ineguagliabile, la dama che devo giudicare con giustizia; e sembra giusto alla regola della convenienza che vi canti una lode sincera, perché tutti i miei pensieri sono volti a servire voi, e stimo ciò un tale onore che in ambito amoroso non mi importa di nessun'altra, e desidero voi, presso cui non mi vale mercede].¹³

La nota dell'editore al verso 34 rende conto del fatto che:

il campo semantico del lessema è ampio e [...], rispetto alle occorrenze del sostantivo, in occitano si riscontra un più frequente uso aggettivale del participio presente del verbo *convenir*, riferito tanto alla donna che al canto, due poli in mutuo e continuo rispecchiamento, col significato di 'armonico, proporzionato'.¹⁴

Il riferimento al patto vassallatico conferisce dunque doppio valore semantico al coinvolgimento della categoria della *convenientia* nei trovatori: la lode è dovuta all'amata in virtù di tale patto, ma le è dovuta anche in ragione del fatto che tale lode è l'unico discorso possibile su *midons*-Amore.

Non sorprenderà dunque che le stesse categorie estetiche siano valide anche per la creazione artistica, che da sempre, come teorizza lo stesso Orazio, attingono agli stessi principi della poetica, tanto che è possibile concepire un'*ars poetica* materiale in grado di concretizzarsi nel manufatto.¹⁵ In sede incipitaria – e in particolare nelle dichiarazioni metapoetiche – l'aggettivo '*covinen*' indica dunque la piacevolezza del registro e la sua armonia in relazione al contesto e al contenuto, ma è anche espressione, già nel suo

¹² DI LUCA 2008, cit. pp. 106-107.

¹³ Testo e traduzione *ivi*, pp. 103-106.

¹⁴ *Ivi*, cit. p. 110.

¹⁵ Sulla metafora fabbrile e sulle sue implicazioni con la poesia rimando a *infra*, Cap. 4.

impiego retorico e poetico, di una bellezza che è già anche etica e morale insita in colui che pronuncia il discorso, che si dispiega, in altre parole, rispettando delle forme convenzionali, in armonia con quanto voluto da un ordine superiore.

Il neoplatonico chartriano Alano da Lilla attinge esattamente a questo repertorio aureo di regole estetiche per esaltare la bellezza del carro descritto in apertura al libro IV dell' *Anticlaudianus* (70-82):

Has igitur currus partes, ut *norma* requirit,
Ordo petit, poscit *ratio*, *Prudencia* dictat,
Cudit et *excudit*, *facit* immo *perficit*, *ornat*
Exornatque simul lima meliore sororum
Pretaxata cohors, nullum que relinquit in istis
Enormis forme uultum macule ue querelam,
Apponens que manum supremam, fine beato
Concludens operam, sparsas Concordia partes
Ordine, lege, loco *confederat*, *unit*, *adequat*.
Ergo *iunctura*, clavis gumfisque ligate
Partes effigiant currum qui luce decoris
Preradians, facie propria demonstrat in ipso
Diuinam *sudasse* manum superumque Mineruam.¹⁶

Si isolino, dal testo appena riportato, le leggi che sovrintendono l'apprezzabilità estetica dell'oggetto descritto: norma, ordine, ragione, saggezza (qui *Prudencia*, ipostatizzata), con chiastica alternanza di nomi e verbi volta a sottolineare la coesione concettuale dei principi espressi.

All'interno di questa cornice si collocano i verbi della realizzazione pratica, tratti dal repertorio semantico della metafora fabbrile, evocato dallo strumento della lima – «simul lima meliore», v. 74 – e da una serie di dittologie date da un verbo e dal corrispettivo verbo intensivo, quali *cudit* e *excudit*, con richiamo diretto, ancora una volta, all'incudine oraziana. *Facit* e *perficit*, dove 'fare' – ovvero 'fare in maniera perfetta', *perficit* – sono verbi deputati ad esprimere l'idea di creazione e di 'composizione': *faire* (su cui cfr. *infra*, Cap. 4 § INTRODUZIONE) è del resto frequentissimo nei trovatori, in accompagnamento all'oggetto creato, cioè il '*vers*' o, ancora più in dettaglio, i '*motz*'. *Ornare* e *exornare*, cioè 'decorare' e 'fregiare', esprimono invece il processo artigianale di abbellimento di un oggetto, sino alla rimozione di ogni *macula*.

Confederare, *unire* e soprattutto *adequare* sono i verbi dell'unione delle singole componenti della creazione, finalmente armonizzate nell'uno, che si esprime secondo la categoria (oraziana) del «totum» e «unum»: la 'mano suprema' di un *artifex* – dalle caratteristiche divine – ha così completato l'opera assemblando le parti.

Il risultato sarà una *iunctura* (espressa materialmente dall'immagine del chiodo e della collatura che tiene insieme la struttura), che sarà possibile, a rigore, definire «*callida*» in

¹⁶ CHIURCO 2004, pp. 176-177.

quanto rispettosa del principio dell'armonia e della convenienza.¹⁷ Infine, la componente del sudore («diuinam sudasse manum», v. 82), espressione fisica del *labor*, ossia la fatica creatrice che caratterizza i mestieri come la poesia, nella perpetua ricerca del miglioramento e dell'affinamento del prodotto.

L'armonia diviene in epoca cristiana anche un valore etico. Già parte integrante dell'estetica classica, il senso della misura e dell'armonia estetica sono dunque estendibili a ogni prodotto dell'ingegno dell'uomo, che proprio dalla realtà circostante trae lo spunto per creare seguendo l'esempio della natura: è quest'ultima, infatti a trasmettere l'impronta originaria della bellezza creata da Dio.

Nel neoplatonico Alano da Lilla il principio dell'unione bilanciata delle parti viene insomma riproposto, con lo stesso lessico 'oraziano', all'interno della descrizione del carro come manufatto; è qui che pare inverarsi l'equivalenza espressa dalla formula oraziana «ut pictura poesis» (AP 361) e del suo principio invertito (*ut poesis, pictura*).

Come già osservarono Gioia Zaganelli, Roberto Antonelli e infine Simonetta Bianchini, in un luogo del *corpus* di Folchetto di Marsiglia (*Si tot me sui a tart aperceubutz* (BdT 155,21, 35-38) ricompare l'immagine oraziana (AP 361-365) del quadro che sembra bello solo quando visto da lontano, rifunzionalizzata nell'ambito della casistica amorosa e in particolare nell'immagine ingannevole (*laida peinture*) di *midons*, da cui il poeta prende le distanze:¹⁸

c'aissi com mais prez'hom *laida peinture*
de long, no fai cant es de pres venguz,
prezava eu vos mais can no-us conoissia

[perché come si apprezza di più un brutto dipinto da lontano di quanto non si faccia quando (gli) si è venuti vicino, (così) vi apprezzavo di più quando non vi conoscevo].¹⁹

Il *tòpos* sembra piuttosto diffuso nelle comunque più tarde *poetriae*, come nella *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo (IV. 745-748):

[...] Haec sua forma
dissimulat deforme suum: se jactitat extra,
sed nihil intus habet; haec est pictura remoto
quae placet, admota quae displicet. [...] ²⁰

¹⁷ I versi oraziani che fanno riferimento al concetto di *iunctura* sono i notissimi AP 46-48: «In verbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum».

¹⁸ I versi di AP in questione recitano: «Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes: / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit». Cfr. ZAGANELLI 1899, p. 48, ANTONELLI 1977, pp. 105-106, BIANCHINI 1997, *passim*, e SQUILLACIOTI 1999, p. 224.

¹⁹ Testo e traduzione SQUILLACIOTI 1999, p. 222.

²⁰ FARAL 1924, p. 220. Il passo è citato anche in TILLIETTE 2000, pp. 118-119.

e nel *Documentum*, II,3,2:

Hoc adjiciendum quod [ornatus non] est alicujus ponderis, si (...) sit tantum exterior. Superficies enim verborum ornata, nisi sana et commendabili nobilitetur sententia, similis est picturae vili quae placet longius stanti, sed displicet propius intuenti.²¹

L'influsso oraziano all'interno di questo passo è innegabile. Sulla derivazione diretta della citazione folchettiana dall'*auctoritas* latina sono state espresse tuttavia non poche riserve, a partire dalla prima edizione di Stronski.²² Se da un lato le indagini di Claudia Villa sulla circolazione dei manoscritti oraziani nell'XI-XII secolo possono oggi mettere in discussione le ipotesi dell'editore (consentendo di riconoscere la conoscenza di Orazio da parte degli autori come un caso a sé stante), dall'altro è anche vero che rilievi formali e contenutistici (nonché il fatto che la citazione folchettiana somigli più a quella riportata nel *Documentum* di Goffredo di Vinosalvo che non al testo oraziano) depongono a favore della derivazione di questa sentenza da una fonte intermedia.²³

È importante tuttavia riflettere sulla versatilità dei concetti veicolati dalla sentenza oraziana non solo in ambito estetico-poetologico, ma anche etico-amoroso; un precetto poetico diviene dunque *exemplum* consonante con la dinamica amorosa descritta, risultando capace, nella sua versatilità, di riunire amore e poesia sotto le stesse regole.²⁴ Sembra certo che al centro dell'argomentazione di Folchetto, così come di Goffredo, vi sia la riflessione «sulla mancata corrispondenza tra l'apparenza e la sostanza»; infatti:

se in Goffredo, come in Orazio, il paragone con la pittura serviva per condannare uno scritto bello solo in apparenza (perché un bello scritto «se semper [...] coloret / intus et exterius» bisogna «verbi prius inspicere mentem / et demum faciem»), in Folchetto la stessa motivazione è applicata all'Amore che è bello solo in apparenza ma ingannatore in realtà («del gran engan qu'Amors vas mi fazia, / c'ab bel semblan m'a tengut en fadia»)²⁵.

Nello scarto tra la vicinanza e la lontananza della visione del quadro si gioca il giudizio sulla competenza del pittore-poeta: i difetti dell'opera verranno sì mascherati grazie alla visione lontana e all'artificio, ma emergeranno impietosi ad un'analisi più attenta: «La pure virtuosité verbale, c'est-à-dire le bariolage éloquent apte à séduire le spectateur distrait, n'a aucune valeur».²⁶

²¹ Cfr. FARAL 1924, p. 284.

²² Cfr. STRONSKI 1910, p. 81: lo studioso osserva, in particolare, la derivazione delle citazioni folchettiane da Publilio Sirio e da Seneca da florilegi circolanti nel XII secolo.

²³ Fonte che, secondo BIANCHINI 1997, p. 89 e ss., sarebbe da identificare con una raccolta di sentenze usate per la predicazione. Secondo la studiosa la menzione di questo luogo dell'*ars* nella *Poetria Nova* di Goffredo trarrebbe ispirazione proprio dalla lirica di Folchetto; più tardi l'autore della poetria prenderebbe coscienza della menzione oraziana e integrerebbe il passo nel *Documentum* con la presa di visione diretta dell'*auctoritas* latina; cfr. *ivi*, p. 92.

²⁴ Su questo punto rimando alle riflessioni *supra*, Cap. 1 § 1.6.

²⁵ Questa e la cit. precedente sono tratte da BIANCHINI 1977, pp. 88-89.

²⁶ TILLIETTE 2000, cit. p. 118.

Il riferimento al quadro dà conto di una tendenza su cui è opportuno soffermarsi: quella, cioè, di ricavare dall'*auctoritas* latina – o, come è stato ipotizzato, da florilegi che ne tramandassero sentenze ²⁷ delle immagini a loro volta riconducibili a raccomandazioni e prescrizioni ben precise, passibili di applicazioni svariate e declinabili nell'ambito amoroso. Nell'adempimento degli insegnamenti contenuti nell'*Ars*, si assiste dunque a nuclei di applicazione-rielaborazione della stessa destinati, a loro volta, a fare scuola per la loro icasticità. Per lo stesso motivo, una volta inquadrato un nucleo tematico 'ricettivo', si rende sempre più necessaria una ricerca a tappeto nell'intera tradizione delle *artes* e dei testi in lingua volgare dell'epoca.

III.1.1. Guglielmo IX

Benché sia difficile rilevare delle dichiarazioni metapoetiche che esplicitino questi parametri, è certo che i principi della misura e della *convenientia* – anche in base a quanto emerso nel Cap. 2, nella menzione delle categorie di *art* e *geing* – sostanziano il pensiero poetico dei trovatori; per questo sarà utile saggiare alcuni casi particolari.

Alcuni studi hanno messo in luce come il primo trovatore Guglielmo IX abbia cercato di superare la tradizione mediante l'espedito della parodia, cioè contestando, nel segno dell'oltranza (che però si richiama, paradossalmente, al *covinen*) i principi della *misura* e della *convenientia*.²⁸ Nel suo manifesto poetico, *Ben vuelh que sapchon li pluzor* (*BdT* 183,2) il poeta afferma con orgoglio (v. 8): «leu conosc ben sen e folhor», dichiarando così di inserirsi coscientemente nel solco di un'ispirazione poetica concepita come *insania*, follia. Non è possibile a questo punto non tenere a mente i precetti di Orazio, secondo il quale la poesia è frutto di un *recte sapere* (*AP* 309; su cui cfr. *supra*, Cap. 2, § **II.3.**) che coordina in egual misura capacità e ingegno e che rifugge la follia.²⁹

Spesso richiamata nelle sue canzoni, sino all'esito estremo della malattia, la follia è in Guglielmo un marchio a tal punto distintivo da generare un'immediata opposizione da parte dei contemporanei, impegnati a richiamare continuamente *sen* e *saber* come le peculiarità essenziali del canto. Peculiare è in questo senso lo stato confusionario

²⁷ Su questo punto cfr. le indagini di STRONSKI 1910, p. 81, sulle citazioni folchettiane da Publilio Sirio e da Seneca, entrambi ridotti a florilegi circolanti nel XII secolo. Le ipotesi dell'editore potrebbero essere messe in discussione alla luce della circolazione dei mss. oraziani nell'XI-XII secolo, attestata dagli studi di Claudia Villa, che porterebbe a considerare la conoscenza di Orazio da parte degli autori come un caso a sé stante. Ciononostante, sulla base di rilievi formali e contenutistici (nonché sulla base del fatto che la citazione folchettiana somiglia più a quella riportata nel *Documentum* di Goffredo di Vinosalvo che non al testo oraziano) BIANCHINI 1997, p. 89 e ss., argomenta la possibile derivazione di questa sentenza da una raccolta di sentenze usate per la predicazione.

²⁸ Circa l'elaborazione parodica della categoria del '*covinen*' da parte di Guglielmo IX si veda ancora BIANCHINI 2000, *passim*.

²⁹ In *AP* 295-299 si Orazio si scaglia contro gli epigoni di Democrito, sostenitori del *furor* come base dell'ispirazione poetica: «Ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus, bona pars non unguis ponere curat, / non barbam, secreta petit loca, balnea vitat».

riprodotto dal trovatore nell'enigmatica e discussissima *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183,7), vv. 1-12:

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.

No sai en qual hora·m fui natz,
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privat,
ni no·n puesc au,
qu'enaisi fui de nueitz fadatz
sobr'un pueg au.

[Comporrò un *vers* sul puro nulla: non tratterà né di me né di altri, non tratterà d'amore né di gioventù, né di null'altro, ché anzi fu composto mentre dormivo su di un cavallo. Non so in qual ora sono nato, non solo allegro né triste, non sono estraneo né sono intimo, né posso farci altro, perché fui stregato così, di notte, sopra un alto monte].³⁰

Lo stato di confusione che percorre il testo si ricostruisce a partire dalla dichiarazione che il *vers* fu composto *en durmen* (vv. 5-6)³¹ e, a seguire, dalla messa in discussione di certezze identitarie da parte del poeta (*no sai en quai hora·m fuy natz*) fino alla menzione della «fatagione» sopra il poggio, ancora di difficile interpretazione, ma chiara nel suo veicolare uno stato di stregamento: «qu'enaissi fuy de nueitz fadatz, / sobr'un pueg au» (vv. 11-12).

Ritengo probabile, con Corrado Bologna, che quella del primo trovatore sia una sorta di sprezzatura nei confronti delle regole auree del poetare, che presuppongono studio e fatica; il poeta, nella sua tracotanza, sembra ora voler mostrare ai suoi *companhos* una convenienza stravolta, una «convenienza sconveniente», per dirla con Simonetta Bianchini.³² Il proposito potrebbe dunque essere quello di ostentare l'insania facendola passare come un modo personale di far poesia, da opporre provocatoriamente a tutti i buoni conoscitori delle regole.

³⁰ Testo e traduzione PASERO 1973, p. 85 e ss.

³¹ Sul sonno e in particolare sul motivo del sogno erotico, a cui questo testo potrebbe rimandare (come ipotesi alternativa a quella di Bologna, che interpreta lo stato di dormiveglia come stato per eccellenza di offuscamento del *sen*), richiamo qua la determinazione, da parte della *Doctrina de compondre dictats*, del genere del *sompni*, all'interno del quale sicuramente si inseriscono Guglielmo IX e, il suo epigono tardo Cerveri de Girona; secondo la *Doctrina* (che però potrebbe essere compilata sulla base del testo di Cerveri), il genere del *sompni* deve esporre «aquelles coses qui·t seran viiares que haies somiades, vistes o parlades en durmen»; cfr. MARSHALL 1972, p. 97. A tal proposito cfr. anche NOTZ 2001, p. 74.

³² BIANCHINI 2000, pp. 18 e ss.

Ostentando goliardicamente la sua follia, Guglielmo parrebbe violare provocatoriamente il principio poetico del misurato *recte sapere*, imperniato, come si è più volte detto, sull'osservazione lucida e razionale della natura da parte di un poeta attento a limare con raziocinio le sue parole. Se fu davvero il primo trovatore – fatto che siamo obbligati a valutare data l'assenza di testi anteriori ai suoi (sebbene la cronologia sia ancora oggetto di discussione in rapporto ai possibili richiami tra Guglielmo e Jaufre Rudel) –³³ dovremmo pensare che la sua insistenza sulla *foudatz-folor* (e derivati rapportabili con il concetto latino di *insania*) possa essere un atto studiato programmaticamente per travalicare disobbedire ai vincoli estetico-poetologici del passato e quindi violare l'estetica tradizionale, tentando così di inaugurare un'epoca nuova.³⁴

Sotto questa luce non ci sorprenderà più di tanto la dichiarazione di Guglielmo IX «farai un vers qu'er covinen» (*BdT* 183,3, 1), a cui segue, dopo l'*incipit*, un prodotto a tutti gli effetti sconveniente. Che le intenzioni del poeta siano ironiche è intuibile dal fatto che il secondo verso introduce la *foudatz*, componente psicologica che si pone agli antipodi del *sen* che pertiene la *convenientia*.³⁵ Si leggano dunque i vv. 1-3:

³³ Cfr. BOLOGNA - FASSÒ 1991, p. 53: «...si può escludere che mai, neppure in un'occasione, Guglielmo abbia potuto replicare al suo giovane, agguerrito antagonista? Gli indizi a favore di quest'ipotesi non mancano», citando DI GIROLAMO 1989 (p. 145): «Certo è che soprattutto le stanze quinta e settima [del *vers de dreit nien*] sembrano non prive di ironia, tali da suonare addirittura come una presa in giro *ante litteram* dell'amore lontano di Jaufre Rudel [...]».

³⁴ Sui valori dell'iterazione di una parola-chiave nell'interdiscorsività trobadorica (meccanismo che trova un'applicazione peculiare in Marcabruno) cfr. BOLOGNA - FASSÒ 1991, p. 18: «La ripetizione della parola-chiave apre un intero universo, precisamente perché quel termine assume i tratti di un complesso operatore testuale, capace di assorbire e condensare in sé un vasto orizzonte referenziale, restituendolo integralmente ad un pubblico d'intenditori mediante la tecnica dell'allusività». Non escludo che sui rimanti *folor-pluzor* di *BdT* 183,2 si innesti la ripresa delle stesse rime in *-or* di *Escur prim* di Lanfranco Cigala (*BdT* 282,5), nella fattispecie ai vv. 61-62 (prima *tornada*, BRANCIFORTI 1954, p. 154 e ss.), dove il trovatore dichiara: «Domna, de vos chant e d'amor, / de que-m tenon fol li pluzor», per poi insistere sul motivo della follia (in realtà già anticipato al v. 27) elusa dalla conoscenza dei fatti, vv. 63-65: «Mas ges per fol no-m tenria / qui sabia don mon chantar derriu; mas eu am mais que-m teing'hom per auriu». Non è neppure insensato valutare la follia mistificatrice di Guglielmo nell'ottica di una parodia nei confronti di Jaufre Rudel, che fa della lontananza – cioè di un amore che si nutre di aspettativa e di ideale senza mai essere pienamente raggiunto – il perno della sua esperienza poetica; l'ironia del *vers de dreit nien* è stata infatti valutata da Bologna e Fassò nell'ottica di un rovesciamento delle prese di posizione di Jaufre: «Visto che i documenti consentono di avanzare, pur con le necessarie cautele, l'ipotesi di un'antichità di Jaufre maggiore di quanto è per consuetudine accettato, si può veramente escludere che mai, neppure in un'occasione, Guglielmo abbia potuto replicare al suo giovane, agguerrito antagonista? Gli indizi a favore di quest'ipotesi non mancano: spetterà a future, approfondite verifiche dislocare gli accertamenti dalla chiara linea polemica che va da Jaufre a Guglielmo verso la tuttora oscura opposta direzione». Su questa ipotesi cfr. *ivi*, p. 53.

³⁵ Sulla *foudatz* in Guglielmo IX è ancora essenziale TOPSFIELD 1968, pp. 280-302. Si veda inoltre CROPP 1975, pp. 133-138; p. 133: «la folie consiste dans l'oubli du devoir religieux, dans une transgression morale ou dans le péché» (in nota n.78 viene riportata una citazione della *Chanson de Sainte Foi d'Agen*, 576-77: 'Folz es q̄i nemjas se trebailla / Qe per mal far sos linz mais valla' (folle è chi troppo si affatica affinché, per i suoi misfatti, il suo lignaggio valga di più); lo studioso pone la follia in relazione all'eccesso di zelo, tale da sfociare in una trasgressione dell'ordine cavalleresco e morale (cfr. anche *Girart de Roussillon*, v. 3592, 7513). Cfr. inoltre BIANCHINI 2005, pp. 127-178, che individua nell'oblio la condizione principale dello stato di follia, prendendo in esame il caso di Ivano dello *Chevalier au Lyon* nella foresta, ove il folle cavaliere si dimentica le leggi della convenienza sociale e i suoi doveri cortesi, quindi si inselvatichisce e retrocede alla condizione di belva. Un primo grado di follia provocherebbe solo la perdita temporanea della

Companho, faray un vers [qu'er] covinen,
et aura-i mais de foudatz no-i a de sen,
et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven

[Compagni, comporrò un *vers* che sarà come si deve: e vi sarà più follia che senno, e sarà tutto frammisto d'amore e di gioia e di gioventù].³⁶

Secondo Nicolò Pasero la *convenientia* qui dichiarata «può riferirsi a norme espressive (collocandosi nell'ambito della virtù retorica dell'*aptum*), quanto, direttamente, ai nuovi contenuti» e infine «alle norme sociali, nel senso di un canone di precetti di comportamento».³⁷ Ciononostante, sembra che Guglielmo sappia benissimo che la *convenientia* (che può essere fatta combaciare con la «virtù retorica dell'*aptum*») e la *foudatz* non possono amalgamarsi e che, in ragione di ciò, il rimatore intenda svuotare di senso il principio della *convenientia* retorica (mettendo cioè insieme contenuti intrisi di *foudatz* per forme costruite sull'etica cortese), parodiando chi tanto si impegna a fondare il proprio *trobar* sul senno e sulla moderazione.³⁸

I moduli dell'enigma sembrano ottimali per veicolare dunque l'offuscamento sensoriale e mentale causato dalle conseguenze dell'innamoramento e, nella gran parte dei casi, dalla frustrazione di questo. Sul piano poetologico e delle forme del testo il tema della follia trova nel testo di tipo *devinalh* – con cui a lungo i provenzalisti hanno identificato il *vers de dreit nien* – una delle sue forme espressive più efficaci. Conseguenza di una situazione disforica, la prassi di scardinamento dell'ordinario modo di poetare dà luogo, a partire da Guglielmo IX, a forme giocose che molto devono, probabilmente, alla forma dell'indovinello tardoantico.³⁹ Persa la componente del messaggio criptato da svelare, la possibilità di ricercare una soluzione, il genere enigma lascia alla tradizione a seguire solo i suoi moduli formali, riconoscibili per l'ambiguità e per la concentrazione degli *opposita* all'interno dei versi. Il senso di questa forma non è più quello di avvicinare il lettore ad una soluzione, facendo oscillare la sua capacità di indovinare tra un polo e il suo opposto, ma quello di veicolare in maniera mimetica lo stato confusionario in cui si trova l'amante scontento o rifiutato. Lo stato di *oblivio mentis* si può ripercuotere, di fatto, anche sulla poesia: il poeta è folle e scrive perché qualcosa

coscienza e si manifesta attraverso lo svenimento, come nelle *Questiones Hebraicae in Genesim*, dove San Girolamo aveva spiegato il termine ebraico *ekstàsin*, «*id est, mentis excessum*», con «*gravem et profundum soporem*». L'uso del termine *sopor* è vicino nel significato a *torpor*, *stupor* (cfr. ERNOUT - MEILLET 1979, p. 635); un'altra forma di *oblivio mentis* è poi provocata dall'eccesso del vino. Sulla questione cfr. anche SEGRE 1990, pp. 89-102.

³⁶ Testo e traduzione PASERO 1973, pp. 7 e ss.

³⁷ *Ibid.*, cit. p. 9.

³⁸ Le varie citazioni tra caporali sono tratte dall'edizione critica di PASERO 1973.

³⁹ A differenza del *devinalh* (o quanto meno, dei testi che i critici raggruppano sotto questa tipologia testuale, non propriamente definibile come genere poetico) l'enigma si snodava però intorno alla possibilità di ricercare una soluzione suggerita per contrasti e per aggiustamenti che seguono la formula «non è questo... ma è questo...»; su questo argomento rinvio a BARSOTTI 2022^c.

lo ha fatto cominciare, ma poi, nei fatti, mostra di aver dimenticato o di non conoscere l'*ars*.⁴⁰ La disgregazione della poesia stessa, la sua perdita di senso, non ha niente di enigmatico: con la sua forma vuole infatti mimare il movimento ondivago del folle che cerca di ritrovare sé stesso (che continuamente afferma e contraddice), nonché la negazione del *recte sapere* di orientamento classico.

Ben diversa è la poetica della *convenientia* per i trovatori delle generazioni centrali, dove il prodotto poetico, direttamente relazionabile all'emotività dell'io-lirico, risulta ben costruito solo quando riesce a tenere armoniosamente le fila dei tanti elementi che lo nutrono. Negli *incipit* il verbo-chiave *convenir* può quindi rappresentare l'atto di accordare il canto al sentimento, secondo un uso consueto in fase esordiale.

In *A ben chantar* Giraut de Borneill (*BdT* 242,1) istituisce esplicitamente la nota equivalenza tra buon canto e amore (vv. 1-11):

A ben chantar
conve amars
e luecs e grazirs e sazors;
mas s'ieu aghes dels quatre-ls dos,
non cuig ia-ls altres esperes.
Que-l luec me dona lois ades
e la sazors, desqu'ieu suy gais;
que ges le temps can l'erba nais,
si ben s'agensa fueyll'e flors,
tan no m'aiud'en mon chantar
con precis e grasirs de seinhors.

[Al buon cantare convengono l'amare, e l'occasione, il momento giusto; ma se avessi due di questi quattro non penso che dovrei sperare negli altri. Perché l'occasione me la dona subito Gioia così come il momento, una volta che sono gaio; così bene funzionano foglie e fiori, tanto quanto mi aiutano nel mio cantare le richieste e gli apprezzamenti dei signori].⁴¹

I quattro fattori elencati (*ben chantar*, *amars*, *grazirs* e *sazors*) esplicitati da Giraut, maestro della misura, formano il perfetto prodotto poetico: l'unità, la coerenza e la forma di questo traggono spunto dall'armonizzazione dei contenuti alle occasioni, e di questi alle forme. Ma sono i versi 12-13, della *cobla* successiva, a insistere sul conseguimento di una *nobilitas* spirituale a cui si è potuto giungere solo per tramite di amore («E per amar / fo ia chantars / grazitz et pretz presatz pels pros»); tenendo le fila di queste

⁴⁰ Insieme al *vers de dreit nien* uno dei casi più noti è quello del «no sai que s'es» di Raimbaut d'Aurenga (*Escoutatz, mas no sai que s'es*, *BdT* 389,28): il «non-so-cos'è» si potrebbe estendere, su un piano simile a quello individuato da Bianchini, a un «mi sono dimenticato cosa sia». Il testo in questione è stato recentemente tradotto e commentato da ZAMBON 2021, pp. 303-308, che ne rileva le componenti giocose e di vanto nella nota di chiusura, dove Raimbaut si afferma come «maestro anche in un genere che non esiste ancora, una sorta di non-essere poetico» (cit. p. 303).

⁴¹ Testo SHARMAN 1989, p. 120; la traduzione è mia.

componenti è resa possibile «la concretizzazione dell'ideale cortese dell'*integritas* che si traduce al livello esistenziale nella completezza dell'iter amoroso e al livello formale nel raffinamento del dettato». ⁴² Una concatenazione che i trovatori sono coscienti di poter sfruttare al meglio e ai cui risultati si mostrano sensibili. Vediamo adesso più nello specifico in che modo, quindi, l'indissolubilità di queste istanze si relaziona al concetto di misura e di unità nell'atto del comporre.

III.2. LA MEZURA COME CAPOSALDO DELL'ETHOS TROBADORICO

Nella sua trasversalità all'interno delle letterature romanze del XII secolo, la categoria di *mezura* è la struttura portante di ogni espressione amorosa a triste o lieto fine. È infatti al principio della moderazione che rimandano, in forma di monito, vicende come quella del *lai de Yonec* di Maria di Francia, dove l'amore smisurato della donna conduce la storia verso un finale drammatico; dello smisurato Alessandro Magno della leggenda medievale narrata da Alexandre de Paris, capace di sprecare e donare a più non posso per vincolare a sé i suoi sudditi; degli amanti Tristano e Isotta, costretti a un amore appartato e adultero per colpa di un filtro che vanifica il potere della razionalità costringendo alla violazione fedifraga dei vincoli cortesi. ⁴³ Smisurata è del resto, nel codice cortese, la figura-tipo del geloso, incarnata ad esempio da Archimbaut nel romanzo occitano *Flamenca* o da Guigemar all'interno dell'omonimo *Lai* della raccolta di Maria di Francia. ⁴⁴

La *mezura* percorre dunque in lungo e in largo il codice etico della corte e deve essere costantemente richiamata per il mantenimento dell'ordine; in qualità di principio regolamentare, essa si appoggia al *sen*, il raziocinio, senza il quale il caos delle passioni prende il sopravvento rompendo gli equilibri. L'appello all'assennatezza, letteralmente ossessione trovatori, risente senz'altro di questa riflessione teorica elaborata in seno al panorama letterario dell'epoca sulla spinta di matrici filosofiche che vanno mescidando la *mensura* e la *moderatio* latine, sviluppate dallo stoicismo, con l'oraziana *medietas* o *mediocritas*. ⁴⁵ È dunque importante, fin da subito, correlare il concetto antico di *misura* con l'ideale *mezura* che nella società letteraria del *Midi* del XII secolo si impone come cardine del comportamento cortese, certamente debitore alla formulazione antica, come indica la scheda di Cropp dedicata a questo concetto:

⁴² PICONE 2017, cit. p. 430.

⁴³ L'esempio del *lai de Yonec* è ricordato da LAZAR 1964, pp. 30-31. Lo studioso ricorda a p. 31 anche un altro *lai* di Maria di Francia, cioè *Les dous amanz*, dove la dismisura si manifesta come eccesso di vanità e orgoglio, squilibrio tra raziocinio e sentimento, e il *lai de Guigemar*, dove è sviluppato il tema della gelosia.

⁴⁴ Sugli argomenti di *mesure/desmesure* nei *Lais* rimando a BURGESS 1987, p. 36 e ss.

⁴⁵ «*mezura* indique une qualité héritée de la civilisation latine et qui est toujours restée un des traits marquants du caractère français»; cfr. CROPP 1975, p. 421.

Tiré su lat. *mensura*, ‘modération’, l’apr. *mezura* indique une qualité héritée de la civilisation latine et qui est toujours restée un des traits marquants du caractère français.⁴⁶

La scheda di Massimo Bonafin ribadisce i valori comportamentale di questo principio in ambito cortese:

Nei trovatori, che in parte già trovarono questo concetto definito, la *mezura* presuppone un senso della giustizia, del ragionevole e del sensato, che implica contemporaneamente il dominio di se stessi e una certa umiltà.⁴⁷

La moderazione è già anticamente una virtù versatile e totalizzante, applicabile a ogni ambito della vita; l’ambiente cortese provenzale ne accentua soprattutto il carattere della contenutezza delle passioni, siano queste belliche o erotiche, permettendo così la convivenza a corte di uomini di diverso lignaggio e animati da diversi interessi, spesso in tensione. Nel XII secolo trobadorico il concetto di *mezura* si identifica, in altre parole, con un senso laico di *urbanitas* che deve molto alle spinte riformatrici della Chiesa di questo periodo, e viene così incanalato in un nuovo contesto socio-culturale, nella ridefinizione di un codice comportamentale che vede accostarsi inevitabilmente *Mezura* e *Cortesia*, sino alla completa sovrapposizione.

Nelle pagine conclusive del suo lavoro Bernardi ricollega la funzione ‘moralizzante’ di Orazio al tentativo di applicare negli ambienti cortesi una griglia etico-comportamentale fondata sul valore dell’equilibrio; ne riporto direttamente le parole:

Così, lo stesso Orazio che in una prima fase aveva fornito i modelli per lo sviluppo di quelle competenze retoriche delle quali si erano giovati i *curiales* al servizio dei signori alle prese con un processo di consolidamento del proprio potere feudale, avrebbe potuto ora offrire una base solida e autorevole per la fondazione di una morale che poggiasse sui valori dell’equilibrio, dell’*urbanitas* nei rapporti sociali, su una fruizione libera, ma non sregolata dei piaceri della vita e che insegnasse a strutturare il rapporto con i potenti sul modello di una fedeltà non macchiata di servilismo.⁴⁸

È dunque chiarita la funzione esemplare del comportamento misurato in un’ottica di comportamento sociale; l’accostamento della ‘moderazione’ oraziana alla *mezura* cortese impone comunque una certa cautela nel contesto di applicazione: se in Orazio il concetto viene visto come applicabile nella sfera individuale (ed esteso, sotto forma di consiglio, per lo più a pochi amici intimi), finalizzato al benessere interiore, diversamente la *mezura* messa in campo dei trovatori, eretta a cardine comportamentale e valore di identificazione sociale, si realizza prevalentemente come ‘manifestazione esterna’ e pare estraniarsi dall’originario senso filosofico e spirituale in chiave individualistica. La differenza tra la

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ BONAFIN 2010, cit. p. 144.

⁴⁸ BERNARDI 2018, cit. p. 349.

mensura antica e la *mezura* provenzale consiste dunque, in primo luogo, nel contesto di applicazione: nel caso di Orazio (e diversamente dalla rielaborazione cortese) essa è infatti limitata a una cerchia ristretta e circoscritta nell'ambito di un principio di assennatezza individuale; nel caso della società cortese il principio è invece esteso a regola sociale e espressiva insieme, concentrando nel concetto di 'buon senso' una vera e propria estetica comportamentale.

Per aprire alla definizione di *mezura* nella storia del suo impiego in ambito cortese, J. Wettstein cita una dichiarazione di Pons Santolh de Toloza all'interno del *planh* in morte dell'amico Guilhem de Montanhagol, *Marritz cum homs mal sabens ab frachura*, *BdT* 380,1).⁴⁹ Che la statura morale del poeta e la qualità del discorso poetico siano una cosa sola è fatto si direbbe topico all'interno del genere del *planh*: nei testi di compianto viene dunque esplicitato il nesso qualitativo tra la voce poetica e il centro di emanazione della stessa, cioè la persona – intesa come esistenza e bagaglio di valori – scomparsa. L'enumerazione dei pregi del defunto ricalca così lo schema retorico della «mort des vertus» (caratteristiche peculiare dei *planh* di Aimeric de Peguilhan).⁵⁰

Riprendendo puntualmente lo schema metrico e rimico di un sirventese di Guilhem (*Per lo mon fan li un dels autres rancura*, *BdT* 225,12), ai vv. 17-20 Pons descrive l'amico scomparso come:

...purs e bos, *atempratz per mezura*,
 plazens a totz, ...
 ... *savis hom, adreitz, totz en drechura*,
 fazens tot so qu'ensenhavatz de sen
 ...

[...puro e buono, temperato per mezzo della moderazione, piacevole a tutti ... savio uomo, giusto, tutto orientato alla rettitudine, obbediente a tutto ciò (lett: facente tutto ciò) che apprendeva dal senno...].⁵¹

Ogni elemento lessicale all'interno della strofa concorre a identificare il profilo cortese di Guilhem, che è, non a caso (e si vedranno tra poco alcuni esempi tratti dalla sua poesia) uno dei maggiori teorici della *mezura* al tramonto della parabola lirica trobadorica.

⁴⁹ Testo RICKETTS 1964, p. 140. Sulla *mezura* all'interno di questo testo cfr. WETTSTEIN 1974, p. 27 e 45.

⁵⁰ Ben noto il caso del celeberrimo compianto per Blacatz (*BdT* 437,24), con la cui morte Sordello ammette che «tug l'ayp valent en sa mort perdut so» (v. 4); cfr. BONI 1954, pp. 158 e ss. Sui moduli retorici del *planh* essenziale il saggio di SCARPATI 2010^a, in partic. pp. 77 e ss.

⁵¹ Testo RICKETTS 1964, p. 140; la traduzione è mia. Cfr. inoltre WETTSTEIN 1974², pp. 27-28. Sintomatico che Pons riprenda un testo di Guilhem peculiare dal punto di vista rimico e del tono (si tratta di un sirventese morale che si scaglia contro la corruzione degli uomini di chiesa e dei signori), e che si distingue per la presenza delle rime in *-ura*. Il testo di Guilhem, come ha messo in luce ASPERTI 1991, *passim*, è probabilmente un contrafactum su una canzone del troviero Gace Brulé, da cui verrebbe mutuato lo schema, con sostituzione della rima gioiosa in *-oie (joie)* in quella, più cupa, in *-ura*.

La ‘*razon complida*’ del defunto nel comporre ‘*bons vers*’ è poi argomento della *laudatio funebris* all’interno del *planh* di Daude de Pradas per la morte di Uc Brunenc, *Ben deu esser Solatz marritz* (BdT 124,4), vv. 9-16:

Jamais bons vers non er auzitz
ni chanson *per razon complida*.
Amors, morta es vostra crida
que ditz que vos etz esperitz
cortes, e *ver dizia*.
Tals hom vos convenia:
tuich chantador eron non-res
qan volia dir qe-us plagues.

[Mai più sarà udito/sentito un buon *vers* né una canzone composta secondo perfetta dottrina. Amore, il vostro araldo è morto, quello che disse, e diceva il vero, che voi siete uno spirito cortese. Un uomo così vi si confaceva: tutti gli altri cantori erano niente al paragone, quando egli voleva comporre cosa che vi piacesse].⁵²

La moderazione rappresenta dunque la solida base ideologica dell’espressione e del comportamento del *fin’aman* a partire dalla celebre definizione di Marcabruno in *Cortesamen vuoill comenssar* (BdT 293,15) vv. 19-20: «Mesura es de gent parlar / e de cortesia es d’amar»,⁵³ poi probabilmente richiamata da Folchetto di Marsiglia, *Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen* (BdT 155,6), vv. 41-42: «Cortesia non es als mas mesura, / mas vos, Amors, non saubes anc que-s fos»⁵⁴ e in parte anche da Pons Fabre d’Uzès, in uno dei due suoi testi a noi noti, *Locs es qu’om si deu alegrar* (BdT 376,1), vv. 25-26: «Ses mezura sens di sabers / no val».

Quest’ultima dichiarazione sembra voler dire che il *saber* del singolo si commisura dunque sulle forze della moderazione, nel tenersi a distanza dal ‘troppo’ e dal ‘troppo poco’. E a questo riguardo acquista interesse la definizione ulteriore di Guilhem de Montanhagol in *Nulhs hom no val ni deu esser prezat* (BdT 225,10), 28-30:

⁵² Testo e traduzione MELANI 2016, pp. 123-124; cfr. precedentemente anche GRETTI 2001, pp. 122-129.

⁵³ Sulla *mezura* in Marcabruno mi avvalgo delle osservazioni di WETTSTEIN 1974, p. 16 e 57-58, che insiste sul rapporto tra il comportamento cortese e gli aspetti virtuosi della condotta religiosa.

⁵⁴ Cfr. SQUILLACIOTTI 1999, p. 240. Il tema percorre questa e altre canzoni di Folchetto, come ad es. *Sitot me soi a tart aperceubuz* (BdT 155,3), 17-19: «Pero no-s cug, si be-m sui irascuz / ni fas de leis en chantan ma rancura, / ja-l diga ren que no semble mesura» e 25-27: «Fels for’eu trop, mas soi m’en retenguz, / car cel c’ab plus fort de si-s desmesura / fai gran foldat [...]» (su cui cfr. SQUILLACIOTTI 1999, pp. 220 e ss.). L’esempio qui messo a testo è menzionato anche da WETTSTEIN 1974², p. 55 (che aggiunge: «Mezura ou courtoisie a le sens de modération, maîtrise de soi, il n’est pas sans rapport avec la nuance de justice, honnêteté»), poi ripreso da CHERCHI 1994, p. 52; si veda inoltre LAZAR 1964, p. 31: «La mesure n’est donc pas uniquement un élément de la courtoisie, mais une qualité, une vertu placée au même niveau que *cortezia*, *amor* et *jovens*» e p. 32: «La *cortezia* qualifie l’équilibre, la modération des faits et gestes du parfait chevalier parmi ceux qui l’entourent, sa conduite sociale et morale; la *mezura* implique la discipline intérieure de l’amant courtois, une attitude raisonnable envers la dame aimée, la modération des désirs, la patience et l’humilité».

Mas amans dregz non es desmezuratz,
enans ama amezuradamen,
quar entre·l trop e·l pauc mezura jatz
[...]

[Ma l'amante sincero non è smisurato; anzi, ama misuratamente, perché misura dimora tra il troppo e il (troppo) poco].⁵⁵

Nel *partimen Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163,1) attribuito a Garin Lo Brun, le prosopopee di Misura e Eccesso si contrappongono in una serie di casistiche che spaziano dai doveri, agli amori, all'azione, fornendo mediante l'opposizione un'implicita soluzione 'mediana' tra le due istanze e dunque una prassi comportamentale generata dalla valutazione delle possibilità messe in campo. All'interno di quella che sembra essere a tutti gli effetti una Psicomachia,⁵⁶ Misura sembra in realtà essere ridotta a mero trattenimento dagli eccessi, e non si definisce, con l'elenco delle sue applicazioni, in un comportamento distinguibile in sé e per sé: è definita cioè in negativo, tramite ridefinizione e contenimento delle spinte dell'Eccesso. Essa è tuttavia parametro fondamentale, in grado di regolare sia il sollazzo, sia la *largueza* smisurata, sia il *mal parlar*. Si veda ad esempio la quinta *cobla* (vv. 21-25):

Meysura-m fai soven estar
de maint rir e de trop ioguar
e-m veda quan vuelh mal parlar
ni si vuelh trop mon aver dar
ela-m ditz qu'eu m'estia.

[Misura mi fa spesso astenere dagli eccessi, sia nel riso che nel gioco, e mi ferma quando voglio parlare male, e se voglio donare troppo generosamente mi dice di trattenermi].⁵⁷

Escludendo da subito che l'espressione *mal parlar* si riferisca alla qualità – in senso stilistico – del discorso, il testo non consente di chiarire se essa sia da interpretare nell'ottica dell'impulso alla maldicenza (ossia al chiacchiericcio ingiurioso) o all'invettiva intesa propriamente nella sua espressione poetica (generalmente il sirventese).

Il fatto più rilevante da notare è come la *mezura* si imponga in veste di principio regolamentatore del comportamento, e come quest'ultimo includa anche l'espressione verbale, rinforzando ulteriormente il legame etico-estetico tra l'atteggiamento del *fin'aman* e le sue parole. Essenziali sono a questo proposito alcune considerazioni di Gianfelice Peron, che cito estesamente:

⁵⁵ Testo RICHTER 1976, pp. 290-293; la traduzione è mia.

⁵⁶ Cfr. su questo punto (e nella poesia di tono morale) le osservazioni di cfr. SCHELUDKO 1943, *passim*.

⁵⁷ Testo critico e traduzione di PULSONI 2007, pp. 21-52.

L'uso della forma bella rappresenta un servizio reso alla società; è una ricerca della verità e significa soprattutto armonizzare l'intenzione con l'espressione. [...] L'ideale perseguito dagli autori medievali è dunque quello classico per cui la perfezione oratoria è inscindibile dalla perfezione morale: la sola vera eloquenza è quella che persuade gli uomini al giusto e all'onesto. Il problema retorico-letterario è insomma legato ad una necessità di promozione in senso più buono dei costumi e degli usi degli uomini.⁵⁸

Un testo di Guillem de Montanhagol, *Qui vol esser agradans e plazens* (225,13) – di cui riporto, qui di seguito, la terza *cobla* (vv. 17-24) – è percorso dalla definizione della nobiltà d'animo in relazione al comportamento saggio e misurato:

Res no es tan grazit entre las gens
cum mezura, quar als non es valors
mas qu'om valha segon qu'es sa ricors:
quar mezura non es mas solamens
so que de pauc o de trop tol falhensa;
entr'aquestz dos la forma conoyssensa
e fai vertut d'aquestz vicis amdos
tolhen los mals d'ambas las falhizos.

[Niente è al mondo tanto onorabile quanto la moderazione, e il valore consiste precisamente nell'essere valenti secondo la propria nobiltà (d'animo): perché misura non è mai solamente ciò che dal (troppo) poco o dal poco toglie l'errore; tra queste due istanze si pone la saggezza e fa da questi due vizi una virtù, togliendo dai due mali le carenze].⁵⁹

La misura, insiste poco oltre il trovatore, è insita nella cortesia, vv. 45-46: «e trobara mezur'e conoyssensa / que-l faran far corteza captenensa», con una formula che può essere confrontata senza dubbio con la massima di *Cortesamen vuoill comenssar* (vv. 19-20) richiamata sopra.

Credo che non sia insensato, in chiusura a questo paragrafo, introdurre almeno la discussione dei legami tra misura, verità e peso etico della parola che sembrano emergere dalle dichiarazioni dei poeti. Sarà dunque opportuno provare a rapportare quanto detto al problema della verità del testo, nonché al legame tra misura e natura, introdotto nella riflessione sulla poesia e sull'amore a partire da Marcabruno. Su come il concetto di natura possa essere calato in ambito cortese, si è già in parte detto *supra* (Cap. 1 § I.1. **trobar naturau**), dove si è insistito, sulla scia di Roncaglia, su come nell'*incipit* di *Dire vos vuoill ses doptanssa* (BdT 293,18, 1-4) l'aggettivo *naturau* ricalchi perfettamente il valore etico e estetico del 'vero' e della 'verità'. L'associazione tra la qualità *naturau* del

⁵⁸ PERON 1979, cit. p. 188.

⁵⁹ Testo RICKETTS 1964, p. 125 e ss; la traduzione è mia. Il testo è menzionato da CHERCHI 1994, pp. 50-51.

trobar e il contenuto ‘*schietto in quanto veritiero*’ del testo (che, poiché fondato sulla verità, orienta in senso morale), anticipa in qualche misura quella che sarà più tardi lo scambio paraetimologico tra *vers* e *verum*.

Di questo legame occorrerà rendere conto a partire dai primi versi della già menzionata *Comensamen comensarai* (*BdT* 202,4) di Guillem Ademar, 1-4:

Comensamen comensarai
comensan, pus comensar sai,
un vers vertadier e verai,
tot ver veramen...

[Iniziando inizierò l’inizio, poiché so iniziare, un *vers* vero e veritiero, completamente vero veramente...]⁶⁰

di Peire Cardenal, *Al nom del seingnor dreiturier* (*BdT* 335,3), 7-8:

car nuill[s] cantar[s] non tanh si’apellatz
vers, si non es vertadier[s] ves totz latz.

[poiché non conviene che alcun canto sia chiamato *vers* se non è veritiero sotto ogni aspetto].⁶¹

e Cerveri de Girona, *Cuenda chanso, plazen, ses vilanatge* (*BdT* 434,11), vv. 8-14:

En aisso ai yeu mes tot mon estatge:
a bastir vers vers, ditz ab malsaber,
qu’a far chansos; que·l autz lox vey chazer,
per que mon vers fas ses tot alegratge;
qu’en vers razo es repenre e blasmar,
en chanso no, mas lauzar e preyar.

[In questo *vers* ho messo tutte le mie forze: nel costruire *vers* veritieri, detti con disgusto, invece di fare canzoni; perché vedo i potenti decadere ed è per questo che faccio i miei *vers* senza alcuna allegria; poiché il tema del verso è di rimproverare e criticare, ma non quello della canzone, che è di elogiare e pregare].⁶²

Le *Leys d’amors* si mostrano concordi con questa definizione, II, 146: «La diffinitios de vers [...] *E deu tractar de sen e per so es digs vers, que vol dir verays*, quar veraya cauza es parlar de sen» e così anche la *Doctrina de compoundre dictats*, 16: «Si vol far vers, deu parlar de veritatz, de exemples e de proverbis o de lauzor, no pas en semblant

⁶⁰ Testo ALMQVIST 1951, p. 164. La traduzione (con modifiche) è quella riportata Bonafin 2010, p. 88; lo stesso vale per gli esempi che seguono.

⁶¹ Testo e traduzione VATTERONI 2013, I, p. 167.

⁶² Testo RIQUER 1947, pp. 305 e ss.; la traduzione è mia.

d'amor [...]».⁶³ Se follia, dismisura e falsità sono tra loro imparentate nel contraddire i limiti imposti dalla natura, verità, franchezza, assennatezza sono virtù che vanno di pari passo in senso opposto e sul cui valore positivo si regge l'*ethos* della poesia trobadorica.

III.2.1. *L'AUTRIER JOST'UNA SEBISSA (BDT 293,30)*: QUESTIONI RIMICHE E UNA VARIANTE DA RIVALUTARE

Parlando della misura come principio regolamentatore del codice etico dell'amante cortese si è cercato, finora, di mettere in evidenza la versatilità del concetto nella pratica e nell'espressione dell'amore trobadorico. Per non perdere di vista il filo conduttore di questo lavoro, visti i presupposti nell'ambito comportamentale cortese, è dunque ora opportuno discutere in che modo attraverso le categorie rispettive di *mezura-natura* e delle opposte *desmezura-folatura* (e dell'uso fattone, in particolare, da Marcabruno), è possibile fare emergere le radici di un bacino ideologico dove codici etico e codice poetico si amalgamo indistinguibilmente.⁶⁴

Dal punto di vista dell'applicazione *stricto sensu*, come si è visto nella dichiarazione di Guilhem de Montanhagol in *Nulhs hom no val ni deu esser prezatz (BdT 225,10, 28-30)*, *mezura* agisce mediando tra il 'troppo' e il 'troppo poco':

because *mezura* essentially is what compensates for 'too little' and for 'too much': wisdom creates it [...] between these two, and makes a virtue out of both vices, eliminating from both defects their respective negatives.⁶⁵

Il poeta risponde a tale principio nel momento in cui la sua azione, attraverso l'espressione poetica, si pone a metà strada tra la sfera intima e quella sociale. Per questo la sua figura è rivestita di aspettative etiche e morali e deve godere di buona reputazione per rendersi credibile; la sua poesia sarà essa stessa bilanciata, si porrà a mezza strada tra i poli degli eccessi, e sarà espressione di una verità in cui le categorie antiche di *utile* e di *honestum* si trovano finalmente fuse.

I trovatori che ho menzionato poco sopra sono tutti quanti collocabili in un'epoca relativamente tarda della parabola trobadorica, che si avvia nel Duecento verso una

⁶³ Cfr. FEDI 2019, pp. 371-372 e MARSHALL 1972, p. 95. Altri riferimenti in VATTERONI 2013, I, p. 170 (note 7-8).

⁶⁴ Come sottolinea MENEGHETTI 1992² p. 202, sulla categoria di *mezura* e sul suo opposto riflettono anche, non a caso, le *vidas* trobadoriche, mettendo in luce come il comportamento che superi i limiti della ragione porti a tragiche conseguenze: è il caso di Raimon Jordan e della sua dama, dei quali si dice che «L'amors de lor dos si fo ses tota mesura, tant se volgren de ben l'us a l'autre» e a causa del quale «l'una finisce in convento – anzi, addirittura “en l'orden dels ereges” [nell'ordine degli eretici] – e l'altro abbandona il *trobar* e le consuetudini della vita cortese» (cfr. *ibid.*; testo BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964², pp. 159 e 161-163).

⁶⁵ CHERCHI 1994, p. 51.

progressiva decadenza: l'invito alla *mezura* è dunque un ultimo tentativo di richiamare alla mente l'*ethos* di una poesia che va gradualmente perdendo attrattiva e popolarità.

Nel *corpus* trobadorico il concetto di *mezura* trova il più cospicuo e significativo impiego nella generazione centrale dei trovatori – e, in particolare, in Guiraut de Borneill, non a caso destinato a essere canonizzato da Dante come il poeta della *virtus*, della poesia 'etica' ben commisurata – grazie all'impulso dato precedentemente dal guascone Marcabruno. È questi ad aver rivoluzionato infatti il rapporto con la sfera della misura e ad aver istituito una *poetica della cortesia*, in grado di connettere le basi dell'espressione con quelle del comportamento individuale e sociale; il suo *trobar naturau*, epicentro etico e formale della sua poetica, non è che il titolo assegnato a un codice espressivo che si regola sul *sen*, sulla *mezura* e sulla *cortezia* in opposizione al caos e alla follia.

Nel *corpus* marcabruniano il termine assume un certo rilievo semantico grazie alla posizione rimica – e ai rimanti a esso legati nella serie – nella dodicesima cobla di *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30).⁶⁶ La sequenza dei rimanti esplicita lo stretto legame da una parte tra *mezura*, *sen* e *natura*, dall'altra tra l'opposta *desmezura* – che definisce tutto ciò che oltrepassa il *sen* ed è quindi *folor* – e dunque la *folatura*. In poesia la *mezura* si applica con l'imitazione della natura, che è la vera maestra dell'armonia: tutto ciò che esula dal riscontro naturale della realtà è da considerarsi assurdo e frutto di un delirio che si identifica – nei primi versi del poemetto – con il noto mostro dalla testa di donna, il collo equino, la coda di pesce e il corpo ricoperto di piume, simbolo dell'accozzaglia irrazionale del poeta borioso privo di perizia tecnica.

Il testo più esplicativo di Marcabruno è, in questo senso, la pastorella *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30), dove vengono fatti tenzonare, mediante i due personaggi, i due poli del *sen* e della *folor*. Come è noto la pastora, avvalendosi di una *mezura* che la rende paradossalmente più 'cortese' del suo interlocutore, ricorda al cavaliere di non poter unirsi a un uomo che non appartiene alla sua stessa categoria sociale e che si comporta in maniera folle e incresciosa nei confronti delle barriere poste dalla natura.⁶⁷ Ed è piuttosto significativo riflettere su come l'uomo cortese (tale in quanto cavaliere) smetta di rivestire – mediante il superamento della categoria di *mezura* – le le caratteristiche proprie del codice una volta fuori dal suo *milieu* sociale.

Anche qui la catena rimica in *-ura* riunisce insieme parole chiave esplicative dell'ideale marcabruniano di *amor naturaus*, imperniato su una sorta di 'convenientia' applicabile alla *fin'amors*, che prevede l'unione di persone esclusivamente all'interno

⁶⁶ Cfr. ad es., oltre agli esempi già riportati, e per il particolare rilievo conferito al lemma *mezura*, *Lanquan fuelhon li boscatge* (BdT 293,28), 13-14: «trastot m'es d'una mezura / Amors e Joys, d'eyssa guiza» e *Aujatz de chan com enans'e meillura* (BdT 293,9), 17-19: «Qui per aver pert vergonh'e mezura / e giet'honor e vaor a non cura...».

⁶⁷ Su questo testo la bibliografia è molto vasta; richiamerei almeno i fondamentali FANTAZZI 1974 (in partic. pp. 391-403), PASERO 1983, *passim*, che ha individuato nel testo i riferimenti al bersaglio polemico Guglielmo IX, poeta della *foudatz* e MENEGHETTI 1993, *passim*, sulla possibile ambientazione transpirenaica delle pastorelle del trovatore.

della stessa classe sociale, senza che sia permesso alcun attraversamento (che sarebbe responsabile della generazione di una classe di ‘bastardi’, vile e spregevole), vv. 82-84:

qu'en tal luec fa senz frachura,
don om non garda mezura,
so ditz la genz cristiana.

[perché il senno viene meno (= fa frattura) là dove non si sorveglia la misura, questo dicono i cristiani].

Semanticamente accostabile al *sen* e, in quanto tale, contrapposta alla *foudat*, caratteristica villana e spregevole, la *mezura* ha dunque, secondo Köhler «il compito di mantenere in tutti i settori dell'esistenza cavalleresca il giusto mezzo, garanzia di stabilità e di durata contro gli impulsi egoistici dell'orgoglio umano». ⁶⁸

La sequenza rimica è essa stessa, isolata dai versi, una definizione sintetica dello scontro in atto tra *drechura-misura-natura* e *folatura-frachura* e consente di identificare due poli all'interno delle cui orbite vengono attirati lemmi e concetti cardine nell'ottica della definizione del comportamento cortese.

È sorprendente notare ora come la catena dei rimanti in *-ura* si riproponga nei testi coevi e successivi ad esprimere un significato consimile, iconico nel suo solo mettere insieme tanti significanti e significanti afferenti all'idea di natura e al suo opposto. ⁶⁹

Una schedatura delle rime in *-ura* nel *corpus* trobadorico – non prevista in questa sede – porterebbe a pensare che, da Marcabruno in avanti (ma i rimanti *criatura* e *natura* sono già in Peire d'Alverne, *Bel m'es, quan la roza floris* [BdT 323,7, vv. 24 e 41], testo che non a caso parrebbe dialogare proprio con il trovatore guascone, chiamato in causa al v. 38: «Marcabrus per gran dreitura» accostando significativamente la menzione diretta del nome e la “rima-simbolo” *dreitura*) ⁷⁰ chiunque riprenda la sequenza rimica *creatura : natura : mezura* voglia in qualche modo misurarsi con il messaggio del trovatore guascone. ⁷¹ Peculiare dunque, come rimante semanticamente marcato, il lemma *frachura*, che catalizza concettualmente la peccaminosa rottura dell'ordine evocato dagli altri rimanti.

La catena di rime in *-ura* è anche di Bernart de Ventadorn, *Be-m cuidei* (BdT 70,12) che infatti, come ha dimostrato Gaia Gubbini, dialoga a distanza proprio con la pastorella

⁶⁸ Cit. in MENEGHETTI 1992², p. 201, nota 91.

⁶⁹ Sull'argomento in questione e sul legame inter-rimico che percorre la poesia cortese da Marcabruno allo scambio tra Bonagiunta e Guinizelli ho svolto a Firenze, presso la Fondazione Franceschini (in data 11/01/22) un seminario dal titolo *Tracce di marcabrunismo formale? Una prima indagine sulle rime in -ura nei trovatori*, da cui ho tratto un saggio (che qui richiamo convenzionalmente con l'abbreviazione BARSOTTI 2023) in fase di peer review.

⁷⁰ Rime in *-ura*, tra cui (*creatura*) compaiono un'altra volta in Peire d'Alverne, *Rosinhol, el seu repaire* (BdT 323,23), anche se qui non c'è la rima ‘*natura*’.

⁷¹ Altre rime in *-ura* compaiono in *Per savi-l tenc ses doptanssa* (BdT 293,37), che non a caso può essere letta come manifesto ideologico di Marcabruno.

di Marcabruno comunica un'idea precisa di bilanciamento tra senno e misura.⁷² Le due rime *creatura* e *natura* (che a maggior ragione si possono definire adesso “marcabruniane”) tornano in un testo di autore incerto, *Quan lo dous temps comensa* (BdT 392,27), che a parer mio ammicca proprio ai vv. marcabruniani quando afferma (vv. 5-6): «chascuna creatura / s'alegra per natura» e in Bertran Carbonel, *Enaissi com cortezia* (BdT 82,51), 9-10: «que cadauna creatura / non reverta vas sa natura». ⁷³ Altro tassello significativo all'interno del quadro dei testi che presentano questa catena di rimanti a mio parere semanticamente marcati è *Si tot me soi a tart aperceubuz* di Folchetto di Marsiglia (BdT 155,2): *jura* (2) : *bonaventura* (3) // *s'atura* (10) : *natura* (11) // *rancura* (18) : *mesura* (19) // *desmesura* (26) : *aventura* (27) // *cura* (34) : *pentura* (35), dove l'ultimo (*peintura*) acquista una notevole rilevanza nel repertorio delle immagini oraziane rilevabili nel *corpus* trobadorico.⁷⁴

Se rapportati alla pastorella di Marcabruno, sono significativi i vv. 1-3 della canzone III di Guittone d'Arezzo, che nella sua seconda stagione poetica molto avrà da condividere con il guascone:

Chero con *dirittura*
ad amore pietanza,
che parta mia *natura*
da sì villana amanza.⁷⁵

Si rapporti il sintagma *con dirittura* alla formula marcabruniana *segon drechura*, altro rimante di *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30), 78-83:

«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,
...».

⁷² Cfr. GUBBINI 2005, *passim*; il testo è citato come esemplare spiegazione della *mezura* in MENEGHETTI 1992², p. 201.

⁷³ La rima in *-ura* è poi molto frequente in Peire Cardenal, trovatore che di Marcabruno riprende spesso volte espressioni e moduli, soprattutto nell'ambito dell'invettiva (che accomuna i toni dei due trovatori); *Ben sai que per aventura* (BdT 406,15a) di Raimon de Miraval presenta uno dei pochissimi casi in cui nella sequenza dei rimanti – sebbene a distanza – *natura* compare prima di *creatura*, 41 (*natura*), 43 (*creatura*); stessa cosa in *Qui bona chanso consira* (BdT 406,35), 26 (*natura*), 28 (*creatura*).

⁷⁴ Cfr. *supra*, § III.1. e il già menzionato contributo di BIANCHINI 1997, *passim*.

⁷⁵ Cfr. EGIDI 1940, p. 8.

[Signore, sì, ma secondo giustizia lo stupido cerchi la stupidità, il cortese l'avventura cortese, e il villano la sua villana, perché il senno viene meno là dove non si sorveglia la misura ...].⁷⁶

La canzone III di Guittone richiama tuttavia Marcabruno anche per altri motivi, ad esempio il sintagma, che subito segue, «villana amanza» (significativo termine oppositivo della *drechura-mezura* e della «cortez'aventura» che si addice alla gente cortese), che istituisce un'intertestualità implicita anche con la tenzone con la 'donna villana' dei sonetti 81 e 83, che rientrano a loro volta nel repertorio di testi probabilmente influenzato dalla pastorella marcabruniana e dai versi centrali 78-84.

Si presti ora attenzione ai rimanti che occupano questi versi e alla loro disposizione all'interno della *cobla*:⁷⁷

drechura (78)
folatura (79)
aventura (80)
frachura (82)
mezura (83)

La collocazione agli estremi dei valori positivi si contrappone alla posizione interna dei valori negativi, che culmina tuttavia nella *vox media*, al centro, *aventura*. Mediante l'associazione dei rimanti di ciascun verso (eccetto l'ultimo) in senso speculare, si possono creare dunque degli accostamenti valoriali in grado di caricare di ulteriori significati questa catena rimica. Grazie a questa disposizione è dunque possibile accostare *drechura* e *mezura*, contro *folatura* (contrario di *mezura*) e *frachura*, con posizione chiastica. *Sen* e *folia* rappresentano i due macro-concetti a cui i rimanti appena elencati vanno richiamandosi e entro i quali è possibile collocare anche i concetti di *frag* e *entier*;⁷⁸ ne consegue che ciò che è *dreg* rientra nell'ambito della *mezura* almeno quanto ciò che è *fols* è anche *frag*.⁷⁹ Al centro, il termine neutro *aventura* consente lo snodo della tenzone e l'alternanza delle due voci coinvolte. La sequenza dei rimanti ha dunque un significato rilevante dal punto di vista narrativo e concettuale in quanto deputati a processare lo

⁷⁶ Testo GAUNT-HARVEY-PATERSON 2000 (con modifiche): cfr. testo e traduzione riportati nel volume di FRANCHI 2006, pp. 52 e ss.

⁷⁷ Nella *cobla* precedente, viene infatti impiegato il rimante *natura*; fatto, questo, non scontato, visto che nell'ambito delle catene rimiche in *-ura* non sono numerosi i casi in cui ambo i rimanti, *drechura* e *natura*, compaiono insieme.

⁷⁸ Sulla rilevanza particolare del v. «ben conosc sen e folia» (v. 24) cfr. FANTAZZI 1974, p. 394.

⁷⁹ Cfr. TOPSFIELD 1975, p. 99: «...we see that the knight is given to *frait cuidar* and is arrogant and *braus* [...] because he has not accepted the higher code of knightly and courtly behaviour which he affects. The shepherdess, abounding with *joi* and *sen*, wins the 'debate' because her sense of *conoissensa* [...] and *mesura* [...] allows her to think with *entier cuidar* and to see that the knight is gaping at an illusion of reality (*Que tals bad'en la peinture*, 89)» e ancora (*ibid.*): «She [= la pastora di *L'autrier*] is *naturaus*, and can choose between the false and the real in order to lead her life according to *mesura* 'as the Ancients tell us' (XXX, 84)».

svolgimento semantico e logico dei concetti passati al vaglio durante il dibattito tra i due personaggi.

Parole piene di inganno (*entrebescatz de frachura*, al pari di quelle assegnate ai *trobadors ab sen d'enfanssa*) sono, stando all'opposizione marcabruniana, quelle del cavaliere nei confronti della pastora, che difatti si appella alla sua interlocutrice chiamandola più volte «corteza villana». Su questa espressione, vale la pena richiamare le parole di Cropp:

Au premier abord, la juxtaposition des deux mots paraît contradictoire. Mais *corteza* comporte ici une valeur morale (savoir-vivre raffiné, éducation) et *vilana* une valeur sociale (infériorité de naissance). Le bons sens de la bergère n'y veut, pourtant, rien entendre et elle conclut: à chacun son rang social (vv. 80-81).⁸⁰

Ribadita più di una volta in un contesto che allude continuamente a dinamiche di attraversamento dei confini sociali prestabiliti l'espressione «corteza villana» assume un significato peculiare; non solo ribadisce, infatti, la stabilità morale della pastora – tanto saggia da essere 'cortese *benché* villana' – ma lascia emergere, nella sua apparente contraddittorietà, una nota stonata all'interno del testo a cui il fruitore cortese doveva essere ben sensibile. Quasi che Marcabruno abbia tentato coscientemente di riprodurre, mediante la veste ossimorica dell'accostamento, l'aberranza semantica di una fusione disarmonica, pensata nei termini di un'unione carnale, tra due esponenti delle due categorie, *cortes* e *vilan*.⁸¹

Ancora una volta è necessario dunque sottolineare l'importanza della pastorella di Marcabruno nella storia da cui prende avvio il dibattito tra forme del pensiero e forme del linguaggio, tra codice etico e codice poetico, senza il quale non saremmo in grado di comprendere le strutture profonde dell'opposizione tra i due concetti di *frag* e *entier* (e dei corrispettivi etici *foudatz* e *sen*), che rappresenta nei trovatori contemporanei (cioè Peire d'Alvernhe e Bernart Marti) l'acme di un dialogo serrato su questioni estetiche e poetologiche.

È forse rifacendosi a questa dialettica – che implica anche scelte metrico-formali di marcata riconoscibilità – che mediante la catena di rimanti in *-ura* Bernart Marti può descrivere e enfatizzare, all'interno di *Amar dei* (*BdT* 63,1), qualsiasi elemento che si

⁸⁰ Cfr. CROPP 1975, pp. 98-99 (cit. p. 99). Che gli aggettivi esprimano istanze antitetiche è assodato fin dagli esordi della lirica cortese; cfr. GUGLIELMO IX, *Molt jauzions*, vv. 29-30: *E.l plus cortes vilanejar / E.l totz vilas encortezir*.

⁸¹ La discussione delle possibilità di unione tra persone di ceto differente è cara alla trattatistica del XII secolo di matrice ovidiana, soprattutto se si pensa ad Andrea Cappellano, che dedica ai diversi profili ritenuti acconci all'*ars amandi* svariate pagine del suo *De amore*; cfr. RUFFINI 1980, pp. 20 e seguenti. Da notare che i singoli paragrafi ove l'autore introduce le etichette (di estrazione sociale) in cui i singoli profili si identificano mettono in risalto non tanto le peculiarità dell'incontro e i contesti, quanto il *modo di parlare* dei rispettivi, ad es. «Loquitur plebeius ad plebeiam» (p. 20); «Loquitur plebeius nobiliori feminae» (p. 48), ecc.

opponga alla *mezura*. All'interno di questo testo l'effetto ironico e dissonante della concatenazione, nota Gaunt, è notevole:

As the poem progresses, it becomes apparent that love, which Bernart elects as a way of life because it is a sign of *mezura*, induces actions and feelings which are hardly compatible with *mezura*. As if to emphasize this, all these undesirable qualities rhyme with *mezura*: *peintura* (indicating pretence and illusion), *rancura*, *forfaitura*, *folatura*, *peiura* and *tortura*. [...] Bernart's attempt in this poem to follow the precepts of *mezura* is shown to lead to feelings that are incompatible with it, to paradox and to tension.⁸²

La centralità dei lemmi *folatura-frachura* da un lato, *mezura-drechura* dall'altro nella pastorella di Marcabruno marchia concettualmente l'opposizione in atto rivelata da Pasero, che riconosce giustamente nelle parole e nell'atteggiarsi del cavaliere i poli ideologici (imperniati sulla *foudatz*) della poetica di Guglielmo IX. Questi elementi, in cui l'editore di Guglielmo riconosce delle vere e proprie «strutture implicanti»,⁸³ possono contribuire a mio parere alla comprensione ulteriore dei valori morali entro cui si collocano le categorie di *frag* e *entier* (su cui sarà incentrata la seconda parte di questo capitolo) nonché della continua e reciproca allusività tra caratteristiche della condotta e caratteristiche del parlare.

*

Un rilievo ecdotico sull'ultima *cobla* di *L'autrier jost'una sebissa* merita qui di essere discusso in quanto cruciale per la riflessione sul concetto di *mezura* – che si dirà ora, indiscutibilmente, di provenienza antica, poi risemantizzato alla luce della meditazione cristiana sull'amore – da Marcabruno in avanti.

L'ultima edizione di Gaunt, Harvey, Paterson (i cui versi sono sopra riportati a eccezione del verso 84) porta a testo, alla fine del discorso sull'equità sociale delle persone coinvolte in amore, la lezione «so ditz la genz cristiana». Contro *cristiana* (variante dei mss. **AIKNa**¹ (quest'ultimo tenuto come ms. base dagli editori) **CR** e poi **T** (che a partire dal primo gruppo sembra aver contaminato con la tradizione da cui i due linguadociani derivano) recano la lezione *ansiyayna* (**CR**) e *antiana* (**T**), inserita – nell'introduzione al testo critico – tra i «*Facilior* (or simply wrong) passages in *CR*».⁸⁴

Ora, per valutare meglio la pregnanza della variante *ansiyayna* in luogo di *cristiana* in questo punto del testo – la chiusura di un vero e proprio manifesto ideologico del trovatore – sarà opportuno riepilogare brevemente le tappe che, nella storia delle idee, tramandano l'ideale etico ed estetico della misura dall'antichità all'alto medioevo.

⁸² Cfr. GAUNT 1989, pp. 83-84.

⁸³ PASERO 1983, cit. p. 21 (il concetto è mutuato da SEGRE 1979, pp. 71-84).

⁸⁴ GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, cit. p. 375.

Uomo saggio è, secondo la visione cristiana mediata dai Padri della Chiesa, e soprattutto da Agostino, colui che basta a sé stesso e che conduce una vita appartata e frugale. La *frugalitas*, ossia la misura, rientra dunque nel comportamento prescritto al savio dalla morale cristiana ed è quindi parte integrante dell'uomo che vive in Dio e con Dio; la sua parte di 'verità' si identifica con la razionalità di chi assume una condotta che tende alla pienezza e alla rettitudine.⁸⁵ Misura e temperanza si sostanziano dunque di un ventaglio di virtù associabili, come l'*abstinentia*, la *parcitas*, l'*honestas* e la *sobrietas*; tutte quante, come si può notare, applicabili parimenti in ambito comportamentale come discorsivo (specialmente l'ultima). Cicerone usa inoltre il termine *mensura* come sinonimo di *temperantia*, *modestia*, *continentia* e altre virtù. La *temperantia* ciceroniana in particolare, sicuro modello sociale nel XII secolo e poi rielaborata anche nella trattatistica, viene recepita in particolare da Guillaume de Conches, secondo cui la temperanza è «dominium rationis in libidinem et alios motus importunos».⁸⁶

Alla luce di questa trafila di passaggi nella storia del pensiero occidentale, non è strettamente necessario ricorrere al modello-Orazio per la trasmissione del concetto dalla cultura latina a quella medievale (provenzale); ciononostante, la ricezione del venosino nel medioevo cristiano, tanto attiva in area francese all'altezza delle prime espressioni poetiche in lingua provenzale, così come la naturale associazione dell'autore all'ambito della rettitudine moderata (Orazio è il poeta, per eccellenza, dell'«aura mediocritas»), dovette ingenerare un forte impulso, per così dire, 'propagandistico', per la contemplazione di un principio tanto filtrato e mediato dalle categorie comportamentali di stampo cristiano. La virtù della moderazione percorre in particolar modo le *Satire* – allineandosi così a una filosofia che si fonda sulla promozione della *ratio* e sulla continenza delle passioni – e l'Orazio 'etico' (quello delle *Epistole* e delle *Satire*, per l'appunto) è, ricordo, uno degli autori più letti nel XII secolo, in quanto ritenuto efficace modello di edificazione morale.⁸⁷

⁸⁵ Servendosi di un vocabolo di derivazione ciceroniana, nel *De vita beata* Agostino definisce la saggezza chiamandola *frugalitas* e proponendo di questa un'interpretazione tutta personale: «frugalitas (quid fruit), virtutum omnium mater», deriva da «frugem, id est a fructu, propter quendam animorum fecunditatem»; il suo contrario sarebbe invece la «nequitia, mater omnium vitiorum», ossia, una specie di «sterilitas et quasi fames animorum»; *PL XXXII*, col. 964, 974.

⁸⁶ Cfr. CHERCHI 1994, p. 47.

⁸⁷ «La *mediocritas*, nel suo valore pregnante, filosofico (e per noi intraducibile con un solo termine che non sia lo scipito 'medietà') è dunque inseparabile da tutti gli altri contesti in cui si parla, in senso più ampio e più vario, di m. da intendersi nell'ampia accezione di temperanza, tolleranza, misura, modestia e convenienza»; cfr. MARIOTTI 1996-1998, II, p. 568a. Benché certamente debitrice nei confronti della dottrina aristotelica (ove la perfezione si trova in una posizione mediana rispetto al ventaglio di possibilità a disposizione; cfr. *ibid.*, p. 567b), gli studi sul pensiero di Orazio sottolineano la sua totale indipendenza da qualsiasi scuola filosofica. M. Bernardi ha inoltre ben mostrato come la mutazione dell'ordine delle opere di Orazio nelle sillogi del *Midi* a quest'altezza cronologica denoti un cambiamento prospettico nei confronti della lettura dell'autore, passato dall'essere un semplice modello formale (per lo più per la musica e la varietà del metro, dunque per l'apprendimento del latino nelle scuole), a un modello etico e morale. Le glosse del ms. Par. lat. 7979 sono quanto mai esplicative nell'accostare il testo latino a lemmi in lingua volgare (probabilmente di area limosino-pittavina), mostrando lo sforzo di convertire un autore pagano, di epoca antica, alle forme dell'ideologia cortese; cfr. BERNARDI 2018, pp. 330-332.

All'inizio del primo libro del *De Inventione* si ripercorre brevemente la storia dell'uomo a partire da quando, ridotto a bestia e a pura forza fisica, questi ignorava totalmente le leggi del vivere sociale: a questa fase primordiale viene opposto il momento di introduzione della civiltà da parte di un uomo grande e saggio, *De Inventione*, I, 2:

Quo tempore quidam *magnus videlicet vir et sapiens* cognovit, quae materia esset et quanta ad maximas res opportunitas in animis inesset hominum, si quis eam posset elicere et praecipiendo meliorem reddere; qui dispersos homines [...] deinde propter rationem atque orationem studiosius audientes ex feris et inmanibus mites reddidit et mansuetos.

Il messaggio globale di questo estratto sembra voler dire, dunque, che nella parola si dispiegano quindi le virtù sociali ed etiche del singolo, come osservava del resto anche Paul Zumthor:

La forma, bella e buona, del linguaggio che essa fonda, nobilita l'uomo tutto intero (oratore e ascoltatore) come se le scelte che vi presiedono esercitassero un effetto anche sul contenuto, vagliassero il senso e non ne lasciassero sussistere che la parte più degna di considerazione.⁸⁸

per questo la ricezione dei due autori (Cicerone e Orazio) sembra congiungersi nell'ideale del mito dell'uomo fondatore della civiltà grazie alle sue doti locutorie e alla sua saggezza.⁸⁹

Il concetto di *misura* viene poi associato precocemente, nella poesia scolastica, al culto della razionalità naturale (come affermerà Alberto Magno, «natura est ratio»): esso diviene dunque il cardine del comportamento etico prescritto dalla religione cristiana, che ne filtra e ideologizza i presupposti. L'applicazione sul piano sociale di norme comportamentali nate, in antichità, come esercizio personale e estendibile tutt'al più a pochi amici, è atteggiamento che il Medioevo mostra di proporre nella gran parte dei casi laddove si tratti di nominare un autore antico come *exemplum* da imitare a tutto tondo.

Ciò che vale qui la pena di sottolineare a proposito dell'ideale latino di *misura* (prov. *mezura*), è come questo trovi un'applicazione estesa, in ambito sociale, a partire soprattutto da *auctoritates* annoverabili tra i modelli di poetica e di retorica e come esso sia in grado di permeare l'*ethos* lirico cortese, sia nel codice etico-comportamentale, sia nel codice poetico che veicola la vicenda amorosa e i suoi sviluppi. Il richiamo alla misura dell'*Epistola* oraziana è dunque quanto di più congeniale i trovatori possano fare proprio sul versante dell'espressione verbale, tale da diventare un tutt'uno con i contenuti espressi: una poesia misurata si addice a un comportamento contenuto e parimenti

⁸⁸ ZUMTHOR 1973, cit. p. 50.

⁸⁹ L'identificazione della figura del poeta, nei panni di Orfeo, con quella del *magnus vir et sapiens* del *De inventione*, è già nella visione tomistica e in particolare SANCTI THOMAE DE AQUINO, *Sentencia*, I, xii, pp. 60-61, rr. 198-209 (il passo è riportato da ARTIFONI 2001, pp. 139 e sgg.). Secondo questa funzione, Orfeo viene definito "concionatore" nel commento tomista del *De Anima*; cfr. CAPARELLO 1975, p. 293.

misurato, secondo il legame che il principio della *convenientia* instaura tra le parole e i loro referenti.

La ricezione congiunta di Orazio e Cicerone come modelli etici oltre che poetico-retorici, darà inoltre prova di sé nel Duecento, con la definizione di Brunetto Latini nel *Tresor* (II, 74, I):

Mesure est ne vertu que touz *nos aornemenz*, nos movemenz et touz nos afaire fait estre *sens defaute et sens outraige*. Oraces dit: En toutes choses est certeine mesure et certes enseingnes, si que le droit ne puet faire ne plus ne moins. Tulles dit: Oste touz aornemenz qui ne sont dignes a home; por ce que Senequa dit que mauvais ornement dehors est mesaiges de mauvaise pensee.⁹⁰

L'intarsio oraziano (e, si badi, ciceroniano) viene qui completato dalla menzione della categoria della *misura* (allo stesso modo Albertano, *Liber de doctrina loquenti et tacendi*, V, 4, dove sono citati dei vv. tratti da *Serm.* I,1, 106-107, diffusissimi in età medievale):⁹¹ nel passo di Brunetto si può chiudere un cerchio, dunque, intorno alle argomentazioni sulla sobrietà armoniosa dello stile, valore senz'altro foriero di un portato etico-morale, civilizzatore. Ideale che si dispiegherebbe, difatti, nel tentativo implicito, sia di Brunetto che di Dante, di incarnare quel *vir bonus et prudens* che *versus reprehendet inertis* di cui parla Orazio al v. 445 e che a sua volta ricorda da vicino il *vir magnus et sapiens* menzionato all'inizio del *De inventione* di Cicerone.⁹²

Ma per tornare ora agli ultimi versi della pastorella di Marcabruno, basti osservare che l'apparente adiafora *en tota genz christiana* è lezione che i mss. del primo gruppo ripetono tre versi dopo, alla fine della prima *tornada* contro la lezione di **CR** che hanno *ni de son cors (R cor) pus trefayna*. Quest'ultima andrà intesa quale banalizzazione dal punto di vista del senso, dato che riecheggia il senso di «non vi una plus tafura», creando su questo verso una sorta di zeppa.

L'ultima edizione presenta il testo che riporto:

«Totz, anc de vostra figura
non vi una plus tafura
en tota gent christiana».

[Ragazza, un'altra del vostro aspetto non vidi mai, e più perfida, tra tutta la gente cristiana].⁹³

⁹⁰ BELTRAMI 2007, pp. 496-496.

⁹¹ Così sottolinea NAVONE 1998, p. 54.

⁹² Cfr. *AP* 445-449: «*Vir bonus et prudens* versus *reprehendet inertis*, / *culpabit duos*, *incomptis adlinet atrum* / *transverso calamo signum*, *ambitiosa recidet* / *ornamenta*, *parum claris lucem dare coget*, / *arguet ambigue dictum*, *mutanda notabit* [...]».

⁹³ *Ibid.*, p. 382. La traduzione è mia.

I versi in questione andranno confrontati legittimamente con il testo ricostruito da Dejeanne il quale, preferendo al v. 84 la lezione di **CR** (pur seguendo in generale **A**, almeno dal punto di vista grafico), metteva a testo: «So ditz la gens anciana», per poi accogliere coerentemente la lezione dei due mss. anche nella *tornada*:

«Toza, de vostra figura
non vi autra plus tafura
ni de son cor plus trefana».

[Ragazza, del vostro aspetto, non ne vidi mai una più malvagia né perfida in cuor suo].⁹⁴

Ammessa la correttezza della lezione *christiana* al v. 87, non si vede per quale motivo la parola rima *christiana* debba ripetersi due volte (una al v. 84, dunque, e una al v. 87), tenendo conto anche del fatto che la *tornada* non rispecchia il tipo, comunque esistente, di *tornada* ad eco.⁹⁵ In altre parole: data la possibile validità semantica della lezione *gens ansiayna* di **CR**, non saranno se mai **AIKNa**¹ a incorrere, al v. 84, in un errore d'anticipo rispetto al v. 87?

Gens ansiayna risulterebbe infatti semanticamente più che valida, oltre che coerente rispetto al messaggio globale trasmesso dal testo, in conformità a un sapere degli antichi regolato sull'universale *misura* di cui l'episodio presentato dalla pastorella marcabruniana è esso stesso efficacissimo esempio. La chiusa, al verso 87, sulla *gens christiana*, completa, con esplicitazione ideologica, il profilo moralmente orientato del testo, fondato su un valore che è stato fatto proprio dal popolo cristiano e tradotto in norme di comportamento nell'accoppiamento sessuale. L'appello alla morale cristiana ben si confà, dunque, al discorso sulla liceità o meno delle forme d'amore che nel dialogo si sono espresse dialetticamente.

La proposta è dunque quella di valutare due scelte differenti, facendo capo da un lato a **CR** per il v. 84, dall'altro a **AIKNa**¹ per il v. 87. Il testo ne uscirebbe così:

...
So ditz la gens anciana.

«Totz, anc de vostra figura
non vi una plus tafura
en tota gent christiana».

La *gens anciana* dunque, sarebbe stata promotrice di questo ideale di *mezura*, di cui i due personaggi dibattono nei versi conclusivi, i più cruciali della pastorella (78-83: «Don,

⁹⁴ Cfr. DEJEANNE 1909, p. 141. La traduzione è mia.

⁹⁵ Frequente sia dei trovatori del periodo più arcaico, come Guglielmo IX (*Pos vezem de novel florir*, *BdT* 183,11) ma anche del periodo classico, come Raimbaut d'Aurenga (*Assatz sai d'amor ben parlar*, *BdT* 389,18) e Bertran de Born (*Rassa, tan creis e monta e poia*, *BdT* 80,37) e altri su cui cfr. RIQUER 1975, I, p. 43.

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 gens anciana*)». Non è forse qui, in questo sintagma a mio parere da recuperare, un possibile riferimento al senso della *misura* promosso dagli antichi (*gens anciana*) e che tanto contraddistingue, ad esempio, la ricezione di autori come Orazio nel XII secolo?

III.2.2. ETICA E ESTETICA DEL LINGUAGGIO CORTESE

Amare misuratamente e secondo natura – cioè rispettando le categorie sociali e comportamentali dettate da Dio agli uomini – genera spontaneamente un canto misurato e, per dirla con un aggettivo marcabruniano di particolare pregnanza, *naturau*.⁹⁶ Se è vero che è con Marcabruno che la *mezura* comincia a collegare concettualmente cose e parole, codice comportamentale e codice poetico (e con cui, in altre parole, il modo di esprimere poeticamente o verbalmente un'ideologia amorosa diviene tutt'uno con le attitudini etiche e comportamentali del poeta stesso), le basi comportamentali di questa etica fondata sui comportamenti a corte e sull'uso della parola sono già in Guglielmo IX, *Pos vezem de novel florir* (*BdT* 183,11), quando il trovatore afferma ai vv. 31-36:

Obediensa deu portar
a maintas gens, qui vol amar;
e cove li que sapcha far
faitz avinens
e que·s gart en cort de parlar
vilanamens.

[Chi vuol essere amante deve far obbedienza a molti; e gli si addice il ben comportarsi, e l'evitare di parlar da villano a corte].⁹⁷

Sebbene l'effettiva serietà dei toni precettistici di Guglielmo IX sia all'interno di questo componimento almeno un poco sospetta, non ci si può esimere dal notare con Pasero

come la problematica del rapporto fra strutture sociali e ideologia venga incentrata sul problema della «lingua» (chi aspira ad essere un perfetto amante si guardi, *en cort*, de *parlar vilanamen*): v'è insomma una relazione univoca così fra sistema sociale e sistema

⁹⁶ Non mancano tuttavia casi eccezionali in cui la follia viene impiegata come dispositivo di accrescimento del *pathos*, come accade ad esempio in Bernart de Ventadorn, *Be·m cuidei de chantar sofrir* (*BdT* 70,13), 26-25: «Pero be sai c'uzatges es d'amor / c'om c'ama be non a gaire de sen» e (*BdT* 70,44), 17-18: «Mas es fols qui·s desmezura, / e no·s te de guiza»; cfr. anche Giraut de Borneill, *Alegrar mi volgr'en chantan* (*BdT* 242,5), 34, dove si trovano in dittologia i due aggettivi chiave: «con hom fols e desmesuratz».

⁹⁷ Testo e traduzione PASERO 1973, p. 197.

ideologico, come fra la appartenenza al gruppo dominante e l'impiego di un determinato «linguaggio».⁹⁸

Si addice poi bene a questo concetto riassunto da Guglielmo, a mio parere, la definizione di Cherchi di 'cortesia': «Courtliness is, in its essence, *living according to the cardinal virtues in a celebration of the man's nature at his best*».⁹⁹

Il vero cambiamento epistemico che si attua con Marcabruno nella riflessione sulla parola consiste dunque nell'incremento sensibile del potere evocativo di questa. Come ho già avuto modo di sottolineare nel Cap. 1, per Marcabruno «li mot fant de ver semblansa» (*Dire vos vuoill ses doptansa*, *BdT* 293,18, 3): le parole poetiche sono, mimano, ricalcano i contorni delle cose recuperando sotterraneamente i rapporti originari stabiliti da Dio, che proprio grazie al potere della parola creò il mondo. Se interpretiamo in questo modo l'insistenza di alcuni trovatori sul rapporto tra poesia, verità e assennatezza, risulta quanto mai dirompente il valore negativo e peccaminoso conferito al *sobreparlar* del folle – ossia al parlare cioè senza il senso della misura – e ai *trobadors ab sen d'enfanssa*, tacciati di viziosità in quanto creatori di scompiglio attraverso il loro chiacchiericcio ingannevole, disarmonico, complicato all'eccesso.

Si è già più volte fatto cenno al messaggio insito in *Cortesamen vuoill comenssar* (*BdT* 293,15), vv. 13-14 e 19-20, dove Marcabruno connette cortesia e moderazione a tal punto che l'una non potrà prescindere dall'altra.¹⁰⁰ Forma mondana di *urbanitas*, la moderazione richiamata dai trovatori occupa una posizione di perno nell'equilibrio della corte per tradursi in «un senso della giustizia, del ragionevole e del sensato, che implica contemporaneamente il dominio di sé stessi e una certa umiltà» ed è in tutto e per tutto sinonimo alla rettitudine veicolata dal sostantivo *drechura*.¹⁰¹ È sintomatico come tale valore si esprima proprio attraverso un uso determinato della parola, rendendo il linguaggio specchio di un'etica personale e collettiva insieme. Sono svariati, del resto, i casi in cui l'uso corretto della parola viene individuato come momento cruciale per l'adempimento delle regole cortesi; valgano come esempio due *coblas* di Uc Brunec, *Coindas razos e novellas plazens* (*BdT* 450,3), vv. 1-12:

Coindas razos e novellas plazens
digam oimais et aiam bel solatz
e gardem nos d'enois e de foudatz,
e recobrem cortesias e sens,
car de foudat ven dans totas sazoz,
e de sen bens, cortesia e pros.

⁹⁸ *Ibid.*, cit. pp. 191-192.

⁹⁹ CHERCHI 1994, p. 46. Il corsivo è mio.

¹⁰⁰ Su questo testo cfr. RONCAGLIA 1965.

¹⁰¹ BONAFIN 2010, cit. p. 144; si tratta della perifrasi di un concetto già espresso da KÖHLER 1976 (cit. in MENEGHETTI 1992², p. 201): dalla *mezura-sen* sarebbe assolto «il compito di mantenere in tutti i settori dell'esistenza cavalleresca il giusto mezzo, garanzia di stabilità e di durata contro gli impulsi egoistici dell'orgoglio umano».

Ab lo joios *deu hom* esser jauzens
e *gens parlans entre-ls enrazonatz*,
c'atretan son de bons motz, si-ls cercatz,
cum de foudatz ni de deschausimens,
e *gens parlars ab avinens respos*
adutz amics e non creis messios.

[Suvvia, si dicano cose belle (eleganti) e racconti piacevoli, e ci si diverta bellamente, e ci si guardi dall'uggia e dalla stoltezza, e riprendiamo modi cortesi e pieni di saggezza, perché da stoltezza viene sempre danno, mentre dal senno bene, cortesia e giovamento. Bisogna essere gioiosi con chi è gioioso, e si deve parlare convenientemente in mezzo alle persone ragionevoli, perché, se le cercate, ci sono parole sagge tanto quanto (ve ne sono) di stolte e di grossolane, e la gentilezza nel parlare, le risposte gradevoli, portano gli amici senza accrescere la spesa].¹⁰²

Il senso estetico e comportamentale della misura si esprime con un *gen parlar*, contro cui si schiera, inevitabilmente, la bruttura della *foudat* (il cui concetto è iterato, esattamente come la formula *gens parlar*, per ben due volte ai vv. 5 e 10); un parlare in maniera conveniente che non andrà inteso, a mio parere (e come vuole invece Cherchi), come una specie di attitudine alla 'civil conversazione' dell'Umanesimo, «in wich the Italian of the High Renaissance expressed their ideal of elegance and spiritual communion in celebration of Beauty»,¹⁰³ ma come un 'parlar bene' da intendere come 'conformemente alla natura', ossia nell'adempimento dell'assennatezza.

Raison e mesure sono accostati anche da Adenet le Roi nelle *Enfances Ogier*, con un'associazione che, come osserva Gianfelice Peron, potrebbe far luce su molti altri prologhi del repertorio gallo-romanzo dove l'autore si appella al proprio *bien dire* (vv. 20-22):

car qui estoire veut par rime ordener,
il doit son sens a mesure acorder
et a raison, sanz point de descorder.

[poiché chi vuole in rima raccontare (lett. ordinare) una storia, deve accordare la misura al proprio senno e alla ragione, senza dimenticarsi di alcuna cosa].¹⁰⁴

Il concetto espresso è diametralmente opposto, dunque, al *sobreparlar* che indica non solo l'esagerazione, il 'dire più del dovuto', ma anche la tracotanza folle che l'atto implica, come si vede nell'occorrenza di *Lo vers comenssa* (*BdT* 293,32), 55-63:

¹⁰² Testo e traduzione GRETTI 2001, p. 41 e ss.

¹⁰³ CHERCHI 1994, cit. p. 49.

¹⁰⁴ Per il riferimento si veda PERON 1979, p. 186; la traduzione è mia. Sull'associazione tra l'assennatezza e il *bien dire* tipico del 'cominciamento' (su cui cfr. qui *supra*, Cap. 2 § II.6.), cfr. *ivi*, pp. 187-190.

Qui ses bauzia
vol amor albergar,
de cortesia
deu sa maion jonchar;
get fors feunia
e fol sobreparlar;
pretz e donar
deu aver en baillia
ses ochaio.

[Chi senza inganno vuole prendere dimora in Amore, di cortesia deve riempire la sua casa, lasciando fuori la codardia e il folle e esagerato interloquire; deve avere pregio e larghezza, senza scuse, in suo governo].¹⁰⁵

Vediamo dunque come in Marcabruno i vizi speculari alle virtù cortesi di Pregio e Amore tendano a sedimentarsi simbolicamente nell'atto del *fol sobreparlar*, in un atto cioè puramente locutorio. Implicando, questi ultimi, una continua moderazione sorveglianza della parola, essi si fondono in un tutt'uno con quella cortesia di cui occorre 'riempire la propria dimora', rifuggendo così le implicazioni smisurate e sconvenienti veicolate dal prefisso *sobre*.¹⁰⁶

È ben evidente che, oltre al fatto di realizzarsi solo nel rispetto della moderazione e dell'umiltà, l'*ethos* cortese si manifesta anche mediante il suo contrario, cioè attraverso il costante timore dell'eccesso e del superamento dei limiti espresso da trovatori ragionativi e 'retti' come Giraut de Borneill. La paura di eccedere – e di rompere i dettami della *mezura* – è espressa ad esempio in *Amars, onrars e carteners* (*BdT* 242,8), vv. 38-40:

E si voill trop per ma follor,
mos sens en par alqes savais,
mas eu remanc fis e verais.

[E se, per mia tracotanza, voglio troppo, la mia intenzione ne risulta un po' svilta, ma io rimango puro e sincero].¹⁰⁷

Ma, più significativamente, in *Chans em broill* (*BdT* 242,29) mediante impiego del verbo *sobredemandar*, vv. 28-30:

¹⁰⁵ Per il testo cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 402; la traduzione è mia.

¹⁰⁶ Il prefisso *sobre-* sembra essere particolarmente pregnante nel quadro dei referenti indicanti tutto ciò che 'straborda' superando i limiti del retto comportamento cortese; è dunque a sua volta utile per riflettere sull'associazione marcabruniana tra vizio e folle tracotanza. In questo senso si vedano ad esempio le occorrenze di *sobramar* isolate da MARTORANO 2017, p. 202, nota 1 a proposito dei vv. 9-10 di Pons de Chaptol, *Qui per neci cuidar* (*BdT* 375,18), dove il verbo concorre in presenza del tema dell'esagerazione folle: «E s'ieu per *sobramar* / ai regnat *follamen*...».

¹⁰⁷ Testo SHARMAN 1989, p. 80; la traduzione è mia.

Mas l'orgoil,
s'eu-l sobredeman,
abais l'avinenz cors gentils.

[Ma l'orgoglio, se io lo domando troppo, abbassa il bel cuore gentile].¹⁰⁸

Sobre è la particella che veicola il senso della smodatezza, cioè il contrario di *mezura*. In *Ges del joi qu'ieu ai no-m rancur*, Peire Vidal riconoscerà di essere caduto in questo vizio per colpa di Amore stesso, che gli ha fatto violare i limiti imposti dalla moderazione, ben oltre il buon uso di tacere il sentimento (*BdT* 364,23), vv. 29-32:

Per que ieu a totz jorns serai
vostres, e si·m voletz sofrir
qu'ieu vos am, non pretz altre dir,
qu'Amors m'a fag sobreparlar.

[Perché io sarò sempre vostro, e se volete sopportare che io vi ami e non dica altro pregio, perché Amore mi ha fatto parlare fin troppo].¹⁰⁹

È l'unica altra occorrenza, all'interno del *corpus* lirico, del verbo composto marcabruniano. Non entro qui nel merito delle implicazioni del prefisso *sobre* e delle peculiarità di ogni composto; basti invece qui ricordare che tale particella conferisce una sfumatura negativa a qualsiasi verbo a cui si accompagna, nella misura in cui la tracotanza e il superamento dei limiti rientra nel repertorio degli atteggiamenti riferibili alla *desmezura*, indicando l'atto impulsivo di chi ha perso il controllo di sé.¹¹⁰

III.2.3. POCHI (VERSI), MA BUONI: LA MODERAZIONE IN POESIA

¹⁰⁸ Testo ivi, p. 146; la traduzione è mia. I due riferimenti a Giraut de Borneill si trovano anche in GUBBINI 2009, pp. 237-238.

¹⁰⁹ Testo AVALLE 1960, p. 140; la traduzione è mia.

¹¹⁰ La categoria del *sobramar* è in realtà molto diffusa nel *corpus*, spesso ricorrente in situazioni di passione folle e connotate in senso anticortese o di perdita del senno da parte dell'amante. Il prefisso sembra essere prediletto da Aimeric de Peguilhan, che in *N'Elias, conseil vos deman* (*BdT* 10,37), v. 37, dice di morire di *sobramansa* («ez ieu meteys en muer de sobramansa»); dello stesso trovatore è peculiare *Si cum l'arbres que, per sobrecargar* (*BdT* 10,50), dove i verbi con il prefisso *sobre* ricalcano l'opposizione tra avvedutezza e follia che percorre tutto il testo (SHEPARD - CHAMBERS 1950, p. 233) ad es. vv. 1-4: «Si cum l'arbres que, per sobrecargar, / frang se meteys e pert son frug e se, / ai perduda ma belha dona e me / e mon entier sen frag, per sobramar» e il v. 13 dove compare il verbo *sobresaber*). Cfr. inoltre Arnaut Daniel, *Sols sui qui sai lo sobrafan qe·m sortz* (*BdT* 29,18), vv. 1-5 (PERUGI 2015, p. 260): «Sols soi qui sai lo sobrafan que·m sorz / al cor, d'amor sofren per sobramar, / que mos volers es tan fermes et entiers / c'anc no s'esdueis de celeis ni s'estors / cui encubit al prim vezer's e pueis»; Falquet de Romans, *Auzel no trop chantan* (*BdT* 156,2; ARVEILLER - GOUIRAN 1987, p. 59), vv. 23-28 (dove si prende come esempio di smisurata passione la storia di Tristano e Isotta): «Tan l'am de bon talan / qe·l cor me ressautella; / qez ainch no amet / Tristanz Ysolt la bella; / q'ieu sai de mon fin cor, / qe per sobramar mor» e Giraut de Borneil, che ammette di essere giunto alla disperazione per il *sobramars*, *Quan lo fregz e·l glatz e la neus* (*BdT* 242,60; SHARMAN 1989, p. 93), v. 35-36: «E d'altra part sui plus despers / per sobramar».

Giunti a questo punto, sebbene non si siano reperite dichiarazioni esplicite sulla virtù della misuratezza in ambito poetico all'interno del *corpus*, vorrei porre l'accento su un'altra possibile applicazione della moderazione insita in un'affermazione di Bernart Marti in *D'entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6; il cui testo verrà preso in esame in dettaglio nella seconda parte del presente capitolo; cfr. *infra*, II PARTE).

Nell'esordio di questo testo il trovatore si inserisce, come è noto, in un dibattito polemico che oppone i *vers entier* ai *vers frag* affermando di comporre all'anno solo uno, due o al massimo tre testi (1-6):

D'entier vers far ieu non pes
ni ges de fragz no-n faria
e si fatz vers tota via,
en l'an un o dos o tres,
et on plus sion asses,
entier ni frag no so mia.

[Non penso di fare un *vers* intero, ma certo di spezzati non ne farei e se compongo *vers* di continuo, nell'anno uno o due o tre, e ne fossero composti di più, non sarebbero certo né interi né spezzati].¹¹¹

Una produzione che superi la misura (più di due o tre *vers* all'anno) non varrà niente, e neppure meriterà di essere definita come prodotto poetico: questi *vers* eccedenti, non saranno né 'interi' né 'spezzati', perché non si sostanziano di alcun pregio; in altre parole, un repertorio vasto pecca facilmente in frivolezza. Ed è in effetti sull'abbondanza priva di qualità che si fonda la critica di Bernart Marti, come si legge alla strofa successiva (7-10), dove il trovatore pone l'accento sulla lunghezza del componimento:

Aisso non creyrei ieu ges
que *lunhs vers de leujairia*,
don creys peccatz e follia,
per dreg nom entier agues
...

[Ciò non crederei affatto, che lungo *vers* di frivolezza, da cui si alimentano peccato e follia, a buon diritto avesse nome di intero...]

¹¹¹ Testo e traduzione (per questa *cobla* e quella che segue) BEGGIATO 1984, pp. 101 e ss. Sulla frequenza della pratica della composizione dei singoli trovatori non sappiamo pressoché niente. Il tema viene trattato di rado e per giunta, bisogna credere, con il filtro della finzione poetica, come nel caso di Giraut de Borneill che in *BdT* 242,33 dichiara di comporre una canzone 'come indennizzo' (*poinna*) rispetto a quelle che avrebbe dovuto comporre, contrapponendo il tempo presente a quello passato, in cui il buon canto era apprezzato; cfr. vv. 1-6: «En un chantar / qe dei de ces / voill metre poinnam qe de mainz / m'escus qe-m n'aveni'a far. / C'anc no m'en fezi fort pregar / mentre qe bons chanz fo grazitz».

In quanto percepita tendenzialmente come atto di tracotanza, mancanza di senno e misura, l'abbondanza verbale (poetica) viene percepita come conseguenza della sciatteria, o, ancora peggio, di *peccatz* e *follia*: con queste parole Bernart Marti ci accompagna entro il pensiero poetico dell'epoca, dove a parametri di carattere estetico si mescolano inscindibilmente caratteri di tipo etico e morale.

Per istituire un raffronto con la concezione antica – oraziana – del fare poetico, tale poetica ricorda da vicino, vorrei dire, alcune affermazioni di Orazio nelle *Satire*, che a proposito di Lucilio ricorda come questi, capace di dettar su due piedi, in un'ora, un numero esagerato di versi, debba esser definito vizioso (*Sat.* I, IV, 9-10):

Nam fuit vitiosus: in hora saepe ducentos,
ut magnum, versus dictabat stans pede in uno.

Nei versi che subito seguono si dice che Lucilio, oltre che prolisso, fosse pigro e recalcitrante nei confronti del *labor limae* (vv. 11-13):¹¹²

Cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles;
garrulus atque piger scribendi ferre laborem,
scribendi recte: nam ut multum, nil moror.¹¹³

La violazione della misura si realizza, sul piano poetico, nella perdita del controllo sui propri versi. Si riconnettono a questo principio, del resto, anche gli inviti alla misura – intesa come *brevitas* – inseriti all'interno dell'*Epistola ai Pisoni*.

Qui difatti Orazio raccomanda, ai vv. 335-337:

Quicquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles.
Omne supervacuum pleno de pectore manat.

Nel concetto di *supervacuum* addensa il valore negativo dello strabordare e dell'eccesso, che anche i contemporanei dovevano avvertire nello stile guittoniano, visto che Dante in *DVE* II, IV, 8 lo accusa, forse proprio in relazione a ragioni di tipo stilistico, di *plebescere*. Nei poeti in lingua volgare del XII-XIII secolo è possibile rinvenire tracce di questo principio estetico nella misura in cui l'estensione incontrollata e irrazionale del dettato, violando i parametri della misura e sforando nel dominio della tracotanza del

¹¹² Come riassunto in MARIOTTI 1996-1998, II, p. 558a, il concetto oraziano di *labor* poetico-intellettuale (sui cui gesti mi soffermerò in dettaglio *infra*, Cap. 4 § IV.1.) «sfugge ad una connotazione puramente ed esclusivamente fisica, arricchendosi di una sfumatura semantica complessa ed indicando uno sforzo che implica anche un dispendio di energie intellettuali» che «risulta evidente nell'attacco a Lucilio».

¹¹³ L'espressione *scribendi recte* richiama inoltre un'altra sentenza oraziana di *AP*, dove si ricollega la buona scrittura alla saggezza (309): «Scribendi recte sapere est et principium et fons».

‘sobre-’ (< *super-*) ha delle inevitabili ricadute anche sullo stile e sul pericolo dell’incomprensibilità (a cui si farà cenno *infra*, Cap. 5).

Sulla scia di Bernart Marti e del problema della sovrabbondanza poetica è possibile presentare il caso di Raimbaut d’Aurenga, che in *Ben sai c’a sels seria fer* (BdT 389,19) esordisce alludendo alla critica, mossagli da terzi, di comporre (*chantar*) troppo spesso (*tan soven*); si legga la dichiarazione in questione, inserita nella prima *cobla* (vv. 1-8):

Ben sai c’a sels seria fer
que·m blasmon quar tan soven chan
si lor costavon mei chantar;
meils m’estai
pos leis plai
que·m te jai,
qu’ieu chant mia per aver:
qu’ieu m’enten en autre plazer.

[So bene che sarebbe difficile per coloro che mi rimproverano perché canto così spesso se dovessero pagare le mie canzoni. Ma io sto meglio perché piace a chi mi tiene allegro che io non canti per denaro, perché mi muove un altro tipo di piacere].¹¹⁴

Nella canzone XLIX Guittone d’Arezzo riprenderà delle formule nettamente provenzaleggianti per tentare – invano – di giustificare le dimensioni spropositate della propria *matera*, tanto estesa per l’abbondanza degli argomenti («che m’abonda ragione», con ragione calco su *razo*, ‘argomento’).¹¹⁵ Riporto qui di seguito i vv. 159-170 della canzone (dalla nuova edizione, ancora inedita, di Vittoria Brancato):¹¹⁶

Ditt'aggio manto e non troppo, se bono:
non gran *matera* cape in picciol loco.
Di gran cosa dir poco
non si dice al mistero, o dice oscuro.
E dice alcun ch'è duro
e aspro mio trovato a savorare;
e pote essere vero. Und'è cagione?
che m'abonda ragione,
perch'eo gran canzon faccio e *serro motti*,

¹¹⁴ Testo MILONE 1998, p. 79; la traduzione è mia. Cfr. PATTISON 1952, p. 37, alludendo anche a *Pois tals sabers mi sortz e·m creis* (BdT 389,36), vv. 3-4, dove Raimbaut dice tuttavia che sarebbe rimproverato, al contrario, se rinunciaste al desiderio di esprimere in versi il proprio *saber*; per il testo e il commento di Pattison cfr. *ivi*, pp. 192-195.

¹¹⁵ Cfr. MENICETTI 1995, p. 207, secondo cui Guittone «è consapevole che la dimensione di molte sue canzoni travalica la norma, e tenta di giustificare, oltre che la loro oscurità, le ragioni di tale eccedenza».

¹¹⁶ Ho avuto accesso al testo (dalla tesi di dottorato di Vittoria Brancato: *Per una nuova edizione delle canzoni morali*) in occasione dei lavori per la riedizione complessiva dei testi di Guittone, in qualità di collaboratrice dell’*équipe* composta da Lino Leonardi, Andrea Beretta e Vittoria Brancato, per la stesura di un regesto di *loci* trobadorici da inserire nel commento alle canzoni d’amore.

e nulla fiata totti
locar loco li posso; und'eo rancuro,
ch'un picciol motto pote un gran ben fare.

Con l'affermazione «*di gran cosa dir poco / non si dice al mistero, o dice scuro*» Guittone pare proprio recuperare, rovesciandone i presupposti, il principio della *brevitas* – condensato nella massima oraziana *brevis esse laboro, obscurus fio*, ma raccomandato anche da Cicerone (*De or.*, II, 326) e dalla *Rhetorica ad Herennium* (I, 15) – stravolgendone il senso per giustificare l'abbondanza dei suoi detti, legittimata dal possesso di una *gran matera*. L'espressione «serro i motti» guarda inevitabilmente verso *Be m'es plazen* (BdT 323,10) di Peire d'Alvernhe ed è abbastanza assodato che in direzione di questo e altri trovatori (come Marcabruno) che bisogna muoversi per ricostruire il retroterra provenzale della stagione morale dell'aretino. Sempre in direzione di Peire d'Alvernhe, stavolta in senso però oppositivo, parla inoltre il tentativo apologetico nei confronti della propria *obscuritas*; in *Sobre-l vieill trobar e-l novel*, (BdT 323,24) v. 11-12, l'alverniate accusava infatti gli avversari di dire in modo oscuro cose non vere: «q'ieu dic que ner si mostron faitz non vers / e al fol parler ten hom lui al sermon», ossia «giacché io affermo che così [queste persone] dicono in modo oscuro cose non vere e quello [la guida] è considerato per i suoi discorsi un folle parolaio». ¹¹⁷

Di questi testi di Peire (definibili come *gap* letterari) Guittone riproduce nella stanza sopra riportata anche lo spirito del vanto, consistente nella dichiarazione teorica di 'serrare i motti'.

Sempre all'interno del *corpus* guittoniano occorre altresì menzionare, un'affermazione all'interno della canzone *Tuttur, s'eo veglio o dormo* (XI), dove l'aretino ostenta la presa di consapevolezza della propria oscurità (vv. 61-66):

Scuro sacco 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
mainera, e talent'honne. ¹¹⁸

Nell'usare l'aggettivo 'scuro' riferito al discorso («scuro sacco che par lo mio detto») l'aretino rievoca esplicitamente, stavolta, la *paraul'escura* di Marcabruno (*Per savi tenc ses doptanssa*, BdT 293,37, 5-6: «qu'ieu mezeis sui en erranssa / d'esclarzir paraul'escura») violando, con la verbosità complessa del suo stile, la riflessione oraziana intorno alla paventata *obscuritas* «*brevis esse laboro, obscurus fio*», da cui Dante prenderà le distanze (nel nome del concetto oraziano della chiarezza e della sobrietà). Da notare la stretta osservanza, nell'avversativa di Guittone («ma' che parlo / a chi

¹¹⁷ FRATTA 1996, cit. p. 155.

¹¹⁸ Testo EGIDI 1940, p. 25.

s'entend'ed ame»), del principio secondo cui la comprensione profonda della poesia sia riservata ad una cerchia ristretta di persone 'savie' in grado di *entendre* ed *amar*,¹¹⁹ e che, in quanto tali, saranno in grado di scavare sotto l'oscurità della lettera (ancora una volta, dunque (1-2): «Per savi-l tenc ses doptansa / cel qui de mon chant devina»).¹²⁰

La comprensibilità del testo sembra dipendere quindi, in ultima analisi, dall'intelligenza amorosa che caratterizza i 'savi'; in altre parole, Guittone è in grado di portare avanti «il concetto di una società ideale di spiriti colti» che si fa estensore delle istanze del *trobar clus*.¹²¹ Un'ulteriore rimando, possiamo dire, allo stesso testo di Marcabruno (*BdT* 293,37), stavolta nell'*incipit*, dove il trovatore dichiara saggio chi sia in grado di *devinar* il suo *chant*, con un uso specifico del verbo *devinar* che è già di per sé programmatico.

Sulla scorta di Guittone anche nei poeti italiani del Duecento lo stile oscuro tende a essere percepito come vizio condannabile, in particolare laddove la difficoltà sia da ostacolo al messaggio sotto la lettera. Nei giudizi di valore l'oscurità è talvolta considerata, sulla scorta di Orazio, conseguenza dell'eccesso di *brevitas*; la contenutezza del dettato viene infatti elogiata se il risultato è chiaro; condannata qualora, applicata con eccesso, renda scuro il senso del discorso. Con argomenti simili Terramagnino da Pisa inaugura la *Doctrina d'Acort*, dichiarandosi a favore della maggiore estensione del dettato anziché di una *brevitas* oscura (vv. 9-14):

E si enten molt estendre
mon dit, nuls ab drech reprehendre
me-n deu hom, *quar en pauc escrich*
no podon ges caber gran dich,
e breus ditz confuzios
concreia mantas sazoz.

[E se intendo estendere il mio discorso, non me ne deve rimproverare nessuno con ragione, perché in uno scritto breve non possono esser contenuti grandi detti, e brevi detti producono spesso confusione].¹²²

Ma il caso appena sopra riportato riflette solo in parte la tendenza generale a riflettere sul rapporto tra chiarezza/oscurità, brevità/lunghezza del dettato. Da tale tendenza stilistica, prefigurando la perdita del controllo raziocinante sul testo, deriva la compromissione della comprensione dello stesso; fatto, questo, che viene sottolineato anche da Brunetto Latini nel *Tesoretto*, 1610-1622:

El detto sia soave

¹¹⁹ Sulla centralità del verbo *entendre* e sulla dittologia con *amar* si è già insistito nei capitoli precedenti; cfr. in particolare *supra*, Cap. 1 § I.3.

¹²⁰ Sulla questione rinvio ancora all'introduzione di ZAMBON 2021 (in partic. pp. 32-34).

¹²¹ Cfr. CATTANEO 1960, p. 176.

¹²² Testo RUFFINATTO 1968, p. 111; la traduzione è mia.

*e guarda non sia grave
 in dir ne' reggimenti,
 ché non puo' a le genti
 far più gravosa noia:
 consiglio che si moia
 chi spiace per gravezza,
 ché mai non si ne svezza,
 e chi non ha misura,
 se fa 'l ben, sì l'oscura.*

La lunghezza del testo può dunque essere considerata viziosa non solo in sé stessa (in quanto sintomo di mancanza di controllo raziocinante), ma anche in quanto portatrice di noia e di pesantezza. Il parametro della misura e dell'assennatezza può dunque tradursi in un richiamo alla *dulcedo*, da opporsi alla *vitanda gravitas* che suscita *gravosa noia* (il concetto viene ribadito e riprodotto in maniera iconica per mezzo del poliptoto in *grave* 1611, *gravosa* 1614, *gravezza* 1616) e associato alla raziocinante modulazione dell'*ornatus*, come ricorda, del resto, ciò che Brunetto aveva già espresso in *Tresor*, II, 63, 7-8:

Aprés garde se ton dit soit por raison, non sens raison, car chose qui n'est raisonnable n'est pas manable. Por ce dit un saige: Se tu viaus veindre tot le monde, sousmet toi a raison; et qui ensit raison, ele le fait conoistre touz biens, et qui s'en desouvre dechiet en error. Aprés garde que tes dis ne soient pas aspres, mais douz et debonaires. Jhesu fiz Syrac dit: Citoles et violes font multes melodies, mes andous les sormonte langue soef; [ce est] la douce parole [qui] multeplye amis et endoucist les henemis. Panfillus dit: Douce parole aquiert et norrist les amis. Salemon dit: Le mole respons derompe l'ire et le dure parole fait corrous.¹²³

Perso il riferimento alla lunghezza del discorso, possiamo comunque notare come l'accento sia continuamente posto sul parametro della *raison* e del *raisonable*, reiterati nel brano sopra riportato, a dimostrazione del richiamo costante alla moderazione di tipo retorico (in tal caso da tradursi in uno stile descritto come *douz e debonaire*).

Ma già con Bernart Marti – e con il rispettivo parallelo luciliano – si può ribadire che poco conta che si scrivano *lunhs vers*, se pieni di frivolezza; questi non meriteranno, infatti, il titolo di *entier* (da INTEGRUM, 'intero' e quindi 'perfetto'), ma tenderanno se mai verso la deriva opposta, da identificare nella categoria del *frag*. Mi soffermerò più avanti sul significato di questi aggettivi e sulla relazione tra i rispettivi significati e le implicazioni etiche, morali e intellettive che sottostanno al lavoro poetico. Si noti intanto però la peculiarità del richiamo alla moderazione nella produzione poetica, da cui emerge la preferenza (tradotta in scelta vera e propria), da parte del trovatore, per una produzione

¹²³ Cfr. BELTRAMI 2007, pp. 472-473.

ridotta ma dalla forma sorvegliata e curata, anziché per un repertorio ampio ma allestito in fretta e senza cura.

È un messaggio che l'*ars poetica* fa proprio ed estende anche ad altri tempi e domini della facoltà creativa umana, fino a diventare proverbiale. «Ricordati sempre», scrive John Ruskin nel suo storico manuale, *The Elements of Drawing*, uscito nel 1857, «che un frammento eseguito con ogni cura vale più di molti scarabocchi»; poco prima, il monito: «Una bravata si compie facilmente in poco tempo, ma un'opera buona e bella è di solito eseguita lentamente».¹²⁴

¹²⁴ BELLONE 2009, cit. pp. 68 e 43. Sulle connessioni, nella storia dell'estetica occidentale, tra l'*ars poetica* e l'arte del disegno cfr. *infra*, Cap. 4 § INTRODUZIONE.

II PARTE

FRAG E ENTIERS

III.3. L'UNITÀ DELLE PARTI COME IDEALE ESTETICO E SPIRITUALE

È opportuno adesso estendere qualche considerazione, sulla base di un ragionamento avviato da Elena Landoni e poi sviluppato da Corrado Bologna, al significato di due aggettivi cruciali nel farsi carico di elementi di carattere poetologico, e cioè *entiers* e *frag*. A partire da un esame delle valenze semantiche dei due termini cercherò di ricostruire le ragioni profonde che ne promuovono l'utilizzo.

La coesione delle parti è anche, come si accennava, la base estetica dell'arte poetica e dell'arte figurativa che sull'*integritas* e sulla *convenientia* struttura l'intero impianto normativo. Anche i precetti forniti da Orazio nell'*Epistola ai Pisoni* – poemetto che risente senz'altro della teoria esposta da Aristotele nella *Poetica*, 8, 1451a, 30-32 – sono numerosi i cenni alla prescrizione di 'unitarietà' del componimento.¹²⁵ Unitarietà significa anche semplicità: principio prioritario al di là del quale il poeta potrà declinare come vuole il proprio dettato, come si legge nell'*Ars poetica* al v. 23: «Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum».¹²⁶

¹²⁵ Sul concetto di *pulchritudo* in Orazio vale la pena di citare anche la prescrizione di *Ars poetica*, vv. 99-100, dove il venosino prescrive, in parallelo alla bellezza, la dolcezza del testo, dunque coniugando e contrapponendo i due aspetti (il bello e l'utile) del prodotto poetico ben riuscito: «*non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt, / et quocumque volent animum auditoris agunto*»; a proposito di questo snodo e del suo lascito nella riflessione poetologica dantesca, si vedano le riflessioni condotte da ASPERTI 2004, pp. 85-86.

¹²⁶ Cfr. MARIOTTI 1996-1998, p. 620a-b (cit. *ibid.*, col. b): «Lo scrittore deve cercare [...] di non mescolare elementi diversi, conservando una legge di ordine e grazia che consiste nel dire tutto ciò che è attinente all'argomento, scegliendo per ogni elemento il momento opportuno». La dialettica dell'uno e del molteplice è parte integrante del pensiero neoplatonico e delle teorie emanatiste che in qualche caso ne derivarono: gli esseri appartenerebbero a una serie di gradi dell'essere a cui è conferita un'attività 'formatrice', che avviene per moltiplicazioni a partire dalla prima Intelligenza. Il tema dell'*unitas* è in Agostino spunto di riflessione particolarmente fecondo: essa si identifica con Dio, e trova in Dio la fonte di ogni realtà e verità, la confluenza dei due mondi intellegibile e sensibile. L'interiorità è, nell'uomo-microcosmo, la sede dove si compie la possibilità di conoscere Dio, tema particolarmente caro alla letteratura religiosa prodotta nell'ambiente cistercense e vittorino e contrassegnata dal taglio 'affettivo'. La prossimità della dimensione interiore a quella divina rende dunque possibile l'incontro con Dio, nell'idea che il simile ritorni al simile. Essenziali, sull'argomento, le pagine di CHENU 1983, pp. 131 e ss., dedicate alla ricezione di Agostino in ambito neoplatonico nel XII secolo e al differire delle dottrine intorno ai nodi centrali del dibattito. Cfr. in particolare *ivi*, p. 134: «Mentre Dionigi e i suoi impegnano il mondo in una dialettica che sfocia nell'estasi al di là dell'intelligibile, Agostino, cristianamente infedele a Plotino, inverte il processo dell'ascensione verso Dio, che scopre, nelle profondità intime dello spirito, al riparo dalla dispersione delle creature e dall'angoscia del divenire». L'idea che l'amore riunisca ciò che è per natura conveniente, cioè compatibile in quanto simile, deriva dall'interpretazione della nota sentenza della *Genesi*: «*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*» (*Gen. I,26*). Tale ideale perfezione riguarda innanzitutto la concordia

Nei primissimi versi dell'*Ars poetica* Orazio, dopo aver descritto la raffigurazione pittorica del mostro (composto da collo equino, volto di donna e coda di pesce e ricoperto di piume), scioglieva il paragone dichiarando la sortita di un pari effetto da parte di un libro mal riuscito (6-10):

Credite, Pisones, *isti tabulae fore librum
persimilem*, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. "*Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*".

Con l'immagine dell'ibrido, il passaggio dell'incoerenza passa attraverso l'organo visivo, in questo modo impressionando in maniera sensibile e comunicando un senso di orrore da ricondurre più in profondità a una disarmonia etica, che allude a una disobbedienza nei confronti dell'ordine naturale delle cose.

Se quanto è stato descritto poco prima somiglia a una vana visione (*vanae / ... species*), nonché al sogno di un malato (*velut aegri somnia*), si desume che la variazione dell'ordine naturale, dovuta all'incapacità del pittore-poeta di riprodurre la realtà, sia quanto di più negativo nei due campi artistici.

L'assunto fondamentale di questo principio è che sia il pittore che il poeta sono accomunati dal dovere (che è anche etico e morale) di rispettare la forma della realtà tramite l'*imitatio*, come si legge in *AP* 317-318:

Respicere exemplar vitae morumque iubebo
doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.

Del resto, come riferisce il commentatore degli *Scholia Vindobonensia*, l'*Ars poetica* di Orazio tratta di «arte fingendi et componendi» – cioè l'arte di figurare, rappresentare,

dell'anima con il corpo, già in voga nella medicina pitagorica, secondo cui l'anima è regolata da numeri ed è per sua natura sinfonica, armoniosa. Essendo l'anima di natura musicale, tale sarà la sua capacità di riconoscere la coesione e la perfezione nelle cose, tenute insieme dallo stesso principio; nel *De deorum natura* (II, 7, 19) Cicerone condensa questo principio nell'iterazione di parole la cui radice è preceduta dal prefisso *con-*, corrispettivo del greco *συν-*: «Quid vero? tanta rerum consentiens, conspirans, continuata cognatio quem non coget ea quae a me dicuntur, comprobare? possetne una tempore florere, dein vicissim horrere terra aut tot rebus ipsis se immutantibus solis accessus discessusque solstitiis brumisque cognosci, aut aestus maritimi fretorumque angustiae ortu aut obitu lunae commoveri aut una totius coeli conversione cursus astrorum dispare conservari? Haec ita fieri omnibus *inter se concinentibus* mundi partibus profecto non possent, nisi ea uno divino et continuato spiritu containerentur. [...]» e III, 11, 18: «Itaque illa mihi placebit oratio de convenientia consensuque naturae, quam quasi cognationem continuatam conspirare dicebas [...] illa vero cohaerent et permanent naturae viribus [...] estque in ea iste quasi consensus, quam *συνπάθειαν* Graeci vocant». Il brano in questione e le riflessioni poco prima riportate sono in SPITZER 2009², pp. 20-21. *Conspirare*, si badi, è quasi sinonimo di *coniurare*; verbo, quest'ultimo, impiegato da Orazio nell'*Ars poetica* quando si tratta di sottolineare la concordia di *ars e ingenium* nell'atto poetico (*AP*, 408-411): «Natura fiet laudabile carmen an arte, / quaesitum est; ego nec studium sine divite vena / nec rude quid possit video ingenium; alterius sic / altera poscit opem res e coniurat amice».

oltre che di comporre – mentre l'autore del commento «Materia» dichiara apertamente: «Unde poete, id est fictiores, nominantur. Nam poire est fingere» e «Nam poio pois est fingo fingis. Inde poesis vel poetria, id est fictio vel figmentum, et poeta id est factor».¹²⁷

La rottura dell'armonia e del rapporto di aderenza delle parole alle cose è quindi un atto di disobbedienza rispetto a quanto è dato rispettare in natura: la violazione dell'ordine si configura come tracotanza ed è, in quanto tale, moralmente deprecabile. Al poeta-pittore che imita, riproducendolo, il mondo circostante, è richiesto il rispetto di un 'retto sapere' che si identifica nella razionalità e nel decoro che è espresso implicitamente nell'aggettivo *recte* (AP 309: «Scribendi recte sapere est et principium et fons»), convogliando così un sistema di regole che indichino la prassi corretta per aderire al principio di realtà.¹²⁸ Che tale avverbio debba essere rapportato al principio della *convenientia* è fatto che è stato bene messo in luce da Fabio Cupaiolo a proposito dei vv. 119-130 dell'*Ars poetica*, dove Orazio affronta il problema dell'invenzione e dell'imitazione della tradizione alla luce del principio della coerenza (v. 119: «aut famam sequere aut sibi convenientia finge»)¹²⁹.

Il principio dell'unitarietà viene poi ulteriormente sviluppato nell'*Ars poetica* di Orazio in quello della 'totalità', ad esso strettamente connesso; il mancato rispetto di questa, si specifica, fa decadere il valore dell'opera. L'esempio in questione, inserito sempre nella prima parte dell'*Epistola*, viene tratto dall'ambito della scultura in bronzo, con richiamo alla scuola di gladiatori di Emilio Lepido, (attorno alla quale dovevano sorgere botteghe di scultori): additando uno scultore generico, abile a ritrarre la consistenza dei capelli e la forma delle unghie, ma non l'intera figura, Orazio sentenzia (AP 32-35):

Aemilium circa ludum faber imus et unguis
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,
*infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet.*

Gli effetti della violazione di questi ideali estetici erano stati preventivamente sottoposti al lettore ai versi incipitari dell'*Epistola*, affinché l'aspirante poeta provasse con la propria esperienza gli effetti aberranti causati dalla violazione di questo principio. Il monito proviene dal mostro ibrido dei primi cinque versi, personificazione del coacervo stilistico e della disarmonia delle parti:

¹²⁷ Cfr. ZEICHMEISTER 1877 1, 2-3 (p. 1) e FRIIS-JENSEN 1990, *accessus*, 5, 6-7 e 7, 3-5 (p. 338). Nella molteplicità di significati di *fingo* si gioca l'ambiguità tra l'edificazione di un'immagine, di una poesia, o di un profilo etico. Sul problema della finzione e sul rapporto tra poesia e pittura si veda il Cap. 4 all'interno di questo lavoro.

¹²⁸ Tale estetica sarà più tardi istituzionalizzata con San Tommaso: «ars est recta ratio factibilium»; cfr. *Summa theologiae*, I-II, 57,4 e 5 ad I. Su tale principio (e sulla sua violazione in Guglielmo IX e Raimbaut d'Aurenga) fa il punto BUZZETTI GALLARATI 1996, p. 18.

¹²⁹ Mentre al v. 140 «Orazio contrappone alla presunzione del poeta ciclico, imitatore servile, il modo geniale e secondo il *decorum* e il *rectum* della poesia di Omero»; cfr. CUPAILOLO 1996, *passim*; cit. p. 227.

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem milier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?

Dopo l'anno Mille questa immagine dà ampio spazio, in virtù della sua icasticità, all'immaginazione e alla fantasia dei miniatori medievali, sulle cui forme – che restano impresse in numerosi manoscritti e nella scultura romanica – interagiscono senz'altro la tradizione dei bestiari (tra cui il *Physiologus*) e del *Liber monstrorum*.¹³⁰

Per riprendere le osservazioni già fatte da Corrado Bologna, in Orazio questa correlazione etico-estetica si riassume in queste due categorie, quella dell'*unum* e del *totum*:

A mio avviso questa opposizione, e dunque il senso più schietto di «entiers», vanno ricondotti, salve restando le differenti intenzionalità di poetica con cui ciascun trovatore affronta e indirizza il problema [...] alla categoria che Orazio definisce «totum»: “insieme”, “sistema”, *totalità* [...]. L'infrazione, la spaccatura, la scissione di forma e contenuto, di parola e idea, per Orazio come per i trovatori morali (piuttosto che moralisti) dell'inizio del XII secolo, disarticola la dialettica necessaria fra parola e idea perché annulla il valore della loro unione e interezza, che rappresenta, in un solo moto stilistico ed etico, la *forma dell'integrità*.¹³¹

Esaltata congiuntamente da Orazio e Cicerone attraverso le categorie di *congruentia*, *proprietas*, *decorum*, *aptum*, l'armonia è un principio molto caro agli autori antichi, tale da investire sia le diverse parti dell'opera pensate come parte di un 'tutto', di un sistema, sia il rapporto tra stile e contenuto, tra forma e messaggio, tra *verba* e *res* (*digz* e *ren*).

A questo bacino di principi estetici sembra rivolgersi il significato dell'aggettivo *entiers*, impiegato in senso metapoetico da Peire d'Alvernhe per designare il *vers* nella canzone-manifesto *Sobre'l vieill trobar e'l novel* (BdT 323,24), su cui tornerò tra un istante. È dunque possibile rintracciare nell'*entiers* e nel *conveniens* una comune base ideologica e ricondurre allo stesso insieme di norme anche le numerose riflessioni sul connubio tra *ars* e *ingenium*.¹³² La completa coincidenza delle parti nel 'tutto' è l'unico

¹³⁰ Fa il punto sull'argomento VILLA 2009 (Cap. III), pp. 40-63.

¹³¹ BOLOGNA 2007, cit. p. 183.

¹³² La cooperazione di *ars* e *ingenium* deriva dall'assunto che a poco vale l'artificio di superficie senza la sostanza. Cfr. TILLIETTE 2000, pp. 117-118. È importante notare come questa riflessione nei trattati antichi trascini spesso con sé l'*exemplum* dato dal mito di Anfione fondatore di Tebe (e dunque di una civiltà) per mezzo del suono della sua lira, efficace nel riassumere la prospettiva civile e sociale dell'applicazione delle regole retoriche. L'esempio viene ripreso anche da Brunetto Latini, molto probabilmente lettore della *Poetria Nova*, in *Tresor* III, I, 8: « Et si nos raconte l'estoire que Anfion, qui fist la cité de Athenes, i fasoit venir les pierres et le marien a la douçor de son chant, ce est a dire que par ses bones paroles il retraist les homes des sauvaiges roches ou il habitoient et les amena a la comune habitacion de cele cité»; cfr. BELTRAMI 2007, p. 637, nota 3: «secondo il mito Anfione rappresenta la cultura e la civiltà, in contrasto

presupposto in grado di rendere veramente ‘intero’ il prodotto poetico, dove cooperano in perfetta armonia le forze dell’ingegno e dell’ispirazione da cui ha origine.

Nel Medioevo tale idea, che, come si è detto, è mediata dal pensiero agostiniano, percorrerà le trattazioni dei teologi del XII secolo (tutte formati, del resto, su base agostiniana) e in particolare l’opera Guglielmo di Saint-Thierry e di Bernardo di Clairvaux, contemporanei alle prime generazioni dei trovatori.¹³³ Della bellezza in quanto ‘integrità’ è verosimile che parlasse l’opera agostiniana – perduta – *De Pulchro et apto*, dei cui contenuti Agostino semina qualche traccia nelle pagine del IV libro delle *Confessiones*, ricordandosi delle impressioni che un retore esercitò su di lui;¹³⁴ è in questa parte dell’opera che infatti si condensano alcune considerazioni sull’armonia delle forme in base al principio di unità di cui Dio solo tiene le fila (15.24):

Sed tantae rei cardinem in arte tua nondum videbam, omnipotens, qui facis mirabilia solus, et ibat animus per formas corporeas et pulchrum, quod per se ipsum, aptum autem, quod ad aliquid accomodatum deceret, definiebam et distinguebam et exemplis corporeis astruebam. Et converti me ad animi naturam [...]. *Et cum in virtute pacem amarem, in vitiositate autem odissem discordiam, in illa unitatem, in ista quandam divisionem notabam, inque illa unitate mens rationalis et natura veritatis ac summi boni mihi esse videbatur, in ista vero divisione inrationalis vitae nescio quam substantiam et naturam summi mali [...].*¹³⁵

A un ambiente semiologico non dissimile è possibile ricondurre alcune considerazioni sulla poesia che è possibile ricavare dalle espressioni metapoetiche di Marcabruno e dei poeti che si collocano entro il suo magistero. Il trovatore guascone aveva infatti additato le poesie dei poetastri contemporanei come «entrebescatz de fraitura» (*Per savi-l tenc ses doptanssa*, *BdT* 293,37, v. 12), introducendo così nel ventaglio dei valori estetici della poesia un ulteriore aspetto, di tipo etico, negativamente connotato.¹³⁶ Parimenti in *Lo vers comens* (*BdT* 293,33) che insieme a *Per savi* forma un dittico ideologico del trovatore,

con la forza fisica rappresentata dal fratello [Zeto]. Si attribuiva ad essi la costruzione della città di Tebe, per cui Anfione avrebbe mosso le pietre del Citerone solo col suono della lira.

¹³³ ZAMBON 2007, I, pp. IX-XCIII, p. XVII. Risentono di argomentazioni simili anche altre figure di intellettuali dell’epoca, come Alano da Lilla (ma non ho modo di ritrovare i passi) e Balderico di Bourgueil, quando nel *Carne* 99, nel rivolgersi al proprio interlocutore, ‘grande’ di fama, lui ‘piccolo’ e senza autorità, afferma (vv. 33-34) «Ipse vides ut parva decent intersita magnis / deque sua serie magna minora iuvant», per poi prelevare da Agostino (*Serm.* 42,9) l’immagine delle gocce che compongono il fiume (v. 44): «Innumerae guttae flumina conficiunt». Sempre in Agostino si incontrano riflessioni analoghe in *Conf.* VII, 13, 19, dove si discute l’ordine delle parti all’interno del ‘tutto’ creato, lodabile nelle singole componenti, seppure terrene (e quindi imperfette) in quanto comunque emanazione di Dio.

¹³⁴ Cfr. *Conf.*, 15,23: «Et tamen pulchrum illud atque aptum, unde ad eum scripseram, libenter animo versabam ob os contemplationis meae et nullo conlaudatore mirabar» e la relativa nota di M. Bettetini a p. 640.

¹³⁵ Il secondo corsivo è mio. Delle considerazioni di Agostino sulle categorie di *pulchrum* e *aptum* resta traccia anche nelle *Lettere* (CARROZZI 1971, p. 175), di cui riporto un passo significativo: «Pulchrum enim per se ipsum consideratur atque laudatur, cui turpe ac deforme contrarium est. Aptum vero, cui ex adverso est ineptum, quasi religatum pendet aliunde, nec ex semet ipso sed ex eo cui connectitur, iudicatur; nimirum etiam decens atque indecens vel hoc idem est vel perinde habetur»:

¹³⁶ Per il testo cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 464.

Marcabruno allude va al fatto che «i *mot entrebescat* allontanano dalla verità, e i *mot* devono essere specchio naturale della verità morale di cui si fa portatore il *vers*», e su questo tornerò a dire tra poco.¹³⁷ Ma per riconnettere tali presupposti alle ragioni estetiche dell'intero a cui fanno riferimento i trovatori è opportuno prima gettare uno sguardo ai testi e alle occorrenze più significative.

In altre parole la moralità costituisce, nella poesia trobadorica, «un a-priori rispetto all'impegno artistico dell'autore»: la componente morale è in altre parole già una *razo*, un soggetto poetabile, da cui la poesia trova i presupposti per poter nascere ed essere esteticamente apprezzata.¹³⁸

Tradendo la predisposizione naturale della poesia di descrivere la realtà, la menzogna spezza e disarticola siffatta coesione etica, andando a interferire con la *frachura*, che secondo Marcabruno incombe sulla società, sull'amore e sulla poesia. È in particolare la *foudatz* del cavaliere – identificabile, secondo Pasero, con Guglielmo IX –¹³⁹ a introdurre nel quadro descritto il senso della dissonanza; la sua proposta prefigura così l'unione peccaminosa e contro natura, cioè la minaccia del peccato che ha scollato l'uomo da Dio. *L'autrier jost'una sebissa*, che è una macchina di perfetta sintesi dei concetti indagati nell'intero capitolo, sembra suggerire che peccato possa rinfrangersi anche in una possibile scollatura delle parole e delle espressioni dal loro peculiare significato, intuibile nel gioco ossimorico di aggettivi dissonanti nel sintagma «corteza vilana» (vv. 32 e 46) con cui il cavaliere si appella alla ragazza.

La follia è quindi il presupposto della 'rottura' dei legami naturali tra le parole e le cose, tra gli esseri viventi e Dio; una follia intesa in tal caso come 'tracotanza', o, in altre parole, come superamento dei legami naturali voluti da Dio. In quanto rottura dei legami convenzionali e razionali per mezzo della follia, il *frach* riassume quindi sui fronti etico, estetico e poetico il concetto della 'dissimiglianza' teorizzata dai teologi per parlare del peccato originale.

III.4. Il 'franto' e l'intero'

Il significato dell'agg. '*entiers*' rimanda anzitutto all'idea di perfezione in quanto 'completezza'. Per l'aggettivo, che corrisponde al lat. INTEGER (*integrum*),¹⁴⁰ il DOM riporta ben quattro sfumature di significato: 1. 'intero'; 2. 'perfetto', 'senza difetti';¹⁴¹ 3. 'sano e salvo' (integro, nel senso dell'incolumità fisica) e infine 4., il valore avverbiale: 'per intero'. Nell'esprimere la perfezione in senso etico-estetico, *entiers* non è dunque

¹³⁷ Cfr. VIEL 2005, cit. p. 826.

¹³⁸ LANDONI 1989, p. 63.

¹³⁹ Cfr. PASERO 1983, *passim*.

¹⁴⁰ Così il *Donatz Proensals*, v. 2275; cfr. MARSHALL 1969^a, p. 210.

¹⁴¹ Nelle *Leys d'Amors* (I,4, 5) *entiers* si oppone a *defectuos*: «et ysshamens quar miels pot hom conoyssher si l'obra es defectuosa o entiera»; cfr. FEDI 2019, p. 185.

troppo dissimile da *fin*, non a caso impiegato per indicare in senso esteso la caratura spirituale e comportamentale del perfetto amante cortese (*fin'aman*).¹⁴²

L'uso di *entiers* in senso stilistico si concentra nei testi dei trovatori delle prime generazioni e con questo uso viene inaugurato, ancora una volta, da Marcabruno: in *Doas cuidas a-i, compaigner* (BdT 293,19), 10-11: «En dos cuidars ai conssirier / a triar lo frait de l'entier» [1]¹⁴³ l'aggettivo viene contrapposto per la prima volta allo speculare '*frag*' e su queste stesse basi Peire d'Alvernhe potrà costruire il *gap* [2] *Sobre-l vieill trobar e-l novel* (BdT 323,24), a cui risponderà Bernart Marti con il sirventese [3] *D'entier vers far ieu non pes* (BdT 63,6).

Tale opposizione si riverbera poi nella produzione trobadorica tarda, e trova riscontro ad esempio in Guiraut Riquier, *Ab lo temps agradiu gai* (BdT 248,1), che riusa l'espressione marcabruniana in ambito amoroso, con riferimento agli effetti benefici di *midons* che da 'franto' che era lo ha reso 'intero' (ossia da 'imperfetto' a 'perfetto', v. 28: «que m'a fag de frag entier»).¹⁴⁴

L'aggettivo *entiers* può d'altronde riferirsi anche ad altri ambiti semantici, sempre, ovviamente, ad esprimere l'idea della perfezione.¹⁴⁵ Ed è infine plausibile che in qualche

¹⁴² Ciononostante, i lemmi contenenti la radice '*fin*' sono da ricondurre al repertorio dei vocaboli indicanti la purificazione dell'oro dalle scorie (mediante l'uso del fuoco), per il quale sembra specializzarsi soprattutto il verbo '*affinar*'; l'aggettivo '*fin*' sembrerebbe dunque alludere a un'idea di perfezione intesa come 'purezza'. Semanticamente accostabile a *entiers* nel senso di 'nobile' è l'aggettivo aprov. *entegre* che si trova ad esempio in Raimbaut d'Aurenga (*Après mon vers vueilh sempr'ordre*, BdT 389,10) riferito ai *ditz* di Marco e Salomone, vv. 19-22: «Cil qi m'a vout trist-alegre / sap mais qu'i vol sos ditz segre / qe Salamos-ni Marcols / de fatz ric ab ditz entegre» (cfr. PATTISON 1952, p. 78).

¹⁴³ «The opposition between the 'whole' and the 'broken' is used by other, near-contemporary troubadours, who probably take the terms from Marcabru; compare Peire d'Alvernha, XI and Bernart Marti, V», cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 270. Sull'argomento cfr. anche PATERSON 1975, pp. 67-69 e TOPSFIELD 1975, pp. 97-98.

¹⁴⁴ Nello stesso testo *entier* compare al verso successivo, nella nuova *cobla*, con legame *capfinido*: «Tant suy entiers, qu'en murray». Cfr. LONGOBARDI 1982-83, p. 32: «Mentre il primo *entier* si presta al contrasto con *frag*, il secondo si pone come sinonimo di *fis* (*amaire*)». Un altro riscontro degli aggettivi *frag* e *entier* si trova infine anche in Raimon de Castelnou, *Entr'ir'et alegrier m'estau* (BdT 396,4), 13-15: «Siey belh dig, frag et entier / mi van prenden encaussan, / si cum fals fi sens enjan».

¹⁴⁵ Ne riporto qui alcuni, come ad es. la gioia, Beatriz de Dia, *Amics, en gran consirier* (BdT 46,3), 52: «s'anc pueys que-m detz ioi entier»; Bertran Carbonel, *Aissi com cel que-s met en perill gran* (BdT 82,4), 49: «e per merce ioy entier ab totz bes»; Blacatz, *En Raembaut, ses saben* (BdT 97,4), 48: «s'ab gauch entier no m'aiuda»; il pregio, Arnaut de Maruelh, *La cortezi'e-l gaiez'e-l solatz* (BdT 30,14), 2 e 57: «entier pretz»; Bartolomeo Zorzi, *Entre totz mos consiriers* (BdT 74,5), 31: «Don sortz tant sos pretz entiers»; Bertran Carbonel, *Aissi com cel qu'atrob'en son labor* (BdT 82,2), 62: «per qu'el s'es dat al sieu fin pretz entier»; il cuore, Bernart Marti, *Quan la ploj'e-l vens e-l tempiers* (BdT 63,7a), 10: «que d'als non es mos cors entiers»; l'onore, Bertran de Born, *Rassa, tan creis e mont'e poja* (BdT 80,37), 10: «qu'il sap far tan entier'honor»; la ricompensa, Daude de Pradas, *Bela m'es la votz autana* (BdT 124,5), 13: «mas be n'ai guizardon entier»; il consiglio, Lanfranc Cigala, *En chantan d'aquest segle fals* (BdT 282,2), 72-74: «per qu'eu vos quier / conseil entier / et ajuda certana»; il senno personificato, Pons Santolh de Toloza, *Marriz cum homs mal sabens ab franchura* (BdT 380,1), 32: «Sens Entiers, Conoyssens'e Mezura». In Raimbaut d'Aurenga, *Lonc temps ai estat cubertz* (BdT 389,31), v. 35, si parla del *cors entier* delle *domnas*, mentre nel verso finale (50) il poeta parla di *gaug entier*; l'idea sottintesa è quella di sensazioni di dolore e di gioia 'piene', forse implicitamente presupposto di una poesia che sia a sua volta tale, *entiers*. Quest'ultima espressione («*gaug entier*») si trova a più riprese in Peire Vidal, ad es. *Be m'agrada la covinens sazoz* (BdT 364,10), 41: «Fis gaugz entiers plazens et amoros» (ma cfr. anche BdT 364,37, 32; 364,42, 34). Sempre

caso *entiers* sia sinonimo di ‘senza menzogna’ e quindi di ‘veritiero’, dal momento che si può trovare in dittologia con un elemento che esprime lessicalmente l’inganno o la semantica della falsità (richiamata in senso contrastivo): è ciò che accade ad esempio in Raimon de Miraval, *Tal chansoneta farai* (BdT 406,41), 16: «qu’ieu l’am de cor entier / e senes tricharia» e in Peirol, *La gran alegransa* (BdT 366,18), dove si trova in opposizione a *frag* in qualità di sinonimo di *verais*, a cui è associato in dittologia, vv. 37-40: «Mos joys ses frachura / entiers e verais / enans’e melhura / a totz jornz en ays».

Nei paragrafi che seguono prenderò in esame i casi più peculiari dell’impiego dell’aggettivo *entiers* ripercorrendo soprattutto i casi in cui esso è associato al sostantivo ‘*vers*’ e dunque impiegato ad esprimere una peculiarità della poesia.

1. MARCABRUNO

Lo stile di Marcabruno, è stato notato, si caratterizza per il gran numero di poliptoti, neologismi, *hapax* e parole composte, formate per lo più da concrezioni consonantiche che comunicano iconicamente l’*entrebescar* della realtà, la sua complicazione contorta e confusa, oscura.¹⁴⁶ Benché non sia possibile affermare che il trovatore guascone adempia ai precetti tecnici espressi da Orazio nell’*Ars poetica*, né che, in relazione a questi, la sua parola sia stilisticamente chiara, razionale o misurata – se non rapportata, invece, a un’*obscuritas* da intendersi come densità allegorico-semantica – Marcabruno trae probabilmente dal sistema estetico oraziano l’applicazione al linguaggio di valori etici, grazie a un sistema di aderenza iconica – esprimibile mediante l’aggettivo *naturau* – dei concetti alle parole. Il suo stile, sentenzioso e articolato e spesso prolisso desume la sua coloritura stilistica più dall’*ars dictaminis* (che dall’*ars poetica*), da cui estrae la tecnica della formulazione sentenziosa e espressiva che caratterizza la letteratura medievale di ambito sermocinale. Anche per questo, in linea con lo spirito moralista che lo caratterizza, il trovatore presta particolare attenzione all’*ars inchoandi* (che indicava la sentenza come il miglior modo d’iniziare *artificiose* sia il discorso in prosa, sia in versi), spesso facendo di una sentenza l’*incipit* del proprio componimento.¹⁴⁷

Uno dei primi testi, se non il primo, a contrapporre i due aggettivi nell’ambito di uno stesso contesto, è *Doas cuidas a-i compaigner* (BdT 293,19), cui si deve la derivazione e

Raimbaut d’Aurenga, in *Als durs, crus, cozenz, lauzengiers* (BdT 389,5), 43, usa *entiers* in senso avverbiale: «Tal cug’esser cortes entiers».

¹⁴⁶ Cfr. ad es. *D’aiso lau Dieu* (BdT 293,16; GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 209), vv. 25-30: «Qu’ieu jutg a dreg: / que-l fols foleg / e-l savis se gart al partir; / qu’e dobl’es fatz / e dessenzatz / qui-s lais’al fol enfoletir».

¹⁴⁷ Cfr. ad es. *Dire vos vuoill ses doptanssa* (BdT 293,18), i cui periodi sono intervallati dalla caratteristica apostrofe ‘*Escoutatz!*’; cfr. vv. 1-6: «Dire vos vuoill ses doptanssa / d’aquest vers la comenssanssa; / li mot fant de ver semblanssa. / – Escoutatz! – / Qui ves proessa balanssa, / semblanssa fai de malvatz», a cui segue descrizione dell’impoverimento di cortesia e della perversione regnante, vv. 7-10: «Jovens faille e fraing e brisa / et amors es d’aital guisa, / que pois al saut es aprisa / – Escoutatz! – / ...».

il reimpiego dei due aggettivi nei trovatori successivi.¹⁴⁸ Marcabruno inserisce difatti gli aggettivi *frag* e *entiers* in una disputa interiorizzata tra due pensieri (*doas cuiars*), che rappresenterebbero il bene e male, vv. 10-18:

En doas cuiars ai consirier
a triar lo fraich del entier:
be·l teing per devin naturau
qi de cuit conoisser es guiz.
De folleiar
no·m sai gardar,
que s'ieu cuich esser de bon fiz
e·l fols m'enbruig, long los auziz:
e·m tornaran d'amon d'avau.

[Oscillo tra due pensieri per trarre il franto dall'intero e considero perfetto profeta colui che del pensiero è guida. Dalla follia non so difendermi, perché se io penso di essere nel giusto e il folle mi si avvolge intorno, lo senti da lontano: e (i due pensieri) mi rovesciano in alto e in basso].¹⁴⁹

Che *frag* e *entiers* rappresentino qui i due poli di una disputa di cui vengono messi in primo piano i caratteri morali, è fatto riconosciuto dalla critica;¹⁵⁰ e sarà proprio questo contesto a orientare i trovatori coevi rispetto all'impiego degli stessi aggettivi anche in ambito poetico. Il che rende tutt'oggi in parte valido il commento di Guido Errante, che riporto per esteso:

Con un'allusione biblica che le parole stesse accusano, fin dalla seconda strofe il poeta ci avverte di che cosa intende parlare: due pensieri lo tormentano mentre cerca di separare la parte dal tutto (il cattivo dal buono): e ritiene che sia perfetto profeta quegli che sa guidarci a conoscere il nostro pensiero.¹⁵¹

Con il *frait* andrebbero identificate le *malae cogitationes*, da inserire, secondo lo studioso, in un quadro allusivo che rimanderebbe verosimilmente all'*Epistola ai Corinzi* di Paolo di Tarso: «Ex parte enim cognoscimus, et ex parte prophetamus. Quod autem venerit quod perfectum est, evacuabitur quod ex parte est».¹⁵² *Frait* e *entiers* rappresentano infatti due modi di pensare, ossia i *doas cuidas* del v. 1: dichiarazione,

¹⁴⁸ «The opposition between the 'whole' and the 'broken' is used by other, near-contemporary troubadours, who probably take the terms from Marcabru. Cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, cit. p. 270.

¹⁴⁹ Ivi, p. 265; la traduzione è mia.

¹⁵⁰ Cfr. ad es. TOPSFIELD 1975, p. 97: «It is possible [...] that these terms mean what they say and that one way of thinking is broken or fragmented (*frait*) and the other is whole or integrated (*entier*).

¹⁵¹ ERRANTE 1948, cit. p. 208.

¹⁵² Cfr. *ibid.*, p. 210: «Da Paolo, il *devin naturau*, I Cor. XIII, 9-10, l'immagine della parte e dell'intero». Per il testo dell'*Epistola* cfr. *Biblia sacra iuxta Vulg. uers. (NT), Ep. Pauli ad Corinthios I (iuxta graecum emend. a quodam)*, cap. 13, v. 9-10.

quella di Marcabruno, che testimonia a favore della portata ideologica dei due vocaboli all'altezza della seconda-terza generazione trobadorica.

L'accenno al verbo *entrebescar*, su cui tornerò *infra*, Cap. 4 § IV.5., non è casuale in un discorso orientato all'analisi dei concetti evocati dalla coppia aggettivale *frag* e *entiers*. In *Lo vers comens* (BdT 293,33) alludendo ai «menut trobador bergau / entrebesquill» (vv. 9-10), Marcabruno afferma che l'*entrebescamen* allontana dalla verità, giacché coloro che lo praticano «mi tornon mon chant en badau / e-n fant gratill» (vv. 11-12). I versi più incisivi per l'esplicazione di un'ideologia orientata al rispetto dei naturali legami tra parole e verità si trovano nella seconda *cobla* di *Per savi-l tenc ses doptanssa* (BdT 293,37), vv. 7-12:

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

[Trovatori dalla mente infantile, creano problemi ai meritevoli e fanno passare per perizia ciò che la verità garantisce, e, senza motivo, compongono parole intessute di frammenti].¹⁵³

La viziosità della maniera di poetare dei 'trovatorucoli' che infestano le corti – peraltro a loro volta vanitosi nell'impartire un insegnamento (disciplina) che è invece la realtà stessa a manifestare, dunque facendosi promotori di ovvietà – si oppone dialetticamente al senso etico ed estetico dell'*entiers*: per Marcabruno le paroline intrecciate e frante degli altri trovatori, che formano un chiacchiericcio informe ed eterogeneo anziché un canto *entiers*, riflettono la disarmonia in cui versano i valori del mondo cortese e della *fin' amor*, ormai *fals' amor*. Così *entrebescamen* e *fraichura* incarnano l'esatto opposto del *trobar naturau* di cui il guascone si fa portavoce (secondo il riferimento interno a *Lo vers comens*, vv. 7-8). I *mot naturau* devono dunque essere «specchio naturale della verità morale di cui si fa portatore il *vers*». ¹⁵⁴

Le caratteristiche della poesia dei trovatori presi a bersaglio polemico sembrano coincidere con quelle della *corrupta oratio* di cui parla un passo dell'*Institutio oratoria*, dove Quintiliano demonizza, in particolare, l'uso dell'*obscuritas* (8.3.57):

¹⁵³ Sul verbo *entreb(r)escar* (sui cui valori cfr. *infra*, Cap. 4 § Appendice I) sono fondamentali le considerazioni di CALLEWAERT 1998 (*passim*) che riflettono su come la radice del verbo (da ricondurre probabilmente a *brisca («rayon de miel»)) rimandi alla semantica della divisione all'interno della continuità. Il testo che assumo come base è quello di DEJEANNE 1909, p. 178.

¹⁵⁴ VIEL 2005, cit. p. 827.

[...] corrupta oratio in verbis maxime impropriis, redundantibus, comprehensione obscura, *compositione fracta*, vocum similium aut ambiguarum *puerili captatione* consistit.¹⁵⁵

La comprensione oscura (*entrebescamen*), la composizione *fracta* e l'atteggiamento puerile con cui si ricercano i sinonimi per oscurare il senso, sono tutti elementi che senza dubbio risuonano nel passo marcabruniano e che possono agevolare la comprensione del senso disarmonico da esso veicolato.¹⁵⁶

È indubbio che la qualifica di 'entiers' riferita al *vers* vada intesa «non solo in senso tecnico-artistico, ma anche e soprattutto in senso morale».¹⁵⁷ Il *frag* disarticola dunque l'armonica, originaria coesione e fa entrare nelle sue insenature il caos e il peccato: non diversamente la produzione letteraria teologica di quest'epoca tratta il peccato originale, con cui l'uomo, caduto nella 'spezzatura' designata dalla «terra della dissomiglianza», è stato separato da Dio. È difatti proprio la rottura (espressa con il verbo *rompre*), come sottolinea un testo di Albertet (*En amor trob tantz de mals seignoratges*, *BdT* 16,13, vv. 18-20), l'emblema del peccato originale compiuto da Eva: «que-l premeira sab hom que fo Naz Eva / que fez a Dieu rompre covenz e treva / don nos sem tuit enqueras pechador».¹⁵⁸

Ma non è sempre nel *frag* che si può riconoscere l'embrione concettuale della frattura e della scissione moderne, di impronta individuale – intesa come perdita e dispersione dell'unità dell'io – ufficialmente istituita dal *Canzoniere* di Petrarca e ricalcata dall'«ultimo trovatore» Ausias March?¹⁵⁹

2. PEIRE D'ALVERNHE

Sulle basi ideologiche gettate da Marcabruno viene a innestarsi l'uso tecnico degli aggettivi in questione nei primi versi di *Sobre-l vieill trobar e-l novel* di Peire d'Alvernhe (*BdT* 323,24), vero e proprio manifesto poetico di una nuova stagione letteraria. Con questo testo, che ha tutte le caratteristiche di un *gap*, è possibile entrare nel vivo di un dibattito al centro del quale 'vecchio' e 'nuovo' si contrappongono come ideali estetico-

¹⁵⁵ QUINTILIANUS, *Institutio oratoria* (RADERMACHER - BUCHHEIT, 1971).

¹⁵⁶ Marcabruno fa tuttavia riferimento al *sen d'enfan* in opposizione al concetto di *sen (savi)*; il riferimento più vicino è il *Prologo* dei *Proverbi*, dove ZAMBON 2004, pp. 100-101 nota che «è detto infatti che le *parabola*e di Salomone hanno lo scopo di rendere accorti i *parvuli* e di dare scienza e intelligenza all'*adulescens*: "ut detur parvulis astutia, / adulescenti scientia et intellectus". L'«infanzia» e l'«adolescenza» rappresentano perciò qui la condizione di chi è ancora privo della «sapienza»: ecco perché Marcabruno oppone al *savi* che sa interpretare la *paraula escura* i «trobador ab sen d'enfanza»». Sulla questione si veda inoltre l'introduzione di ID. 2021, in partic. p. 25.

¹⁵⁷ RONCAGLIA 1951^a, cit. p. 38.

¹⁵⁸ POLI 1997, p. 295; il testo che riporto è quello edito sulla base dei mss. **ADIKO**. Simile, ma senza esplicitazione del tema della rottura, *BdT* 9,21, vv. 17-20.

¹⁵⁹ Cfr. ad es. CII, 103: «partit me trob com si hom me serràs», su cui CATALDI - PASQUAL 2020, p. 72.

poetologici.¹⁶⁰ Da questo momento in avanti (con qualche anticipo già disseminato nei testi del *maistre certa* Guglielmo IX) il dialogo sulle questioni metapoetiche diventerà argomento di grande rilievo nei testi occitani.¹⁶¹

Riporto qua sotto l'*incipit* della canzone (1-4):

Sobre-l vieill trobar e-l novel
vueill mostrar mon sen als sabens,
qu'entendon be aquels c'a venir so
c'anc tro per me no fo faitz vers entiers.

[Intorno al vecchio e al nuovo poetare voglio dichiarare il mio giudizio agli esperti, affinché quelli che sono a venire intendano bene che non fu fatta una canzone perfetta fino a me].¹⁶²

Nell'edizione al trovatore Del Monte individua nell'estetica scolastica e in particolare quella di San Tommaso il modello estetico con cui Peire va instaurando il suo dialogo stilistico; l'editore sottolinea inoltre, sulla scia di Erich Köhler, come nell'estetica scolastica *pulchrum* e *bonum* coincidano: «E il *pulchrum*, con la sua debita *proportio sive consonantia* e la sua *claritas*, oltre che con l'*integritas*, porta la *ratio* alla *cognitio* (S. Th. I, qu. 5, art. 4)».¹⁶³

Elena Landoni, che riprende a sua volta le parole di Del Monte, vede come «tomisticamente arrischiata» questa interpretazione, in quando applicherebbe l'estetica scolastica ad una «realtà extratestuale, che non sia l'allegorismo dei testi sacri».¹⁶⁴ Non si può negare che il pensiero estetico medievale, anche quello prescolastico, sia imbevuto di questo principio, estendibile sia ai frutti dell'ingegno come all'etica, la cui responsabilità va alla fortuna di Orazio, non nominata né da Del Monte né da Landoni. In un certo senso, non fa problema l'applicazione di questo principio conoscitivo all'ambito della parola e della parola poetica *tout court*. L'aggettivo *entiers*, associato al

¹⁶⁰ Il testo è stato messo in relazione alcune affermazioni di Dante nel *De vulgari* (II, IV, 2) da VIEL 2009, *passim* (in partic. pp. 227-231) ed è stato edito, oltre che da DEL MONTE 1955 (la cui edizione prendo qui come riferimento) e da FRATTA 1996 p. 153, da ZENKER 1990, p. 37, COULET 1970, PATERSON 1975, p. 60 e CANNISTRÀ 1984, *passim*. Il merito del contributo di Viel è di aver individuato un legame etimologico e semantico tra i *vocabula reburra* nominati da Dante e i *mot borrel* di *BdT* 323,24, 13-14 («C'a un tenen ses mot borrel / deu de dir esser avinens»).

¹⁶¹ Benché si sia scelto qui l'ordine 1. Marcabruno; 2. Peire d'Alvernhe, è difficile stabilire quale sia il rapporto, in termini cronologici, tra l'opera di Marcabruno e quella di Peire d'Alvernhe (anche se certamente Peire sopravvive a Marcabruno, che muore intorno al 1150; cfr. *DBT*, p. 376a); secondo JEANROY 1934, II, p. 36 (sulla scia di ZENKER 1900, p. 65) Peire raccoglierebbe infatti la lezione di Marcabruno, di cui sarebbe «postérieur tout au plus de dix ou quinze ans»; di opinione contraria (a proposito di *BdT* 323,24) COULET 1907, p. 777. Sul posizionamento, in fatto di rilievi intertestuali, tra Peire e Marcabruno e Bernart de Ventadorn, cfr. invece BELTRAMI 2020, pp. 179-187.

¹⁶² Testo e traduzione DEL MONTE 1955, p. 108 e ss.

¹⁶³ Fu infatti KÖHLER 1953, p. 203, il primo a correlare questa diatriba al concetto di *integritas* nei trovatori alla *Summa theologica* di San Tommaso (composta però nel secondo quarto del XIII secolo); cfr. inoltre DEL MONTE 1955, pp. 112-113.

¹⁶⁴ Cfr. LANDONI 1989, cit. p. 18.

vers, farebbe dunque emergere il concetto, centrale nelle rivendicazioni di poetica, di integrità del testo, cioè il suo tendere idealmente verso il *totum* e l'*unum*, configurando un perfetto edificio formale dove stile e contenuto vanno di conserva.¹⁶⁵

Ora, l'incompatibilità – di natura cronologica – tra la formulazione di Peire e le idee di Tommaso d'Aquino è indiscutibile: è vero che non è escluso, come ammette Paterson, che le idee poi formulate da questi circolino già nel XII secolo, ma, sempre in accordo con la studiosa, è possibile che l'uso del termine *entier* indichi semplicemente la perfezione in accordo al concetto di *integritas* già espresso dagli antichi.¹⁶⁶

Infatti:

If his ideas are to be linked with learned literary theories, there are other examples of the term *integritas* in a literary context which could have influenced Peire at least as easily as some unspecified source he might have shared with Aquinas.¹⁶⁷

Se la studiosa non ha dubbi nel riferire l'importanza del concetto di *brevitas integra* presso Quintiliano, dimentica tuttavia di considerare l'importanza della ricezione oraziana nella formazione di questo ideale estetico. Media tra queste posizioni Goddard, nel riconoscere comunque la sentenza dell'aquinate come un possibile anello della catena nell'evoluzione di un concetto già sviluppato dai trovatori:

The phrase “*integritas sive perfectio*” in Aquinas, although anachronistically related to Marcabru by Köhler, may nevertheless be seen as one link in a long chain of thought which led to a philosophical combination of “entirety” and “thought”, which may have influenced Marcabru’s vernacular coinings.¹⁶⁸

Si è già parlato dell'insistenza di Orazio, nell'*Epistola ai Pisoni*, sulla necessità che l'argomento della poesia sia coerente a sé stesso e perfettamente compatibile con lo stile che lo esprime; non ci devono essere esiti inaspettati o mescolanze, come ammonisce per vie implicite il mostro, causa di riso, con cui il poemetto si apre. L'*entiers* di Peire d'Alvernhe incarna probabilmente un tentativo di ripristinare con forza un ideale antico, quello dell'*integritas sive perfectio*, accolto dall'estetica scolastica ma violato da alcuni esperimenti precedenti in lingua volgare. Secondo Coulet il *vieille trobar* sarebbe un riferimento polemico a Marcabruno; ipotesi, questa che fu contraddetta da Jeanroy e Hoepffner; secondo Appel invece il richiamo sarebbe a Bernart Marti e Lucia Lazzerini vi ha infine rintracciato un implicito rimando paolino (I *Cor.* 13, 10): «cum autem venerit quod perfectum est, evacuabitur quod ex parte est».¹⁶⁹

¹⁶⁵ Rimando ancora a SHAPIRO 1984, p. 357.

¹⁶⁶ PATERSON 1975, p. 60.

¹⁶⁷ Cit. *ibid.*

¹⁶⁸ GODDARD 1985, cit. p. 253.

¹⁶⁹ Cfr. LAZZERINI 2010, p. 83.

Alla luce della preponderanza di questo principio, è ora opportuno notare come nei trovatori, e in particolare in quelli in dialogo con Peire d'Alvernhe, resti traccia di questo *intero* ideale, nonché del *totum* che l'immagine del mostro dell'*Ars* oraziana, suo speculare opposto, evoca in negativo attraverso la negatività dei suoi effetti sul pubblico.

Arrogandosi il principio dell'*integritas* in forma di novità esclusiva, è forse proprio con il precedente (uno dei pochi) Guglielmo IX che l'autore di *Sobre-ll vieill trobar* (BdT 323,24) potrebbe volersi misurare; si è più volte sottolineato come questi abbia tentato di scardinare, parodiandone i fondamenti, la poetica della *convenientia* in componimenti come *Farai un vers qu'er covinen* e *Farai un vers de dreit nien*.¹⁷⁰

Come sottolinea Del Monte, sta a cuore a Peire d'Alvernhe alludere all'*entiers* per comunicare che:

alla mancanza d'*integritas* spirituale e stilistica s'accompagna una mancanza di *claritas*, una sgradevole oscurità che non è quella del *trobar clus*, volontaria, intesa a difendere la propria solitudine spirituale coi segreti dello stile, ma accessibile all'intelligenza eletta della «scuola» [...], ma che appare invece inconsapevole, dovuta alla dispersione sentimentale e all'incuria stilistica e inaccessibile proprio ai cultori del poetare ermetico.¹⁷¹

Coesione e chiarezza, lucidità e scorrevolezza sono le virtù che fanno *entiers* un *vers*.

Rispetto a questa interpretazione dei fatti, il passo ulteriore porta a considerare il '*trobar novel*' di Peire come orgoglioso ripristino dei principi poetologici violati dal capostipite Guglielmo IX, nonché come primo vero tentativo di applicare le regole classiche (oraziane) alla poesia in lingua volgare; da questa operazione deriverebbe un prodotto innovativo, finalmente *entiers*.

L'aggettivo riassume in sé molteplici significati che prenderò via via in esame; tra tutti, mi preme ora di sottolineare l'affinità estetica tra il concetto di *entiers* e quello, latino, di *congruitas*, ribadito continuamente dai commenti all'*Ars poetica* di Orazio. La congruenza delle parti, la chiarezza, la pertinenza delle digressioni, il mantenimento di uno stile conforme agli argomenti, sono argomenti che percorrono in lungo e in largo il poemetto oraziano e di cui il Medioevo sa valorizzare, come si è detto più volte, il senso di orientamento in maniera schematica, per elenchi e per punti di vizi e di virtù (tendenza simboleggiata dal «Materia» e dalle *lecturae* ad esso affini).¹⁷² Sulla soglia tra ciò che è possibile e ciò che invece è bene evitare si colloca la «complessa emozione» del riso, a saldare «i confini tra la buona e la cattiva poetica». ¹⁷³ Non escludo che l'atteggiamento goliardico di testi come quelli di Guglielmo e di *Sobre-ll vieill trobar* di Peire d'Alvernhe vada interpretato in questo senso e che la dialettica tra ciò che è *entiers* e ciò che è *frag*

¹⁷⁰ Sulla questione rimando ancora una volta a BOLOGNA 2007, p. 189.

¹⁷¹ DEL MONTE 1955, cit. p. 113.

¹⁷² Nella sua tesi di dottorato Sara Calculli sottolinea tuttavia che la lettura dell'*ars* «alla stregua di una *techné*» si attiva già nel III secolo d.C. con il commento di Porfirione; cfr. CALCULLI 2021, p. 64.

¹⁷³ VILLA 2009, cit. p. 208.

debba configurarsi come applicazione poetica del monito oraziano incarnato dal mostro, che «costituito da frammenti diversi, dunque simbolo, per tutta l'ermeneutica mediolatina, della non *convenientia* fra le parti e della commistione stilistica, si colloca al limite della trasgressione, arrestando Orazio e i suoi possibili seguaci sul termine invalicabile».¹⁷⁴

Ora, la *congruitas* è certamente complementare al concetto di *convenientia*, che sappiamo essere principio parodiato e violato da Guglielmo IX. Se la lettura proposta trova qualche fondamento, il ricorso a principi estetici e poetologici all'origine oraziani (con la probabile mediazione dei commenti) rappresenterebbe qui, in Peire d'Alvernhe, un tentativo di riassetamento dell'*integritas* a partire dall'estetica tradizionale.¹⁷⁵ Il principio dell'integrità dell'opera, passibile di identificazione con i valori dell'*entiers* trobadorico – così come ci viene presentato per la prima volta in Peire d'Alvernhe –, assumerebbe dunque il senso dell'ordine anticamente definito e del rispetto della congruenza affine al *totum* oraziano.

Tracce del dialogo – tramite ripresa e superamento, in senso conservativo stavolta – tra Peire e Guglielmo (il Guglielmo di *Ben vueill que sapchon li pluzor*, *BdT* 183,2) emergono inoltre dall'impiego di alcune peculiari tessere lessicali all'interno della seconda *cobla*, che riporto (vv. 7-12):

Qu'ieu tenh l'us e-l pan e-l coutel
de que-m platz apanar las gens;
que d'est mestier an levat en paio,
ses acordier que no-s rompa-l semdiars,
qu'ieu dic que nier mi mostr'els faitz non niars,
qu'a fol parlier ten hom lui e-l sermo.

[Ché io possiedo l'esperienza e il pane e il coltello con cui mi piace nutrire le genti; perché in questo mestiere hanno innalzato a modello, senza il patto che non si cambi via, colui che io dico che si mostra triste nei fatti non tristi, sicché si considera un folle parolaio lui e il [suo] discorso].¹⁷⁶

Il discorso prosegue infatti additando polemicamente un bersaglio, molto verosimilmente un trovatore non specificato, che a torto sarebbe stato innalzato a modello del 'mestiere' (v. 9 «que d'est mestier an levat en paio») che si mostrerebbe «triste nei

¹⁷⁴ Cit. *ibid.*

¹⁷⁵ Claudia Villa ha infatti messo in luce come dalle *lecturae* dell'*Ars* emerga l'implicito tentativo di fare ordine in una situazione di sperimentazione che rischia di svilupparsi senza controllo: «È chiaro che l'operetta [...] si affermò proprio perché fu letta come un'*Ars* dalla quale era possibile estrarre un sistema di regole [...]; così i commenti del gruppo «Materia» sembrano rappresentare una risposta della scuola alle forti tendenze sperimentali di un'età (i sec. X e XI) che non a caso Zumthor ha detto «des genèses»: e più in generale si può osservare che i maestri sembrano preoccupati di riflettere per ridefinire i generi letterari tradizionali, nell'impegno di fornire una normativa in risposta alle esigenze di una società che si avvia a suggerire nuovi modelli»; VILLA 1992, cit. p. 32. Il testo è citato anche da BERNARDI 2018, p. 347.

¹⁷⁶ Testo e traduzione DEL MONTE 1955, pp. 108 e ss.

fatti non tristi» (v. 11 «que dic que nier mi mostr'els faitz non niers»), folle parolaio, lui e il suo discorso poetico (v. 12 «qu'a fol parlier ten hom lui e-l sermo»). Il significato dei vv. 9 e 12 acquisisce un chiaro significato dopo il segnale offertoci da Peire al v. 7, dove si menzionano gli 'strumenti del mestiere' di Guglielmo IX, cioè il *pan*, corrispettivo de *la pessa*, e il *coutel* (come al v. 30 di *Ab la dolchor del temps novel*, *BdT* 183,1).¹⁷⁷ La qualifica di '*païro del mestier*' risulta poi essere perifrasi esplicita, a mio avviso, del titolo di *maistre certa*, che Guglielmo si attribuisce autonomamente sempre all'interno di *Ben vueill* (v. 36), anticipato già a partire dal v. 4 («qu'ieu port d'aïcel mester la flor»). Si addice inoltre perfettamente al primo trovatore l'ipotetico *senhal* di *fol parlier* (con richiamo interno ancora a *Ben vueill*, v. 8: «Eu conosc ben sen e folor») generando, tramite l'allusione alla follia, un richiamo contrastivo all'epicentro tematico della poesia di Guglielmo, recepita e criticata in quanto tale da Marcabruno all'interno della pastorella-manifesto. Più difficile da interpretare sarebbe il verso 11, dove l'opposizione *niers... el fatz non niers* indica uno stato emotivo-psicologico e la sua immediata contraddizione ('nei fatti'), con una struttura retorica che richiama, almeno formalmente, il *vers de dreit nien*, al cui verso 7 Guglielmo afferma «no soi alegres ni soi privatz».¹⁷⁸

Credo che le rivendicazioni di Peire e il divario tra vecchio e nuovo si giochino esattamente nel campo di tensione generatasi all'interno di due testi (*Sobre-ll vieill* e *Ben vueill* di Guglielmo) che dialogano anche in quanto primi esempi autorevoli di *gap* letterario. Le tessere guglielmine disseminate all'interno del *gap* di Peire sarebbero dunque rifunzionalizzate nell'intento di prendere di mira la 'vecchia' poetica del Conte di Poitiers e nel tentativo di fondare, rispetto a questa, una nuova estetica fondata sul recupero di principi estetici solidi e improntati alla rettitudine (a cui l'aggettivo *entiers* alluderebbe etimologicamente).

Il dialogo innescato intorno e grazie a *Sobre-ll vieill* non si esaurisce in senso retrospettivo, cioè da parte di Peire nei confronti del più anziano Guglielmo IX, ma avrà poi un'ulteriore tappa con Alegret e Bernart Marti, su cui tornerò più avanti.

Restando per il momento al lessico di pertinenza poetologica, sarà utile soffermarsi sull'importanza di questo testo per Dante, che vi alluderebbe verosimilmente in *DVE* III, IV, 2, secondo quanto mostrato da Viel:

Est enim sciendum quod constructiones vocamus regulatam compaginem dictionum [...]. Sunt enim quinque hic dictiones compacte regulariter, et unam faciunt constructionem.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Sulla densità semantica di questi lemmi si veda PASERO 1983, p. 13: «*La mayna – la pessa e-l coutel*: due corpose espressioni di reale possesso, contrapposte alla vuota apparenza di chi si vanta d'amore senza costruito».

¹⁷⁸ Cfr. PASERO 1973, p. 92.

¹⁷⁹ Cfr. VIEL 2009, p. 227.

Che l'interrezza, oltre che un fatto di organicità e compattezza (e un valore etico-morale) abbia ricadute sull'intelligibilità del testo è fatto argomentato nell'enigmatica terza *cobla* di *Sobre-ll vieill*, che riporto (vv. 13-18):

C'a un tenen ses mot borrel
deu de dir esser avinens;
quar qui trassail de M-ari en Mi-ro,
entre-l mieg failh si no-s pren als ladriers;
com del trebaill quecs motz fatz messatgiers
qu'en devinaill met l'auzir de maizo.

[Il discorso deve essere piacevole a dirsi, coerente, senza parole superflue; perché chi passa saltando da Mi-ride a Mi-ode, viene a mancare nel mezzo se non si afferra ai lati; *quando fa qualunque parola messaggera del (proprio) travaglio*, sicché mette di casa l'intendere nell'indovinare].¹⁸⁰

Un luogo critico piuttosto interessante è quello presentato dal verso 17, passibile di discussione alla luce della dialettica tra 'intero' e 'spezzato' su cui viene orientato il testo. Così come presentato dall'edizione Del Monte il verso risulterebbe infatti privo di senso: *com del* introdurrebbe una temporale slegata dai versi precedenti, e analoghi problemi pongono di conseguenza *trebalh* ('travaglio') e *fatz*. Al centro della discussione ovviamente si colloca *messatgiers* di **V**, alla quale si pone come alternativa solo *trezagiers* di **E**; due lezioni, evidentemente, che testimoniano a favore di un processo di diffrazione *in absentia*.¹⁸¹ È qui che interviene giustamente Cannistrà, proponendo di emendare il verso 17: «com qu'el trebalh, qu'eis motz fai meitadiers», ovvero «per quanti sforzi faccia, perché spezza in due le parole». ¹⁸² La correzione *fatz messatgiers* > *fai meitadier* («spaccare in due parti», «tagliare a metà»)¹⁸³ evoca invece non solo semanticamente il tema della spezzatura – nelle cui frange si inseriscono anche gli aggettivi *frag/entiers* – ma presenta l'ulteriore riferimento, con perifrasi del concetto di frattura, ai *motz romputz* – citati proprio da Cannistrà – di *La fuelh'e'l flors* (*BdT* 323,19), vv. 31-33:

E sembla-m ben els ditz escurs
et en razos
de dir ses motz romputz.

¹⁸⁰ Testo e traduzione DEL MONTE 1955, pp. 108 e ss. Il corsivo è mio.

¹⁸¹ Per la discussione di questi problemi si veda CANNISTRÀ 1984, pp. 54-55.

¹⁸² Riporto testo e traduzione complessivi di questa *cobla* editata da Cannistrà: «C'anz un tenen ses mot borrel / deu de dir esser avinenz; / car qui trasalh de Maurin en Miron / entre'l mieg falh – si no's pren als ladriers – / com qu'el trebalh, qu'eis motz fai meitadiers, / qu'en devinalh met l'auzir, emai son» [Il discorso, infatti, deve essere piacevole a dirsi, filato, senza parole torbide; chi, invece, salta da Maurin a Miron cade nel mezzo – se non si tiene ai lati – per quanti sforzi faccia, perché spezza in due le parole, costringendo l'udito, perfino il suo proprio, a indovinar(le)]; cfr. *ivi*, p. 47.

¹⁸³ Per i riferimenti lessicografici cfr. *ivi*, p. 55.

[E mi par bene nei detti oscuri e nelle questioni di tenzoni poetare senza argomenti spezzettati].¹⁸⁴

L'aggettivo *romputz* riferito a *motz* rappresenta un *unicum* nell'intero *corpus* e può essere a mio parere accostato pienamente ai *motz...entrebeschatz de fraichura* di cui parla Marcabruno (*BdT* 293,37, 11-12), dunque al concetto di disarmonia veicolato dal *frag*.¹⁸⁵ Del Monte ammise del resto, nella nota relativa all'aggettivo *romputz*, che esso si potrebbe interpretare anche «senza parole imperfette». Le parole imperfette in quanto 'rotte' sarebbero da identificare con i balbettii e i mormorii di coloro che non sanno poetare e che non sanno comporre parole e versi *entiers*: in questo caso «*romputz* avrebbe dunque lo stesso significato con cui Marcabru [...] aveva adoperato e Bernart Marti [...] adotterà *frag* [...] come contrapposto di *entier* [...] e col senso di "imperfetti"». ¹⁸⁶ L'intero e il franto si oppongono ancora una volta: l'aggettivo *romputz*, riferito a *motz*, non è che sinonimo di *frag*, e andrà a sua volta a inserirsi nella dialettica tra i poli estetico-poetologici di partenza.

La discussione dei versi 17-18 (che anche dopo la proposta di Cannistrà hanno continuato a rappresentare una vera e propria *crux* all'interno di *Sobre-ll vieill trobar*) è stata tuttavia riaperta da Roncaglia nel 1988. Lo studioso ritenne troppo dispendiosa la proposta di Cannistrà, pur ammettendo che essa fosse «allettante» in quanto «avvalorata dalla opposizione a 4 *vers entiers*». ¹⁸⁷ La congettura di Roncaglia, prendendo avvio dalle varianti di **E** e **V** del v. 17, *trezagiers / messatgiers*, discute ulteriormente il sospetto – già di Cannistrà – che si tratti di un caso di diffrazione *in absentia* (risolta da Cannistrà con la congetturata lezione *meitadiers*), per rivalutare, infine, la lezione «di per sé già *difficilior*» di **E** (*trezagiers*). ¹⁸⁸ Il testo proposto da Roncaglia fu, in definitiva:

com del trebalh queis motz fa-s trezagiers
qu'en devinalh met lauzier de maiso

ossia: «che, per lo sforzo, si fa inciampicosa ogni parola, sì che rende problematica la pavimentazione di casa (o forse meglio: il lastricato d'accesso alla casa)». ¹⁸⁹ In tal senso:

I *motz trezagiers* sarebbero dunque «parole disugualmente connesse, che mal combaciano», quindi «inciampicose»: qualcosa d'assai simile ai *motz ... entrebeschatz de frachura* di Marcabruno [...], ai *motz romputz* dello stesso Peire d'Alvernhe [...], e a

¹⁸⁴ Testo e traduzione DEL MONTE 1955, pp. 52 ss.

¹⁸⁵ BELTRAMI 2020, p. 203 rileva un'implicita contrapposizione tra i *motz romputz* e le parole *serratz e clus* di *Be m'es plazen* (*BdT* 323,10) Peire d'Alvernhe («*Serratz e clus* sono le parole perfette, in opposizione, per es., con i *motz romputz* che altrove lo stesso poeta dice di evitare»).

¹⁸⁶ DEL MONTE 1955, cit. p. 56.

¹⁸⁷ RONCAGLIA 1988, cit. p. 940.

¹⁸⁸ Così anche FRATTA 1996, p. 155, che accoglie *trezagiers* editando: «com de-l trebaill qu'eis motz fai trezagiers, / qu'en devinaill met l'auzir de mai son». I versi sono tradotti: «[e] metta in conto [pure] lo sforzo che rende incespicose le parole, sicché pregiudica l'ascolto della [stessa] melodia»; *ibid.*

¹⁸⁹ RONCAGLIA 1988, cit. p. 945.

quei *motz peceiatz* che Giraut de Bornelh contrappone a *dichs sotils e menutz soudatz* (*BdT* 242,70, vv. 6 e 11-12).¹⁹⁰

Quest'ultimo concetto, ripreso, come già notò Roncaglia, da Giraut de Borneill (*BdT* 242,70), si appoggia dunque a una pluralità di espressioni colorite, tutte quante accomunate dall'espressione dell'idea dello spezzettamento disarmonico delle parole e del legame tra le parole e le cose; in Giraut però vediamo come questo fenomeno sia da riconnettere a una situazione emotiva compromessa, vv. 1-12:

Si·l cor no·m ministr'a dreig
e mal son grat no l'afraig
en un chantaret sotil,
no m'es vis qu'era s'afagna,
si non es forsatz,
en aitals motz peceiatz.

[Se il cuore non è al mio servizio ora, e se non lo inclino con forza in una canzonetta sottile, non si accorderà volentieri, se non lo sforzo, a tali parole spezzettate].¹⁹¹

La sfumatura che si coglie da questa dichiarazione è un'altra, ma meritevole di un confronto; Sharman specifica infatti almeno due sensi con cui è possibile interpretare questa rottura:

His words are 'broken', in a metaphorical sense, because of his lack of *joy*. *Joy* is necessary to inspire him to piece together *motz peceiatz* into a *chantaret sotil* (3). They are also broken stylistically: fragmented and interjectory [...], in contrast with the smooth, flowing lines of a poem like *Ar ai gran ioi* (XIII) where the style conveys an atmosphere of serenity and *joy*. Broken words are 'uncourtly', like the short lines and sharp sounds that interrupt the flow of Arnaut Daniel's 'courtly' poems to convey a sense of underlying tension.¹⁹²

Le parole sono rotte sia in quanto rotta è da intendersi la voce addolorata del poeta, sia perché, in quanto scollate dal loro vero senso poetico – che è quello del canto amoroso – esse tradiscono il senso cortese del canto (gioioso) per amore. Credo che entrambe le proposte interpretative di Sharman siano valide.¹⁹³ Il secondo dei due sensi individuati si

¹⁹⁰ Ivi, cit. p. 941.

¹⁹¹ Cfr. SHARMAN 1989, p. 211. Cfr. anche *supra*, Cap. 2 § II.2.

¹⁹² SHARMAN 1989, cit. p. 214.

¹⁹³ Sulla prima accezione semantica mi si permetta tuttavia un parallelo duecentesco con Cavalcanti – che in ben due passi correla le parole ai moti dell'animo – e cioè ai vv. 25-28 di *La forte e nova mia disaventura* dove il sentimento di perdita e di disillusione si concentra nel participio passato *disfatto*: *Parole mie disfatt'e paurose, / là dove piace a voi di gire andate; / ma pur sempre sospirando e vergognose / lo nome de la mia donna chiamate*. Cfr. INGLESE - REA 2011, p. 189 e ss. Nel segno del 'disfacimento' si apre la canzone, visto che l'aggettivo *disfatto(a)* assegnato alle parole (su cui si riverbera a tutti gli effetti il sentimento del poeta) è anticipato già ai vv. 2 e 4.

colloca in continuità con le riflessioni qui avanzate sul rapporto *covinen* tra il temperamento misurato del poeta, il suo sentimento, la sua collocazione nel mondo cortese caratterizzata nel segno del *joi d'amor* segnando, rispetto a questa equivalenza, un punto di rottura.

Per riprendere dunque il discorso principale, nel rispondere o nel polemizzare – come ipotizzo, con Guglielmo IX – Peire d'Alvernhe si colloca al centro di un dibattito che lo vede impegnato su più fronti, e in cui della categoria di *entiers* e di *integritas* vengono sfruttate le plurime accezioni semantiche (con particolare risalto a quella dell'etica e quella della poetica). A questo connubio etico-poetico avrà partecipato, forse, anche il cosiddetto *vers sec* di Alegret (*Ara pareisson ll'aubre sec*, *BdT* 17,2), dove la «consapevolezza autoriale» del poeta è sottolineata non a caso mediante la pretesa di «una funzione etica» che si dispiega tramite l'«escumar» dei «motz» e il «*triar los auls dels avinentz*» (vv. 51-52)¹⁹⁴ e che «si dimostra così molto vicina al *trobar clus* di Marcabru e di Peire d'Alvernhe»: ¹⁹⁵

Ara fenirai mon vers sec,
e parra fals als non saben,
si no-i doble [l']entendemen,
q'ieu sui cell qe-lls motz escuma
e sai triar los fals de-ls avinentz;
e si-l fals ditz q'aisi esser non dec
traga-s enan q'Alegres n'es girentz.

[Ora terminerò il mio *vers* secco, che parrà falso all'ignorante, se non raddoppia il suo intendimento; io sono colui che schiuma le parole e sa distinguere il falso dal bello (buono); e se il falso dice che così non deve essere, si faccia avanti, perché Alegret ne è garante].¹⁹⁶

3. BERNART MARTI

La presa di posizione contro Peire d'Alvernhe all'interno di *D'entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6) di Bernart Marti, testo totalmente incentrato sul portato morale del *frag* e dell'*entiers*, sarà forse in grado di chiarire meglio le ragioni ideologiche (categorizzate in senso sia metapoetico che, come vedremo, etico, con un uso marcato e oppositivo) di queste due categorie etico-estetiche. Lo stesso Del Monte si avvale del testo di Bernart Marti per decifrare il significato profondo del sintagma *vers entiers*, rapportandolo al

¹⁹⁴ Ivi, p. 824. Testo a cui Peire potrebbe aver risposto a sua volta, come ha ipotizzato Riccardo Viel, con *Abans qe il blanc puoi* (*BdT* 323,1); cfr. VIEL 2005, *passim*.

¹⁹⁵ ZAMBON 2021, cit. p. 147 (testo a pp. 147-156).

¹⁹⁶ Cfr. ivi, p. 154 (testo VIEL 2010, p. 83); la traduzione è mia.

chans fragz o *refragz*, e cioè al *cantus fractus* di ascendenza gregoriana. In tal caso però *fractus* si riferirebbe non tanto alla qualità estesa del canto, quanto alla sua musica: e il suo opposto sarebbe invece *chans plans*, *cantus planus*, che poco ha a che fare con il significato di ‘perfetto’ nel senso dell’integrità.

L’opposizione tra i due aggettivi inaugura in maniera incisiva il sirventese *D’entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6), vv. 1-6:

D’entier vers far ieu non pes
ni ges de fragz no-n faria
e si fatz vers tota via,
en l’an un o dos o tres,
et on plus sion asses,
entier ni frag no so mia.

[Non penso di fare un *vers* intero, ma certo di spezzati non ne farei e se compongo *vers* di continuo, nell’anno uno o due o tre, e ne fossero composti di più, non sarebbero certo né interi né spezzati].¹⁹⁷

Questa prima *cobla*, oltre che impostare l’opposizione tra le due categorie estetiche in gioco, contiene un’implicita condanna nei confronti dei poeti prolissi e smodati nella produzione poetica.

Sempre a proposito del tema della prolissità come manifestazione della dismisura (e quindi frutto della follia), sarà interessante connettere ora i passi di Bernart Marti alle parole del commento «Materia» circa l’opposizione tra *ingenium* e *ars* nei poeti invasati di cui parla l’*Ars* ai vv. 295-297 («*Ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus [...]*»):¹⁹⁸

295 (INGENIUM) «Si quidem ex ingenio facimus multa carmina, ex arte plura redigimus in pauca»
QUIA DEMOCRITUS CREDIT INGENIUM «ex quo facimus multitudinem uersuum, esse fortunatius, id est melius» ARTE, «id est exercitio (per quam artem multa ad pauca reducimus)».¹⁹⁹

Il passo sul furore dei poeti accolti da Democrito si trasforma in una riflessione sulla qualità dei versi in relazione alla commisurazione dell’*ars* e dell’*ingenium* nel prodotto poetico, a sua volta influente sul parametro della lunghezza, sintomo di un mancato controllo sulle proprie parole.

¹⁹⁷ Per il testo e la traduzione di questo e dei passi a seguire cfr. BEGGIATO 1984, p. 100 e ss. I problemi che si affronteranno nelle pagine a seguire riprendono alcune riflessioni sul testo formulate da LANDONI 1989, pp. 62 ss.

¹⁹⁸ Orazio trae questo passo verosimilmente da Cicerone, *De div.* I, 37, 80: «Negat sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse».

¹⁹⁹ Cfr. FRIIS-JENSEN 1990 pp. 366-367.

Per restare entro l'*Ars poetica*, è a questo proposito particolarmente significativa la polemica di Orazio nei confronti della frettolosità di Ennio (vv. 269-264):

[...] et Enni
in scaenam missos cum magno pondere versus
aut operae celeris nimium curaque carentis
aut ignoratae premit artis crimine turpi.

La fatica motoria e mentale (*labor*) condensata nell'immagine della lima che si muove smussando e correggendo è a sua volta coinvolto in un ampio ragionamento che, nei trovatori, ha intime connessioni con l'affinamento etico di chi scrive: la *brevitas* non è solo veicolo di limpidezza, ma anche espressione di un percorso di fatiche, che solo dopo molti tentativi conduce a buoni risultati, sempre perfettibili.

I commentatori non mancano poi di dare ulteriore risalto al passo in questione (*AP* 360 e ss.) riconnettendo la condanna della sciatteria frettolosa al motivo della prolissità; si veda a tal proposito l'Anonimo Turicense (ad. v. 260):

IN SCAENAM. non est mirum si RARUS APPARET, quia et isti et alii non attendunt, ut bene scribant, sed ut multum et cito scribant, quod non est adtendendum, quia VERSUS MISSOS IN SCAENAM CUM MAGNO PONDERE (hic notat multitudinem) PREMIT et damnat iudex CRIMINE AUT OPERAE CELERIS, AUT, quod deterius est, CRIMINE IGNORATAE ARTIS.²⁰⁰

e quello del commento «Materia» (ad v. 260):

IN SCENAM. Diceret aliquis: Quare hoc faciebant? Quare carmina sua non emendabant? Respondet quia non uersuum bonitatem sed multitudinem querebant, quam non obtinerent si emendationi studerent. Sed male faciebant, quia talis uersuum multitudo pluribus de causis reprehenditur. Et hoc est: Iudex PREMIT, id est dampnat, UERSUS MISSOS IN SCENAM, id est in recitationem, CUM MAGNO PONDERE uel ex hoc uel ex hoc. Et hoc est: AUT TURPI CRIMINE OPERE NIMIUM CELERIS et CARENTIS CURA, hoc est dampnat de negligentia, AUT TURPI CRIMINE ARTIS IGNORATE, id est de ignorantia

Di conseguenza sono importanti anche i versi dell'*Ars* che subito seguono (263-264):

Non quivis videt immodulata poemata iudex,
et data Romanis venia est indigna poetis.

L'aggettivo *immodulata* ribadisce la turpitudine generata dall'esagerazione e dalla mancanza del controllo nella composizione poetica. Il sospetto oraziano nei confronti dell'abbondanza (e la speculare esaltazione della *brevitas*) smuove nel XII secolo delle

²⁰⁰ Cfr. HAJDÙ 1993, p. 264.

preoccupazioni etiche che andranno tenute in considerazione nell'analisi del lessico dell'integrità e della spezzatura. È a parer mio quanto mai significativo, per le implicazioni semantiche degli aggettivi qui indagati, che il giudizio sulla quantità e la prolissità si inserisca in un componimento interamente giocato sull'opposizione di due categorie di natura sia estetica che, se si vuole, morale, come il *frag* e l'*entiers*.

La poesia prolissa non solo rischia di essere 'franta', cioè 'frantumata' per incoerenze interne di tipo contenutistico, ma anche di tipo prettamente stilistico; la lunghezza facilita la caduta in più vizi messi in luce dall'*Ars poetica* di Orazio, quali ad esempio l'*incongrua stili mutatio* («Materia», 26-28), l'*incongrua materie variatio* (29) e l'*incongrua operis imperfectio* (31).²⁰¹ L'*incongruitas* che racchiude in blocco i vizi oraziani, specchio di un atteggiamento tracotante e presuntuoso (tale da non commisurare le proprie capacità alle promesse fatte all'inizio dell'opera), si riverserebbe allora indistinguibilmente nella *discoherentia* (interna e strutturale) rappresentata dalla categoria provenzale del *frach*.²⁰²

È a questo proposito particolarmente significativo l'uso, nei trattati, dell'aggettivo *dissolutus* ad indicare il vizio della mescolanza degli stili quale 'frattura della coerenza' e dell'«integrità stilistica». Il commento «In principio», gentilmente fornitomi dalla collega Sara Calculli, tratta la prolissità in questi termini: «Hic [] nos virtutem illam vitium quod dicitur dissolutum id est fluctuans» (ms. Firenze, BML, Plut. 34.20, vv. 146-147, c. 7r). Su un piano più esteso, esso si applica all'incoerenza stilistica all'interno di una stessa opera, e dunque all'interno del vizio schedato dai commenti come *incongrua stili permutatio*.

Se inizialmente le due qualifiche – di *frag* e *entiers* – ci vengono quindi presentate come addendi all'apparenza neutri, con un'espressione che tradurremmo, colloquialmente, 'né carne né pesce', poco dopo vediamo invece affiorare un giudizio perentorio in merito alle due categorie estetiche.

La terza e la quarta *coblas* proseguono sviluppando il motivo della *vanetat* e della *truandia*, escludendo che un componimento che si fonda su queste caratteristiche possa essere definito in qualche modo come prodotto poetico: in un certo senso, condannando la falsità in termini sia contenutistici sia estetici, Bernart Marti esprime contrastivamente l'esaltazione di una poesia che si fondi sulla *vertat* e sul *sen*.

Sono quindi folli coloro che ritengono di poter anche solo qualificare (come *frag* o come *entiers*) i componimenti intrecciati con l'inganno e la vanità, come argomenta il poeta nella terza *cobla*, vv. 13-18:

²⁰¹ FRIIS-JENSEN 1990, pp. 341-343.

²⁰² Riporto qui il compendio di Matteo di Vendôme (*Ars versificatoria*, 35-37; FARAL 1924, p. 118) circa i vizi derivati dalla prolissità: «35. Sunt etiam alia vitia, quae Oratius docet evitare in principio Poeticae artis, quae, causa vitandae prolixitatis, quae noverca est memoriae, ad praesens praetermittimus, et diligentiam auditoris ad inquisitionem poeticae facultatis delegamus. 36. Amplius, in executione materiae multimoda temporum dissimilitudo debet observari, ne styli varia mutatio incidat. Est autem dissimilitudo temporum id quod discoherentia sententiarum, quae maxime debet evitari, nisi quando fuerit causa impulsiva [...]. 37. Amplius, maxime fugienda est incongrua partium dispositio, ne diversarum orationum dictiones implicitae sint et intricatae. Talis etenim verborum confusio noverca est intelligentiae, et doctrinae praetendit offendiculum».

E so quez entiers non es
ni anc no fo, cum poiria?
Fols hom leu so kujaria
que chans nulhs entrebesques
qu'om de vanetat fezes:
entiers ni fragz non seria.

[E ciò che non è intero né mai lo fu, come potrebbe (esserlo)? (solo) un pazzo potrebbe pensare di intrecciare (con arte) un canto che si componesse su cose vane: non sarebbe né intero né spezzato].

Impossibile non ricordare, con simile utilizzo del verbo *entrebescar*, l'invettiva marcabruniana contro i «trobador ab sen d'enfanssa», i quali «fant los motz, per esmanssa, / entrebeschatz de fraichura» in *Per savi·l tenc ses doptanssa*, *BdT* 293,37, 7-12.

Sul valore etico della parola in Bernart è necessario aprire qui una piccola digressione. Tali presupposti si trovano, in linea con Marcabruno, nel sirventese *A, senhor, qui so cuges* (*BdT* 63,2) dove l'aspra invettiva nei confronti dei cosiddetti *linguaforcatz* (lemma che tutt'oggi pone qualche problema di identificazione), che percorre tutto il testo, riflette valori analoghi a quelli conferiti da Marcabruno all'uso della parola, la quale non è che espressione morale di una stirpe che va corrompendosi in linea con il decadimento del vero amore cortese.

In contiguità con la presenza dei 'linguaforcuti', che tramano inganni in cambio di denaro, si staglia il tema della menzogna e del tradimento, che da essi promana; si veda, ad esempio, la quinta *cobla* dell'edizione Beggiano (vv. 25-30):

Linguaforquat traversan,
si·l metetz deniers denan
far vos an de gossa can
e d'eyssa guiza levar
lo dia tro l'endeman,
tan son savi del mesclar.

[Linguaforcuti bugiardi, se mettete loro denaro davanti vi faranno di una cagna un cane e allo stesso modo star levato il giorno fino all'indomani, tanto sono abili nell'imbrogliare].²⁰³

²⁰³ Testo e traduzione tratte dall'edizione BEGGIATO 1984, pp. 72-74. Il fatto che l'invettiva contro l'uso corrotto della parola sia centrale in Bernart, svela un'altra delle possibili cause – tenuto conto dei contatti tra *Plus ay de talant que no suil* (*BdT* 47,8, vv. 36-42), con i relativi problemi di attribuzione, e *Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimai* (*BdT* 63,4, vv. 46-49) – dell'errata attribuzione di *BdT* 63,4 a Bernart Marti anziché a Pons de la Guardia nella prima versione del testo che figura in **E** (il testo è copiato due volte all'interno di **E** ed è attribuito una volta all'uno e una volta all'altro trovatore, mentre è anonimo in **V**). La motivazione principale, di cui rendono nota la *BEdT* (http://www.bedt.it/BEdT_04_25/id_testo_pc.aspx) e PREMI 2020 (p. 175) è l'affinità metrica con *BdT* 63,7a: «Le compilateur de *E* avait trouvé, sans doute, dans

Se da un lato Jeanroy e Riquer interpretarono l'uso di questo appellativo come riferimento agli uomini di legge, Beggiato dall'altro ridefinì tale identificazione scorgendovi invece una categoria di persone che basano «il loro potere perverso sulla parola», ossia che fanno della parola un uso sbagliato, al pari dei (quasi proverbiali) *trobadors ab sen d'enfanssa*.²⁰⁴

Per l'editore di Bernart Marti essi sarebbero, nondimeno, i giullari, che il trovatore disapprova «nell'accentuazione violenta di alcune loro peculiarità tradizionali».²⁰⁵ Credo che l'interpretazione di questo neologismo – da far rientrare nell'ambito della correlazione tra valore etico della cosa pronunciata e condotta della persona – debba guardare in direzione della teoria della lingua e dei cosiddetti *peccata linguae* messi in luce da Miriam Cabré: Bernart farebbe parte in tal caso, insieme a Marcabruno e poi ai grandi autori di sirventesi (tra tutti Peire Cardenal), dei trovatori *castiadors*, il cui uso della parola, avvalendosi dei modelli retorici dei predicatori, è tutto orientato al rimprovero della condotta altrui (chierici compresi). Dall'altra parte vi sarebbero invece i giullari, il cui *modus loquendi* si identifica direttamente con un atto scurrile, sino a «diventare perfino una categoria vera e propria di peccato: la *scurrilitas* [...]».²⁰⁶ I *lauzengiers*, spiega bene Raimbaut d'Aurenga in *Al prim qe il timi sorz en sus* (BdT 389,4), uccidono gli amanti indirettamente con le loro calunnie per il fatto di metterli in cattiva luce presso le dame (il verbo specifico è *devinar*; vv. 16-21):

Lauzengiers fals de faig volpill!
Ai! cant n'auran ja d'amors ters
ab lur chau parlar devinan!
Per lur ditz van domnas duptan
e an mortz drutz ses colp atraig
soven per lur fals devinars.

[Falsi calunniatori di fatti lascivi! Ah! Quanti avranno già allontanato da amore con il loro parlare infondato e diffamante! A causa di ciò che dicono le donne cominciano a

une première source, une chanson anonyme dont la mélodie et la versification lui rappelait une chanson authentique de Bernart Marti»; cfr. FRANK 1949, p. 232.

²⁰⁴ BEGGIATO 1984, p. 27.

²⁰⁵ Ivi, cit. pp. 28-29. Un *excursus* su questo appellativo si trova anche in LAZZERINI 1993, p. 164 e ss. e *ibid.* n. 31, dove la studiosa respinge, pur mantenendo il dubbio, l'interpretazione di Beggiato: «Il ragionamento è corretto, ma la difficoltà è superabile considerando che Bernart può riferirsi, anziché alle malefatte d'una 'corporazione' di uomini di legge professionisti, alla disonesta applicazione delle norme del diritto consuetudinario ad opera dei baroni». Poco più avanti (p. 169) Lazzerini mette invece in risalto la possibile «equivalenza *lenguaforquat-lauzengier*» istituita all'interno dello stesso testo, nell'ultima *cobla*, per il fatto che sia i *lenguaforcatz* di Bernart, sia i *lauzengier* descritti da Cercamon (*Puois nostre temps comens'a brunezir*, BdT 112,3a, vv. 34-35) sono coinvolti come categoria «responsabile della rovina del *soudadier*». Diversa ancora l'opinione di HARVEY 1992, che scorge nell'appellativo un'allusione agli uomini di corte, cfr. *ibid.*, p. 931: «Il semble que nous ayons ici des échos des rivalités pour s'attirer les bonnes grâces du seigneur qui auraient caractérisé la vie de la cour».

²⁰⁶ CABRÉ 2003, cit. p. 185.

dubitare (dei loro amanti) e (così) hanno ucciso gli amanti senza un colpo tangibile spesso solo con le loro false supposizioni].²⁰⁷

Non meno spietato è il ritratto consegnatone da Arnaut Daniel in *Anc ieu non l'ac, mas ella m'a* (BdT 29,2), dove fa da contorno alla maledizione verso i maldicenti una ricca messe di verbi tecnici che ne dipingono la parola malevola (vv. 34-44):

Fols es qui en parlar en va
quer com sos jois sia dolors!
Car lausengier, cui Dieu afol,
non ant jes langueta adorna:
l'us conseilla e l'autre brama,
per que-is desmanda
Amors, tals fora granda!
Mas ieu-m deffen
feignen
de lor brugida
et am ses faillida.

[Folle è chi vaneggiando si domanda perché si muti in pena la sua gioia; è il maldicente: la sua lingua taglia (che Dio lo annebbi!) come una cesoia. Uno ti dà consigli, l'altro raglia, e così amore sbanda fuor della retta via. Ma io fingo: è la mia sola difesa dal loro mormorare, e amo senza tema di sbagliare]²⁰⁸

È assolutamente condivisibile il rilievo di Cabré circa la «perversità o incapacità nell'uso linguistico» dei personaggi negativamente caratterizzati del mondo cortese, tra cui figurano notoriamente i *lauzengiers*.²⁰⁹ Non è dunque rilevante la differenza tra questi e i *lenguaforcatz*, giacché entrambe le categorie di corrotti sono accomunate dal fatto di usare il linguaggio in maniera nefasta.

Tiene dunque le fila della produzione di Bernart una certa componente, se non moralistica, certo polemico-castigatrice, che nell'invettiva contro l'uso della parola trova il pretesto per riflettere sulle applicazioni poetiche di questa, lasciando spazio a ragionamenti di poetica.²¹⁰ L'accanimento di Bernart contro il *fols vanars* inquadrebb

²⁰⁷ Testo PATTISON 1952, p. 91; la traduzione è mia. Tutto improntato su questo tema è il sirventese *Als durs, crus, cozens, lauengiers* (BdT 389,5) su cui cfr. *ibid.*, p. 190.

²⁰⁸ Cfr. LACHIN-BANDINI 2000, p. 55 e ss. (testo Canello); per la scheda a questa canzone si veda ZAMBON 2021, p. 411.

²⁰⁹ *Ibid.*, cit. p. 186.

²¹⁰ Si veda a questo proposito anche l'*incipit* del sirventese di Garin d'Apchier, *Cominal vielh, flac, plaides* (BdT 443,2a), dove le qualità poetiche vengono messe in relazione con quelle cavalleresche e etiche dell'avversario, vv. 1-8: «Cominal vielh, flac, plaides, / paubre d'aver et escar, / tan faitz malvatz sirventes / que del respondre soi las. / Si-l vostra cavalaria / venra tota a un dia, / can er so denan detras: / l'avols bos e-l bos malvas» e 12-13: «...mon chan, ab que-us formias. / Car cantas ab vilania, / ...»; cfr. LATELLA 1994, p. 144. Lo stesso trovatore mette in scena questo implicito rapporto in *Veillz Cumunal plaides* (BdT 443,5), con accenno al vaniloquio del rivale, vv. 1-12: «Veillz Cumunal plaides, / ver breviat lo corves! / E-ill malvaz serventes / que vos auch far e dir, / me tornon en azir, / e-ill vostra janglosia, / don vos faitz escarnir,

infatti il bersaglio polemico della canzone entro il vizio del *vaniloquium*, che infatti con il *gap* si identifica.²¹¹ Per dirla con Miriam Cabré:

Tutto sommato, l'attività letteraria, come quella trattatistica, non si giustifica soltanto per l'amore ma per il suo contenuto utile e morale. Si definisce quindi un uso corretto della parola, quando la lingua è controllata dal cuore e il prodotto linguistico è adatto alle circostanze. La retorica acquista una proiezione morale ma viene filtrata dal discorso amoroso. [...] Nel rapporto fra lingua e cuore, forse l'immagine più comune fra i trovatori, sussiste sempre chiaramente un concetto tratto dalla dottrina della custodia *linguae*: la necessità di controllare la lingua da parte del cuore con il fine di evitare i danni incalcolabili causati dalla lingua fuori controllo.²¹²

Il tono di *D'entier vers far ieu non pes* assume adesso ai nostri occhi la caratura di un sirventese letterario-morale, dove a essere condannati non sono soltanto le modalità espressive del rivale, ma anche e soprattutto, in relazione a queste, la condotta e il profilo etico.

Nella condanna contro l'ipotetico bersaglio, che si dà ormai assodato essere Peire d'Alvernhe, Bernart usa *frag* con valori analoghi agli aggettivi *falz* o *vils*: per questo motivo, più ancora che una nota stilistica il concetto di frattura parrebbe indicare, secondo Beggiato una nota 'etica' nei confronti di Peire d'Alvernhe, che infatti spezza la propria *integritas*, cioè la promessa fatta a Dio, per diventare poeta.²¹³

Benché egli si sia vantato di aver composto per primo un *vers 'entier'*, cioè perfetto («c'anc tro per me no fo faitz vers entiers» *Sobre'l vieill trobar*, v. 4), Bernart muoverebbe contro l'alverniate l'accusa di non poter essere autore di testi *entiers* per il fatto che la sua vita è stata tutto tranne che tale.²¹⁴ Accusato di incoerenza rispetto alla condotta (dal momento che rompe il suo voto a Dio facendosi giullare), Peire avrebbe spezzato l'originario stato di *integritas* dando luogo a un'incoerenza che ammicca al concetto marcabruniano di *fraichura*, intesa cioè come violazione peccaminosa (non dissimile dal peccato originale, che del resto provoca una spaccatura irrisolvibile tra Dio e l'uomo) del valore *naturau* conferito originariamente alle parole e agli aspetti della realtà.²¹⁵

/ me desplaz chascun dia, / e-m n'es vos enoios: / que limars d'esperos, / gals esems e falcos / am mais auzir che vos»; cfr. LATELLA 1994, p. 202.

²¹¹ *Ibid.*, p. 189.

²¹² *Ibid.*, cit. pp. 190-191.

²¹³ Cfr. BEGGIATO 1984, p. 32. Il doppio senso etico potrebbe essere allora una nota di BnMart, mentre Peire avrebbe usato l'aggettivo *entiers* in senso prettamente stilistico. Riporto la nota dell'editore (*ibid.*): «Bernart gli obietta che non vale comporre poesie perfette o imperfette, se poi il contenuto di esse è frivolo o falso».

²¹⁴ «È perspicuo che Bernart ripete quasi esattamente l'espressione di Peire: par dunque ch'egli mistifichi un'allusione di una canzone di Peire, proprio come questi aveva fatto nei riguardi dei trovatori di cui parla nella sua rassegna caricaturale», cit. DEL MONTE 1955, p. 112.

²¹⁵ In questo senso mi trovo d'accordo con MENEGHETTI 1992², la quale, implicitamente, riconduce il senso della diatriba letteraria all'adeguazione estetica tra significanti e significati, presupposto fondamentale perché si possa dire se un testo è *entier* o *frag*; cfr. *ivi*, p. 80.

Per Bernart Marti la frattura, benché negativa, è tuttavia pur sempre una qualità; un gradino ancora più basso è invece occupato dall'inclassificabile 'vanità' e dall'inqualificabile *truandia* (al verso 20), che annulla totalmente la possibilità di definire un testo poetico come tale. Particolarmente significative sono qui le interconnessioni tra condotta etica, condotta religiosa e poetica evocate dalle stesse categorie lessicali del *frag* e dell'*entier*. Si leggano dunque i versi di accusa di Bernart (31-36):

E quan canorgues si mes
Pey d'Alvernh'en canongia,
a Dieu per que-s prometia
entiers que peus si fraysses?
Quar si feys, fols joglar es
per que l'entier pretz cambia.

[E quando Peire d'Alvernh'a si fece canonico in canonica, perché a Dio si prometteva intero che poi si sarebbe spezzato? Poiché così fece, è un folle giullare cambiando in tal modo il pregio intero].²¹⁶

La *cobla* in questione condensa al massimo tutte le accezioni riconducibili al concetto di *entiers*, generando un gioco di equivoci: al verso 36, si noti, l'aggettivo si riferisce invece al concetto dell'inezienza e della pienezza, in senso neutro (esattamente come la gran parte delle occorrenze riportate all'inizio e frequentissime nella lirica trobadorica).

Nel momento di chiarire che cosa sia l'*entiers*, il poeta trova nella sua definizione *a negativo* – che condensa insania e menzogna – l'espedito più efficace. Dopo aver menzionato con nome e cognome il suo anti-modello, Bernart prosegue scagliandosi contro il prototipo di poeta vanaglorioso, assegnandogli il profilo del 'folle'.

Sia Guglielmo che Peire, in quanto autori di *gap*, avrebbero commesso un peccato affine consistente nella vanità poetica; il primo proclamandosi *maistre certa* (*BdT* 183,2, 36), e il secondo affermando di essere il primo di una nuova scuola poetica (rappresentata dal *vers entiers* di *BdT* 323,24, v. 4), per poi ribadire a più riprese la propria superiorità tecnica.²¹⁷ A partire da *Ben vueill que sapchon li pluzor vanto e pazzia* sono due facce speculari della mancanza di misura; ed è in questa tradizione che va inserita, per il reiterato riferimento alla follia, *D'entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6). Oltre ai vv. 15-19, già citati sopra, seguono questo filo conduttore i vv. 49 sgg.:

²¹⁶ Testo e traduzione BEGGIATO 1984, p. 101 (a questo testo faccio riferimento anche per le ulteriori citazioni che seguono).

²¹⁷ Mi riferisco ad esempio alle affermazioni in *BdT* 323,29, 61-70 («Que cum l'aurs resplan e l'azurs / contra-l fer ros / desobre los escutz / mi det do, tro lai ont es Surs, / qu'ieu sobriers fos / als grans et als menutz / dels esciens / de trobar ses fenhs fatz, / don sui grazens / ad aquelh don m'es datz») e *BdT* 323,9, vv. 57-64, con *autonominatio* («Peire d'Alvernh'a mot quera / qui acomtos us'a concas: / e per aqui hom lo sabra, / car del fin trobar non roncás, / ans n'as ben la flor plus belha: / detorz e l'art e l'aparelh, / e no□i a motz fals que rovelh / ni sobredolat d'astelha»). Sui due testi in questione si veda anche la sezione dedicata a Peire d'Alvernh'e in GAUNT 1989, pp. 97-120.

*Fols vanars es pagezes
e grans laus es pagezia
e fols mentirs es bauzia
et hom de dit ufanes
es plus vilas que pages,
segon romans e clerchia.*

[Folle vanto è da villano e lode smodata è villania e folle mentire è menzogna e uomo di parola arrogante è più villano di un rustico, secondo il popolo e i dotti].

L'opposizione insistita (alle *coblas* IX-XII dell'edizione di Beggiato) tra *sen* e *folor*, tra *misura* e *vanetat*, nonché – implicitamente – tra *vertat* e *truandia*, parrebbe rintracciare un unico bersaglio polemico nella linea poetica Guglielmo IX-Peire d'Alvernhe.

Le allusioni da parte di Bernart alla poetica di Peire d'Alvernhe e quelle al primo trovatore Guglielmo IX vanno spesso di pari passo. In un altro testo, *Companho, per companhia* (BdT 63,5) lo spirito interdiscorsivo del testo pare chiamare in causa ancora Guglielmo IX (già evidente dall'*incipit*, con riferimento ai *companhos*, marca guglielmina) e da altre tessere interne (su cui cfr. *infra*, Cap. 4 § APPENDICE II). Notiamo dunque come il giudizio polemico di Bernart si rovesci in blocco su questi due precedenti, con parziale adesione, invece, a modi e toni marcabruniani. A riprova di ciò la ripresa, in *Companho*, di un frequente modulo marcabruniano – raro, invece, nella produzione trobadorica – e cioè l'*autonominatio*, con cui al v. 38 il poeta si designa «Bernart Martin lo pintor». ²¹⁸

A Guglielmo *D'entier vers far ieu non pes* parrebbe a sua volta ammiccare, dunque, nell'orbita dello spirito polemico contro la vanteria (rappresentata soprattutto dal binomio *Companho, farai un vers [qu'er] covinen*, BdT 183,3 e *Ben vueill que sapchon li pluzor*, BdT 183,2). Di Guglielmo Bernart Marti coglie e critica lo spirito; ed è utile riportare a questo proposito alcune parole di Cingolani:

Da tutto ciò Guglielmo IX emerge come un referente un po' lontano, alluso e citato, la cui 'eccessiva' ironia è a volte riutilizzata e, più spesso, criticata, ma con il quale non sembra sussistere un vero e proprio rapporto di critica o dipendenza continuo e diretto. ²¹⁹

È opportuno quindi riportare le sentenze degne di nota intorno al *sobrelauzar*, una delle quali pronunciata da Dio in persona, ai vv. 58-60:

²¹⁸ «Che l'*autonominatio* esercitata con tanta frequenza ed energia da Marcabruno costituisca una cifra della sua poesia, tale da colpire i suoi contemporanei e seguaci, è dimostrato dall'assunzione di questo motivo da parte di trovatori minori e medi che poetano alla sua maniera, collocabili in ambito guascone, secondo gli studi finora condotti, come Alegret e Cercamon [...]. Ma non mancano a tenere il filo trovatori più importanti come l'"ermetico" Peire d'Alvernhe e Raimbaut d'Aurenga», cit. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 2009, pp. 95-104, 101. La studiosa non fa tuttavia il nome di Bernart Marti, comunque contemporaneo di Marcabruno, e sensibilmente coinvolto nella dialettica che come un filo rosso collega i trovatori qui nominati.

²¹⁹ CINGOLANI 1989, pp. 61-62 (cit. a p. 62).

Qui trop s'yssayssa mens es
bayssan, e selh levatz es
qui segon so s'umilia

[Chi troppo s'innalza è ancora meno al discendere, ed è innalzato colui che secondo ciò si umilia]

ai vv. 62-66:

e qui aisso gardaria
ja no-s sobrelaurazia,
que sobrelaus follesc es
e pareys be, si pros es
ja el mezeis non o dia

[e chi tenesse presente ciò non si loderebbe oltre misura, ché lode smisurata è follia e uno spicca ugualmente, se è valente, anche se egli stesso non lo dica]

e infine ai vv. 69-72:

et es mager cortezia
que sos laus es pel paes
per autruy que per el mes,
qu'al pobol par vilania.

[ed è maggiore cortesia che la sua lode si diffonda per opera d'altro e non sua].

All'interno del discorso oppositivo tra *frag* e *entier* si inserisce quindi la critica nei confronti della vanagloria (indicata con il sostantivo composto *sobrelaus*, “lode smodata”) del poeta; in quanto superbo e arrogante, questo è identificato come pazzo. Occorre tener presente che la lode esagerata è negativa non solo in virtù del superamento della norma e della *mezura*, ma anche per il fatto che può essere facilmente espressione di falsità e inganno.²²⁰

Questo motivo non può non richiamare alla memoria l'ultima parte dell'*Ars poetica* (vv. 416 e ss.), incentrata sulla derisione del poeta che si sia proclamato grande da sé, mediante la corruzione. Con il monito finale di Bernart Marti parrebbe in parte coincidere il motivo della derisione del poeta pazzo (con cui l'opera oraziana si chiude circolarmente, per ricongiungersi al riso menzionato ai primi versi, effetto della visione del mostro) che raccoglie la folla dei suoi adulatori e agli occhi di questa si gongola beato, come il banditore al mercato (*AP* 419-421):

²²⁰ CROPP 1975, p. 237 ricorda infatti che «la flatterie n'est pas différente de la tromperie»; cfr. anche la nota dedicata al sostantivo *sobrelauzor* (in *BdT* 330,5, v. 11) da DI LUCA 2008, p. 119.

Ut praeco, ad merces turbam qui cogit emendas,
adساتores iubet ad lucrum ire poeta
dives agris, dives positus in fenore nummis.

Da qui il consiglio di non chiedere pareri a una persona contenta o a cui si sia fatto un favore: il rischio è che questa accondiscenda dando apprezzamento anche non meritato, illudendo così il poeta di una bravura che si traduce in auto-confermazione (*AP* 426-428):

Tu seu donaris seu quid donare voles cui,
nolito ad versus tibi factos ducere plenum
laetitiae; clamabit enim: "*Pulchre, bene, recte*".²²¹

Vanto e follia, su cui Bernart Marti insiste in vario modo nel testo preso in esame, vanno di pari passo e chiudono un testo che si dilunga a tratteggiare ciò che «integro» non è; allo stesso modo chiude comicamente l'epistola oraziana il ritratto del poeta impazzito (*AP*, versi 453-476), scacciato e deriso malamente, con ripresa dell'esempio di Empedocle che si getta nel fuoco dell'Etna perché tutti lo credano davvero immortale.

III.5. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

In definitiva, le categorie stilistiche messe in scena in *D'entier vers* parrebbero rimandare a più matrici concettuali di probabile ascendenza antica e che per qualche verso guardano alla riflessione oraziana sulla poesia. In ambito estetico-poetologico nella 'frattura' si possono del resto identificare i vizi principali banditi da Orazio: la menzogna (cioè il disobbedire a quanto la natura manifesta con le sue forme), l'incoerenza, e la disomogeneità; il tutto traducibile concettualmente nel generale senso di disarmonia che risulta essere pecca morale. L'etica dell'intero si dispiegherebbe *naturaliter* attraverso un canto che rispetti le leggi della misura e della *convenientia*.

L'opposizione tra le due istanze è inserita in un esordio meta-poetico quasi pretestuosamente: il fine ultimo di Bernart Marti è indicare, con una virata argomentativa di impronta etico-morale, cosa è opportuno non fare, a chi è bene non assomigliare (la rappresentanza dei poeti anti-esemplari è affidata a Peire d'Alvernhe, in maniera implicita, forse, anche a Guglielmo IX) e polemizzare, insieme, contro principi che sono sia poetici che etici, avviluppati come sono intorno al concetto della menzogna. In ultima analisi, sia Peire che Guglielmo si sono macchiati del vizio dell'autoelogio, altresì criticabile ricorrendo alle prescrizioni oraziane.

²²¹ Subito dopo (vv. 438-451) segue la menzione dell'esemplare poeta Quintilio Varo, famoso per correggere senza pietà i versi mal scritti.

La svolta etica di termini e concetti utilizzati in senso estetico e meta-poetico ha come assunto una concezione di poesia che, in quanto scaturita da una dimensione esperienziale, comunque soggettiva, ma basata sull'aderenza alla realtà, è per sua natura veicolo di *veritas* e possibilmente foriera di qualità che sono anche e soprattutto morali. Sono queste le caratteristiche che rendono il prodotto poetico perfettamente riuscito, 'intero', *entier*: integro su tutti i piani e per questo apprezzabile, *bello*. Al contrario la menzogna (cioè la disobbedienza al proprio sentire), configurandosi come *frattura* dell'armonia tra arte e natura, non può cooperare al bello artistico. Si ricordino infatti, a proposito della verità come aderenza al reale, le parole di Orazio intorno all'importanza di dare alla realtà dei tratti vivi e veri, al fine di imitarne le forme senza menzogne né esagerazioni (*AP* 317-318): «Respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces».

La poesia definita *entiers* obbedisce quindi non solo a una sua forma, coesa e armoniosa nell'adattarsi al contenuto, ma anche alla necessità di parlare della verità e di un sentimento reale: in sintesi, aderendo perfettamente a un contenuto che sia vivo e vero.²²²

Solo se veicolo di verità la parola dà luogo a un testo che, con il suo messaggio, sia *entiers*; nell'ottica di un uso della parola orientato al vero, si potrebbe fare un passo ulteriore. Secondo Bernart, un testo menzognero e superbo non merita di essere chiamato *frag* ne *entiers*: vediamo qui un giudizio radicale nella definizione del «negativo». Ma è altresì vero che si possono invece accostare intelligenza e verità: questo significato viene in parte confermato dall'uso che viene fatto dell'aggettivo *entiers* da Arnaut de Tintignac, che accosta in dittologia con *verai*, intendendo le due qualifiche come sinonimiche (*En esmai et en consirier*, *BdT* 34,1, 23-24): «e vau ves lei ples d'ardimen, / *qe-l ditz son verai et entier*», cioè 'e mi rivolgo a lei pieno di desiderio, perché le mie parole sono vere e perfette', o, se si vuole, 'perfettamente sincere'.²²³

Con l'utilizzo marcato del lemma *entiers* nelle dichiarazioni di poetica, vediamo dunque rapportarsi alla categoria dell'*unum* più aspetti della condotta umana: da un lato quella morale, in grado a sua volta di intrecciarsi alla poesia, come nel caso di Peire d'Alvernhe, che, per primo, si è mostrato *frag*, cioè 'incoerente'; da un lato quella che investe l'espressione verbale e artistica, nell'idea, debitrice anche all'immaginario fabbrile, che l'*obra* debba essere un 'tutto' coerente e inscindibile affinché il peccato non vi si annidi.

²²² Per ricollegarci in parte a quanto detto al Cap. 1, fa da contraltare a questo concetto il motivo dell'*esfors*, mobilitando un ulteriore aspetto, quello della sincerità come presupposto del canto. Date le strette relazioni tra la verità del sentimento propulsore e del contenuto della poesia e la qualità del canto, non è forse sbagliato ripensare in quest'ottica lo scetticismo di alcuni trovatori (e trovieri) rispetto alla possibilità di comporre bene in assenza di amore, come leggiamo ancora una volta, in Gace Brulé R. 413.I.1 (citato in DRAGONETTI 1979, p. 23): «Li pluseur ont d'Amours chanté / par esfors et desloiaument; / més dece me doit savoir gré / c'onques ne chantai faintement», dove significativa è la dittologia *esfors* et *desloiaument*, dal momento che istituisce una correlazione tra lo sforzo e la menzogna.

²²³ Testo MOUZAT 1956, p. 25; la traduzione è mia.

L'incipit del *Vangelo di Nicodemo* in lingua d'oc, pur non impiegando i lemmi indagati, è esemplare nel congiungere i due aspetti – estetico-poetologico da un lato, morale dall'altro – sino a qui discussi; si vedano dunque i versi esordiali, del tutto simili a quelli di un *accessus*, vv. 1-10:²²⁴

Sens e razos d'una escriptura
quez ay trobada *sancta e pura*
m'a mes e motz gran pessamen,
cossi la puesca solamen
de lati en romans tornar;
car qui vol bona obra far,
quove que sia si bastida
que, cant sera *tota complida*,
re no·y aia mal estan
que torne ad anta ni a dan.

[La materia e il senso di uno scritto santo e puro che ho scoperto, hanno suscitato una tale ossessione che devo necessariamente tradurlo dal latino al romanzo; e se si vuole creare un'opera buona, conviene che sia strutturata in modo che, appena sarà finita, non vi sia nulla di sbagliato che sia fonte di onta o di peccato].

L'opera finita non ammette imperfezioni: è integra, e in quanto tale *bona, sancta e pura*; il concetto di integrità estetica e morale condensato nell'aggettivo *entiers* è, come vediamo, solo evocato, se mai raggirato con una perifrasi. I versi che subito seguono confermano del resto l'impressione che l'edificazione dell'*obra-bastimen* si avvalga della solidità dei suoi principi e delle sue testimonianze, simboleggiate da quattro colonne che sorreggono l'edificio (vv. 11-26):²²⁵

Tot yssamen *vuelh yeu bastir*,
segon mo sen ni mon albir,
una obra bona e covinen
e nom de Dieu omnipoten;
e[·y] metray .iiij. columpnas,
autas e fortz, belas e bonas:
la premieyra-s de las prophetas
que porto guerentias certas,
la segunda d'avangelistas

²²⁴ Per il testo, la traduzione e le note l'edizione di riferimento di questo e dei passi a seguire è COLLURA 2018. È il curatore ad accorgersi delle somiglianze lessicali che accomunano lessico e schema dell'esordio con gli *accessus ad auctores* (ivi, p. 305), come nel caso della dittologia *sens e razos*, che, quando attribuita alla forma testuale, «pare condensare in sé i tre elementi canonici degli *accessus* più brevi: *materia, intentio e utilitas* – secondo il modello 'moderno' definito da Corrado di Hirsau nel *Dialogus super auctores* (1125 ca.) in opposizione a quello a sette elementi degli antiqui, rappresentato nel *Commentum in Theodolum* di Bernardo di Utrecht [...]» (*ibid.*).

²²⁵ Sul lessico dell'opera-edificio si veda, più avanti, la metafora edile all'interno del lessico delle arti, *infra*, Cap. 4 § IV.2.

que nom podo fondre legistas,
la tersa d'espozisios
que mostro motz belas razos,
la quarta faray de mo sen
car tornaray be veramen
lo lati em plana paraula
hon non aura bafa ni faula.

[Così io voglio creare, secondo la mia capacità e il mio giudizio, un'opera buona e ben fatta in nome di Dio onnipotente; e vi metterò quattro colonne, alte e forti, belle e buone: la prima è quella dei profeti, che portano testimonianze sicure, la seconda degli evangelisti, che i legisti non possono screditare, la terza, delle argomentazioni, che mostrano storie interessanti, la quarta farò secondo il mio ingegno poiché tradurrò veramente il latino in lingua piana ove non ci sarà sciocchezza né falsità]

Senno e giudizio garantiscono la buona riuscita dell'operazione che si va compiendo, la cui complessità è data non solo dall'argomento, ma anche dalla necessità, sotto il profilo formale, di un ingegno tale da garantire una buona traduzione dal latino al romanzo.²²⁶ Ma è il finale, dove l'autore dichiara di aver portato a termine ciò che aveva annunciato all'inizio e si augura che le sue qualità siano propizie e gradite a Dio (vv. 2791-2794), a chiarire a posteriori la buona riuscita di tale proposito:

Fagz ay ueymay mom bastimen
que dissi al comessamen,
bon et entier, que a Dieu plassa,
don prec Dieus que ver perdo-m fassa.
A M E N

[Ormai ho fatto la mia opera, di cui parlai all'inizio, buona e completa, che piaccia a Dio! e per cui prego Dio che mi perdoni. Amen.]

L'opera-edificio (*bastimen*), è risultata, solo una volta finita, *bon et entier*. L'aggettivo compare, si badi, soltanto alla fine; come se, in virtù del suo significato denso di implicazioni etiche e morali, sia stato conferito meritatamente solo una volta terminato il percorso di affinamento-espiazione (a cui fa riferimento lo scrivente) affrontato mediante l'operazione dell'impresa compiuta, ossia la riscrittura '*de lati en romans*' (v. 5) del Vangelo di Nicodemo. Il concetto di espiazione del peccato attraverso la scrittura evoca tutto sommato il *labor* fisico e mentale (nonché l'impegno intellettuale) a cui concettualmente si può ricollegare l'*affinamen* spesso evocato dai trovatori in ambito erotico. Anche in questo caso, esattamente come per l'amore cortese, la perfezione spirituale viene raggiunta solo al termine di un percorso di affinamento intellettuale per

²²⁶ Sull'espressione *plana paraula* cfr. *infra*, Cap. 4 § IV.1.3.

il quale la scrittura si offre come mezzo di riscatto;²²⁷ sono abbastanza convinta che l'impiego dell'aggettivo *entier*, conferito all'operazione intrapresa e appena conclusa, debba essere interpretato tenendo conto anche della sua complessità semantica, senza prescindere dai significati morali e edificanti dell'operazione, che, avviene non a caso, guidata dalla fede in Dio.

Ho più volte sottolineato come l'«interezza» e l'integrità debbano essere visti come aspetti sia formali sia etici; ha una certa importanza, all'interno dell'operazione di costruzione del «*bastimen*» che è l'opera, il principio di coerenza, a sua volta annoverabile tra le molteplici sfumature implicate nell'aggettivo da cui si è partiti; coerenza che si manifesta non solo nel senso di *uniformità armonica delle parti*, ma anche nella realizzazione vera e propria, nello svolgersi dell'opera dall'inizio alla fine. Questo principio prevede che quanto promesso all'inizio sia non solo rispettato nell'intera opera, ma trovi anche un compimento, una fine che coincide con la fine della stessa.

Coesione e coerenza delle forme e dei contenuti sono difatti un parametro che anche le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà prescrivono; pur non tirando in causa direttamente il concetto di *İNTEĜER*, l'invito alla prudenza nella scelta dell'argomento e nella sua continuazione coerente dall'inizio alla fine è un'altra traccia che è possibile fare intersecare dalla linea di sviluppo principale, ossia quella dell'integrità e dell'interezza (stilistica, formale, ma anche contenutistica) dell'opera:

Rayso deu hom guardar per ço cor la mellor causa que ha mester totz cantars es que la rass sia bona e que hom la vage continuan, ço es a entendre que de aquella rayso que començara son cantar, perfassa lo mig e la fi. Car si tu comences a far un sirventesch de fayt de guerra o de reprendimen o de lausors, no-s conve que-y mescles raho d'amor; o si faç canço o dança d'amor, no-s tayn que-y mescles fayt d'armes ne maldit de gens, si donchs per semblances no o podiets aportar a raho.

[Si deve fare attenzione all'argomento perché la cosa migliore di cui necessita ogni componimento è che l'argomento sia buono e sia trattato per esteso, cioè che l'argomento con cui comincia il componimento sia compiuto a metà e alla fine. Perché se cominci a fare un sirventese sulla guerra, o di biasimo, o di lode non devi mescolarvi argomento amoroso; o se fai una canzone o una danza d'amore, non è opportuno mescolarvi fatti d'arme né maldicenza su alcuno, se per comparazioni non lo si può ricondurre all'argomento principale].²²⁸

Senza dubbio, come ha notato Vatteroni – che cita lo stesso passo – questa regola pare suggerire (indirettamente) la diffusissima tendenza, nei sirventesi, a trattare di argomenti misti, con una notevole fluidità tra argomenti marziali, politici e amorosi.²²⁹

²²⁷ La relazione tra affinamento di un'attività intellettuale e perfezionamento dell'anima (e del corpo) dell'uomo deve essere rapportata anche al neoplatonismo di Plotino (e in partic. alle *Enneadi* I, 6, 9, 7), dove il filosofo stabilisce un'analogia tra il lavoro faticoso dello scultore e quello prodotto dall'uomo su di sé. Sull'argomento rimando a PALAZZO 2020, p. 61 e DEREMBLE 2012, pp. 423-424.

²²⁸ Testo MARSHALL 1972, pp. 56-57.

²²⁹ Cfr. VATTERONI 1999, p. 9.

Tuttavia è a parer mio verosimile – essendo le *Regles* un testo di regole, destinato a chi voglia cimentarsi in un genere di poesia sicuramente di moda, ma ormai decadente dal punto di vista della vitalità – che alla base di prescrizioni normative simili (e tante altre non sempre identificate come tali) sia da individuare la pressione indotta dai parametri che l'*ars poetica* tramanda nei secoli e rivivifica quando si rende necessario discutere il farsi 'pratico' della poesia in lingua volgare. Le aree periferiche e le epoche di 'soglia' – quale il contesto letterario catalano seconda metà del XIII secolo – manifestano una particolare propensione alla riflessione teorica, avendo un punto di vista distanziato dalla partecipazione – viva, in quanto diretta e spontanea – di questa poesia; certo, all'interno del panorama di riflessione grammaticale e stilistica catalana, le *Regles* non sono che un esempio, modellato, tra l'altro, sulle precedenti *Razos de trobar* di Raimon Vidal de Besalù. Un caso, tra i tanti, tuttavia esemplare, in quanto in grado di esplicitare teoricamente la fenomenologia della coerenza e dell'uniformità dell'argomento; un caso, dunque, particolarmente compatibile con la poetica della moderazione e dell'organicità prescritta in poesia, già anticamente, dall'intera *Epistola ai Pisoni*.

La coerenza, principio universale sulla cui base il poeta dovrà sorvegliare sia la struttura dell'opera, sia il singolo aspetto o personaggio,²³⁰ è argomento inestricabilmente legato al concetto di misura e di *coingruitas*, sia formale che contenutistica; lo stile è indissolubilmente legato al contenuto esattamente come la poesia è espressione virtuosa (o viziosa) delle caratteristiche di chi la esprime.

Un articolo di Maria Luisa Meneghetti ha illustrato come la ricchezza semantica del lemma *entier* si riverberi all'interno di una lirica del troviero Conon de Béthune, *Belle doce Dame chiere* (R 1325) dove concorre a indicare – come in numerosi casi all'interno del *corpus* occitanico – la perfezione della bellezza della donna:²³¹

Belle doce Dame chiere,
 Vostre grans beautés entiere
 M'a si pris
 Ke, se iere em Paradis,
 Si revenroie je arriere,
 Por convent ke ma proiere
 M'eüst mis
 La ou fuisse vostre amis
 Ne vers moi ne fuissiés fiere,
 Car ainc ens nule maniere
 Ne forfis
 Par coi fuissiés ma guerriere.

²³⁰ Cfr. *AP*, vv. 126-127.

²³¹ «[...] e non dimentichiamo che, per la cultura dell'epoca, *integritas* è sinonimo di *perfectio*»; cfr. MENEGHETTI 2003, p. 72.

La bellezza ‘perfetta’ in quanto ‘intera’ rifletterebe, ancor prima che la forma estetica della donna amata, la sua caratura morale. Per Meneghetti questa qualità della donna avrebbe tuttavia delle ripercussioni formali sul testo; la studiosa nota, innanzitutto, che:

entier è anche il *couplet* stesso, tutto costruito su un unico, ben calibrato periodo; una simile abilità non stupisce, data la fama di «maestro d’eloquenza» di cui godeva Conon già negli anni della sua permanenza parigina [...].²³²

L’utilizzo dell’aggettivo mobiliterebbe i vari fronti il valore dell’*integritas*: formale, prima ancora che estetica e morale, sulle stesse basi del concetto di «*integritas sive perfectio*» che verrà teorizzato più tardi da Tommaso d’Aquino nella *Summa Theologiae* (I, 39, 8). Le due strofe della canzone di Conon sarebbero strutturate inoltre in modo tale da veicolare, tramite richiami e opposizioni, il carattere ‘paradossale’ del «*change* fra un oggetto d’amore che procura solo sofferenza e un altro, visto invece come del tutto positivo e gratificante».²³³ A fare da contrappunto al concetto di *integritas* veicolato dall’aggettivo *entier* del v. 2, nella seconda *cobla* occupa lo stesso posto (in punta di verso) il lemma *partie*, a rappresentare, a suo modo, la riduzione parziale, la parcellizzazione dell’intero. L’opposizione evocerebbe, in un certo senso, un gioco interno di «*discordia concors*: il breve e compatto testo di Conon sembra tutto imperniato sul disaccordo – disaccordo tutto interiore all’animo della dama stessa, che si riflette in una marcata variabilità comportamentale» che arricchirebbe di ulteriori significati la presenza dell’aggettivo in questione in posizione esordiale.²³⁴

Al concetto di integrità del testo potrebbe poi alludere – ma formulo queste riflessioni come ipotesi – la tessera «*mout bele conjointure*» dell’*incipit* dell’*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes. Come ha dimostrato Dan Octavian Cepraga, il concetto di *conjointure*, a lungo interpretato come figlio della *callida iunctura* oraziana (*AP* 46-48 e 242-243), andrebbe invece ricollegato, se mai, nel rispetto dell’etimologia, alla *coniunctio* e al senso della coesione unitaria dell’opera, nota agli intellettuali del XII secolo grazie alla mediazione boeziana del concetto aristotelico di *syndesmos*. Il tramite di Boezio permette l’accessibilità, già a questa altezza, alle opere logiche di Aristotele grazie a traduzioni e commenti: ciò rende possibile il valore semantico del termine postulato da Cepraga, che sottolinea in particolare la centralità del *De interpretatione*.

Se la *iunctura* di Orazio si riferisce infatti «al rapporto e al collegamento (vincolo, giunzione) fra due o più parole all’interno di un sintagma oppure di più sintagmi all’interno della frase»,²³⁵ la *conjointure* riguarderebbe invece «la questione della unitarietà della *oratio*, dei principi che assicurano coesione semantica e unità a qualsiasi tipo di enunciazione o discorso».²³⁶

²³² *Ibid.*, cit. pp. 71-72.

²³³ *Ivi*, cit. p. 73.

²³⁴ *Ivi.*, cit. p. 75.

²³⁵ CEPRAGA 2007, cit. p. 4.

²³⁶ *Ivi*, pp. 7-8. Per lo sviluppo di questa interpretazione rimando direttamente all’articolo, *passim*.

E come in parte già affermato da Riccardo Viel, non escludo a mia volta che Dante, il maggiore dei teorici dello stile, grande condensatore – e superatore – della teoria letteraria dei provenzali, si riferisca a qualcosa di simile quando nel *De vulgari* addita la canzone come la forma più elevata e adatta alla «fusione di tutti gli elementi della musica e del linguaggio in *unum et idem*, analogia profonda e pertinente (per *gravitas* e *discretio*) dell'ordine provvidenziale, che emerge dalla parola umana (per *sensus* e *constructio*) tale che solo un lungo studio e una disciplina morale le permettono di avverarsi».²³⁷

L'esempio dantesco, qui chiamato in causa, non ci interessa in quanto caso di indagine, bensì come risultato a posteriori della riflessione, certamente orientata sulla base di Orazio, sul concetto di completezza, integrità e coerenza (in una parola, di 'perfezione') che l'aggettivo provenzale *entier* esprime in un unico moto. Per Dante questi requisiti sono della canzone, unica forma integra, completa per il fatto di contenere in sé la totalità dell'arte che la concerne. Viene esposto, subito dopo, un parametro estetico fondato sulla stessa logica la ricerca del perfetto *gradus constructionis* che subito segue; qui Dante distingue non a caso, tra due tipi di costruito, uno corretto e uno da scartare. Gli aggettivi impiegati sono significativi per il fatto di confermare la collocazione dei parametri estetici coinvolti all'interno delle categorie di *congruitas* e di *incongruitas* (*DVE* II, VI, 3):²³⁸

Circa hanc quidem prius considerandum est quod constructionum *alia congrua est, alia vero incongrua*. Et quia, si primordium bene discretionis nostre recolimus, sola suprema venamur, nullum in nostra venatione locum habet incongrua, quia nec ingriorem gradum bonitatis promeruit.

Il giudizio sull'adozione del costruito 'incongruo' è dirimente; tutto sommato non è dissimile alla viziosità che Orazio fa ricadere – per via implicita, cioè attraverso il mostro che apre l'*ars* – sul poeta che viene deriso per il fatto di aver mescolato insieme elementi tra loro disarmonici; il testo di Dante prosegue infatti così:

Pudeat ergo, pudeat ydiotas tantum audere deinceps ut ad cantiones prorumpant: quos non aliter deridemus quam cecum de coloribus distinguentem. Est ut videtur congrua quam sectamur.

Il fatto di perseguire un ideale estetico diverso da quello appena riassunto è follia e vanità e in quanto tale genera il riso, così come il cieco che tenti di distinguere i colori. Le riflessioni di Claudia Villa sull'argomento hanno bene messo in luce come il riso segni il punto di confine tra la buona e la cattiva poetica. Anche al centro di questo passo del *De vulgari* notiamo dunque il motivo della disarmonia, applicato per giunta a un esempio piuttosto caratteristico, che coinvolgendo il senso della vista e dei colori (della pittura, dunque?) potrebbe alludere se mai all'associazione tra pittura e poesia che percorre il

²³⁷ ZUMTHOR 1973, cit. p. 163.

²³⁸ Il passo segue quello portato a testo da VIEL 2009, p. 227, che si ferma a II, VI, 2 e relazionato a *BdT* 323,24.

poemetto e, in particolare, il passo dell'*Ars poetica* in cui si parla del quadro visto da vicino o da lontano (*AP* 361-364; su cui cfr. *supra* § III.1.).

I casi sopra indagati hanno mostrato che motivo della follia, sinonimo di cattiva poesia e di scelte esteticamente riprovevoli in quanto disarmoniche, è prodotto ulteriore di un ragionamento sulla moderazione oraziana che anima l'*Ars poetica*, che non a caso nell'ultima parte dell'*Epistola* (a partire dal v. 416) addita la vanagloria come primo sintomo della follia del poeta che corrompe i suoi lettori.

Se infatti la critica e l'autocritica sono ciò che fanno il poeta un «vir bonus et prudens» (v. 445), si deduce che il polo opposto sia da identificare con il profilo del poeta pazzo e pieno di sé. Si leggano per intero alcune parti fondamentali (cioè i vv. 445-446):

Vir bonus et prudens versus reprehendet inertis,
culpabit duros, incomptis adinet atrum
transverso calamo signum, ambitiosa recidet
...

Il senno del buon conoscitore di poesia pone in pericolo il pazzo poeta, che cade in una generale derisione (451-455):

...Haec nugae seria ducent
in mala derisum semel exceptumque sinistre.
Ut mala quem scabies aut morbus regius urget
aut fanaticus error et iracunda Diana,
vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam

Ai vv. 463-469 viene preso come anti-*exemplum* Empedocle, pazzo e a tal punto sicuro di sé da gettarsi nell'Etna pur di morire in maniera teatrale. Orazio commenta l'episodio affermando che, quandanche il vanaglorioso venga salvato, non smetterà di nutrire ambizioni di esibizionismo (vv. 468-472):

Nec semel hoc fecit nec, si retractus erit, iam
fiet homo et ponet famosae mortis amorem.
Nec satis apparet cur versus factitet, utrum
minxerit in patrios cineres, an triste bidental
moveri incestus; certe furit...

La vanagloria poetica è dunque il primo sintomo della follia, in quanto perdita della percezione delle proprie forze e capacità artistiche; in quanto tale, essa trova riflesso nel riso altrui (esplicitato da Orazio anche al v. 452), segno palese del limite oltrepassato e dunque dell'*incongruitas*, della frattura dell'armonia – il peggiore dei difetti – da cui era bene (l'ammonimento per mezzo del mostro apriva il poemetto) tenersi lontani.

La riflessione sulla parola promossa nel XII secolo negli ambienti religiosi – di cui con ogni probabilità le preoccupazioni di stile e metapoetica dei trovatori sono una diretta

conseguenza – trova dunque nei classici e in particolare nell’*Ars* di Orazio un testo di appoggio, dove in germe si trova già una qualche correlazione tra interiorità, *pathos* e stile, nonché di una visione etica dello stile. La rinnovata importanza conferita alla parola poetica come descrizione di «un’esperienza di metamorfosi interiore», – in quanto tale espressione di verità e conoscenza – è ancora una volta conseguenza delle riflessioni attuate in ambito mistico intorno alla teoria degli *affectus*; è in virtù della nobilitazione del sentimento spirituale e della sua espressione discorsiva che si attua quella «forte rivalutazione e riconnotazione [...] della facoltà dell’*imaginatio*», il cui esito consiste nell’«elaborazione di una vera e propria teoria estetica e poetica in cui l’atto della creazione testuale assume in primis un valore *etico*». ²³⁹

La riflessione sullo stile e sulla poetica viene assimilata dai trovatori nell’idea che la poesia, risultato di un lento e meditato lavoro di lima, debba tendere al concetto estetico dell’*unum*, alla rotondità perfetta che rende l’*opus* congrua in tutte le sue parti, nello stile così come nel contenuto: all’*entier* il *frag* si oppone dunque in quanto rappresentate del *chàos*, della rottura dell’ordine. L’armonia investe sia le diverse parti dell’opera pensate come parte di un ‘tutto’, di un sistema (secondo il principio della *congruitas* richiamato ai primi versi di *AP*), sia il rapporto tra stile e contenuto, tra forma e messaggio, tra *verba* e *res* (*digz* e *ren*). In tal senso andranno dunque viste anche le numerose riflessioni sul connubio tra *ars* e *ingenium*, unico presupposto in grado di rendere veramente ‘intero’ il prodotto poetico, dal momento che a poco vale l’artificio di superficie senza la sostanza. ²⁴⁰

Del concetto di integrità (e del suo contrario) si è messo in luce un duplice profilo: quello estetico innanzitutto, che concerne la forma – nel suo manifestarsi poetico – e che segue il modello oraziano (al centro del quale vigono i concetti di coerenza, integrità, coesione espressi negli aggettivi di *unum* e *totum*) e quello morale, che assorbe valori cristiani e che conferisce alla parola il potere peculiare di comunicare virtù o peccato, continuità o discontinuità rispetto alla volontà di Dio. Nella qualità del contenuto (a sua volta riflesso dalla sua peculiare forma) si riflette – ed è stato argomento centrale nei Capitoli 1 e 2 – la personalità della volontà creatrice. E se colui che pronuncia la menzogna non può essere tanto diverso da questa, ecco che la parola diventa vaso comunicante tra il profilo intimo, morale, della mente da cui ha origine e l’esteriorità in cui si concretizzano le manifestazioni.

²³⁹ Le citazioni e le riflessioni sull’argomento sono tratte da MOCAN 2018, pp. 81-101.

²⁴⁰ Cfr. TILLIETTE 2000, pp. 117-118. È importante notare come questa riflessione nei trattati antichi trascini spesso con sé l’*exemplum* del mito di Anfione.

CAPITOLO 4

DIRE, FARE, CREARE IL POETA COME ARTIGIANO

La chiave è questa: guardare, osservare, vedere, immaginare, inventare, creare.

LE CORBUSIER, «Carnet T 70», (15 agosto 1963), n. 1038 [cit. in «Casabella» (1987), n. 531-32, p. 4].

L'esercizio del disegno e lo studio dell'arte giovano alla mia creatività poetica anziché ostacolarla; giacché si deve scrivere poco, disegnare molto.

GOETHE, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Torino, Einaudi, 2019, p. 499 (21 dicembre 1787).*

INTRODUZIONE

* In virtù del comune funzionamento mentale alla base dell'inventiva e della fantasia, la vicinanza tra poesia e pittura comporta nella storia del pensiero occidentale riflessioni valide sino alla modernità e ad oggi. Goethe, poeta-pittore, fece del disegno uno strumento per avvicinarsi alla realtà e mezzo di amplificazione delle sensazioni ad essa legate; dipingere è per il poeta stesso un'attività da svolgersi prima della poesia, quasi che ne fosse un presupposto, un'attività preparatoria. Captare la realtà, *sentirla*, immaginarla, per poi figurarla e infine ritrarla attraverso le parole: «il descrivere è un disegnare con le parole, così come il disegnare è un de-scrivere con lo sguardo». DI NAPOLI 2004, p. 124. Nel già menzionato saggio *Disegnare e conoscere* Di Napoli ha consegnato alcune importanti riflessioni sull'interazione tra pensiero e disegno, tra inventiva e scrittura con cui trovo sensato aprire questo capitolo: «è questa innata tendenza a far interagire la mano con la materia, non sempre e non solo per soddisfare un bisogno primario, ma anche per il desiderio di far germogliare dalla materia inerte una forma nuova, che ha favorito facoltà cognitive fondamentali come la memoria, l'immaginazione e il linguaggio» (*ibid.*, p. 39). L'interazione tra le due *artes* ci porterebbe a riflettere sul peso della categoria di fantasia; basti qui ricordare che ancora Italo Calvino (all'interno del saggio dedicato alla *Visibilità* nelle *Lezioni Americane*) la definì come un «cinema mentale» (CALVINO 1989, p. 85), ossia un luogo interiore dove si assiste a un continuo slittamento tra idee, parole, immagini e concretizzazione di queste. «Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche» afferma «non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale»; *ivi*, p. 90.

Nell'idea che la lingua e la parola rechino caratteristiche simili alla materia prima dell'artigiano, è ora il momento di osservare in che modo l'azione fabbrile fa incursione, come spesso accade, all'interno del lessico poetico di una lingua sperimentale come è il volgare d'oc tra i secoli XI e XII. Dura e inerte senza la lavorazione dell'uomo, la concrezione fonica e semantica del neonato volgare letterario è essa stessa un insieme materico da lavorare per mezzo dell'ingegno e dell'inventiva del poeta.

È legittimo additare ancora una volta l'*Ars poetica* di Orazio come modello responsabile della tendenza all'assimilazione generale tra la poesia e le arti, che nel tempo non sarà esente da rivendicazioni ideologiche significative la dignità artistica, imperniate soprattutto sul famoso *dictum* di AP 9-10 «Pictoribus atque poëtis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas». All'interno dell'*Epistola* poesia e pittura vengono presentate sin da subito come arti siamesi, forme di espressione in grado di dare forma al pensiero concettuale, l'una attraverso l'immediatezza dell'immagine, l'altra attraverso il linguaggio. La comunanza rappresentativa delle due discipline è riassunta perfettamente da Simonide di Ceo: «poema pictura loquens, pictura poema silens» (riportato da Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 3, 347a).

Proprio come la *pictura* esprime il concetto con l'immediatezza figurativa, la parola ha il potere di raffigurare ciò che non è visibilmente tangibile, attingendo direttamente al pensiero e alle sue forme interiori (dunque alla *fantasia*). Le due arti sono tradizionalmente associate da un rapporto dialettico di concordia-rivalità, e intorno alle rispettive peculiarità e potenzialità poeti e pittori sono stati chiamati a dibattere, almeno fino al Cinquecento compreso.

Un testo anonimo dell'*Anthologia Latina* recita (1-2):

*Pinge, precor, pictor, tali candore puellam,
qualem pinxit amor, qualem meus ignis anhelat.*

e poi (vv. 5-6):

*Te quoque pulset amor, crucient pigmenta medullas;
si bonus es pictor, miseri suspiria pinge.*

La sottintesa pretesa del poeta, che nel pittore riconosce un fratello, è che questi faccia come lui; che dipinga, oltre alle forme, il sentimento: si immedesimi cioè nel suo soggetto, si faccia tormentare dai suoi stessi colori.

Ciò che qui mi preme sottolineare è il delinarsi teorico, all'interno del discorso poetico, di un *fare*, che si serve di strumenti ben precisi e della perizia manuale e ragionativa (l'*ars*) necessaria per destreggiarli. Le immagini tratte dal mondo dei mestieri si rivelano così estremamente versatili per fare piccole digressioni sul proprio lavoro sulla materia linguistica.

Trasformando il pensiero in espressione e nascendo come necessità di interagire con il linguaggio – plasmandolo e trasformandolo – il 'fare' poetico dei trovatori funziona

esattamente come la creazione artistica di tipo figurativo. L'azione – sia che abbia a che fare con la materia tangibile, sia con il linguaggio – è atto di appropriazione della realtà ed è quindi strumento di conoscenza.

Nella storia del pensiero europeo i presupposti emotivi e intellettivi che animano la pittura e la poesia si sono, certo, mescolati: in questo non vorrei assumere necessariamente l'*Ars poetica*, con la cui fortuna si intersecano difatti le teorie neoplatoniche della creazione per immagini e l'impronta del francescanesimo, quale opera responsabile delle principali riflessioni importanti sull'immaginazione e sulla fantasia. Trovo però piuttosto peculiare che la storia del pensiero creativo mantenga delle costanti riconducibili in qualche misura a questa *imagerie*, ribadita a più riprese nella storia della letteratura e nella storia dell'arte.

Sono senza dubbio degne d'attenzione, in questo, le dichiarazioni oraziane che apriranno, molto più avanti, il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, il quale si sofferma sulla fratellanza tra poeti e pittori nella costante applicazione di immaginazione da una parte e prontezza manuale dall'altra («conviene avere fantasia e operazione di mano») per la realizzazione dell'opera. Un altro aspetto non trascurabile che accomuna rispettivamente i frequentatori dei due linguaggi artistici è poi quello dell'autonomia dell'arte, che consente l'applicazione della finzione o l'invenzione di qualcosa di inesistente; il concetto di *fictio* dunque (ribadito in epoca tardo antica dalla sentenza di Isidoro di Siviglia «*pictura autem dicta quasi fictura*» e poi ripreso da Vincenzo di Beauvais nello *Speculum doctrinale*, XI, cap. XIX) scandisce le tappe del pensiero associativo tra poesia e pittura, che tutto possono, purché rispettino il buon senso, la semplicità e la convenienza.¹

Come ha bene messo in luce Chastel, è sempre Orazio ad essere punto di riferimento, non solo per i poeti, ma – già nel XIII secolo con Durand de Mende, ben prima di Cennino Cennini –² anche per i pittori. Per questi ultimi egli assume difatti il profilo di un modello ideologico *tout court*, funzionale a quella rivendicazione d'autonomia d'azione e di invenzione («come gli piace», sottolinea Cennini) che tradizionalmente era stata negata agli artisti e tenuta in posizione subordinata rispetto alle altre attività liberali.³ Benché

¹ Cfr. CHASTEL 1988, pp. 85-87; sul concetto di *fictio* e *figmentum* si veda invece GINZBURG 2019, pp. 51-58. La libertà dell'artista viene paragonata alla libertà dell'oratore, tra gli altri, da Cicerone, *De oratore*, II, 16, 69-70: «ut in pictura, qui hominum speciem pingere perdidicerit, posse eum cuiusvis vel formae vel aetatis, etiam si non didicerit, pingere neque esse periculum, qui leonem aut taurum pingat egregie, ne idem in multis aliis quadrupedibus facere non possit [...] similiter arbitror in hac sive ratione sive exercitatione dicendi, qui illam vim adeptus sit, ut eorum mentes, qui aut de re publica aut de ipsius rebus aut de iis, contra quos aut pro quibus dicat, cum aliqua statuendi potestate audiant, ad suum arbitrium movere possit, illum de toto illo genere reliquarum orationum non plus quaesitum esse quid dicat, quam Polyclitum illum, cum Herculem fingebat, quem ad modum pellem aut hydram fingeret, etiam haec numquam separatim facere didicisset».

² Che secondo quanto affermato da Schlosser (nella *Kunstliteratur* del 1924) avrebbe rappresentato «la traccia più antica dell'*Epistula ad Pisonem* nella teoria dell'arte»; cit. in CHASTEL 1988, p. 87.

³ Nel Libro I del *Rationale divinarum officiorum* Durand de Mende afferma, dopo aver enumerato svariate tipologie di pittura e di supporti: «Sed et diversae hystoriae tam novi quam veteris testamenti pro voluntate pictorum depinguntur; nam pictoribus atque poëtis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas»; il rilievo

l'*auctoritas* e la coscienza citazionistica dell'*Ars poetica* vengano nel tempo a sfrangiarsi (essendo Orazio particolarmente adatto al prestito di motti e sentenze di vario uso), si può credere che il Medioevo – almeno fino a Boccaccio – conservi memoria del modello e ne sfrutti le potenzialità comunicative e teoriche in virtù della sua efficacia. Il merito di Chastel è sicuramente quello di aver classificato i due *topoi* in cui si dirama il debito generale della pittura (ma il discorso vale anche e a maggior ragione per la poesia) nei confronti di Orazio e in generale della riflessione antica sull'invenzione a partire dal XII-XIII secolo: da un lato, come si è appena detto, il tema dell'autonomia dell'arte; dall'altro quello dell'immaginazione e dell'elaborazione per immagini che governa il funzionamento della cosiddetta fantasia. Quest'ultimo motivo viene sviluppato in particolar modo da Quintiliano nell'*Institutio Oratoria* VI II.9, quando si dice: «*Visiones quas φαντασίας Graeci vocant per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur*». Parole e immagini sono dunque forme del pensiero e dell'intelligenza produttiva; l'azione di un uomo dotato di un *saper fare* le trasformerà rispettivamente in poesia e in pittura, le quali altro non sono che due linguaggi diversi mediante le quali lo stesso io-lirico può dispiegare le proprie forze emotivo-creative. Le due discipline, poiché animate dalla stessa linfa, trarranno i propri principi normativi dallo stesso canone estetico.

*

A partire dalla percezione dei comuni processi creativi alla base delle arti manuali e dell'arte poetica, la lingua sperimentale dei trovatori incentiva la tendenza, già antica, di trarre da ambiti disciplinari differenti le immagini più icastiche e i gesti più simbolici, facendo di questi un repertorio di metafore a cui associare l'atto poetico mediante l'uso di termini marcati. Con la trattazione che mi accingo ad aprire non intendo tuttavia affermare che ogni volta che un poeta annuncia di volere *bastir un sirventes* abbia in mente (o voglia dare enfasi a) l'idea della costruzione, o che nelle singole occorrenze dell'espressione l'ambito semantico dell'edilizia – ad esempio – abbia una qualche pregnanza nell'economia dei significati del testo. Né intendo dimostrare che le espressioni prese in esame debbano essere implicate necessariamente con le dinamiche dell'interiorizzazione della creazione artistica, tanto presenti, come si è detto, nel pensiero filosofico dell'epoca.

Quello che è certo è che per parlare della composizione poetica il Medioevo sviluppa espressioni tecnicamente connotate – impiegando ad esempio i verbi della costruzione, così come pure, si vedrà, i verbi della tessitura – sia per lo stretto contatto con il mondo artigianale (da intendere non come ristretto ad una categoria specializzata di persone, ma

annulla l'affermazione di Schlosser, che nel 1924 vide nel trattato di Cennini «la traccia più antica dell'Epistula ad Pisonem nella teoria dell'arte», come si legge in CHASTEL 1988, p. 87.

in senso più elastico ed interdisciplinare), sia per eredità rispetto al mondo classico, dove l'impiego di tali espressioni è già in uso.⁴ Il mondo dell'artigianato e dei mestieri pervade, del resto, il pensiero medievale e riflette, con la sua referenzialità frequente, una parte del pensiero dell'uomo del tempo, ben più avvezzo, rispetto a quello odierno, a destreggiarsi tra le abilità tecniche come ambito con cui confrontarsi nel quotidiano.⁵

I verbi – e così le metafore entro cui essi figurano – entrano nell'uso e non è possibile riconoscere in che misura i singoli autori siano coscienti della pregnanza semantica delle singole espressioni. Vi sono tuttavia alcuni casi – come quelli di Gavaudan o di Lanfranc Cigala, su cui muoverò alcune riflessioni nel corso del capitolo – in cui il poeta dimostra di volere rivendicare la consistenza quasi-materica del proprio testo e della propria opera, ad esempio addensando in un unico componimento più immagini fabbrili tratte da ambiti diversi. Questo è anche un motivo per cui separare le varie immagini fabbrili e analizzarle una dopo l'altra non è in assoluto il *modus operandi* più congeniale: il vasto repertorio figurale richiederebbe, difatti, lo slittamento continuo da un ambito all'altro, mostrando come punto di riferimento comune la riflessione sull'atto cogitativo e manipolativo di qualsiasi creazione artistica.

Per restare sul senso del movimento e del fare artigianale, mi soffermerei dunque un istante non tanto dall'accostamento del poeta al pittore nei primi versi dell'*Ars poetica*, ma sull'accostamento del poeta al fabbro, come si legge ai vv. 32-37, cioè nella parte del poemetto che subito precede il «Sumite»:

Aemilium circa ludum faber imus et unguis
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet.

Sono versi a cui ho già accennato (cfr. *supra*, Cap. 3, § III.4.), per il riferimento alla categoria di *totum*, che rappresenta il senso dell'integrità e della coerenza generale dell'opera; essi sono qui altrettanto importanti, tuttavia, per il fatto di istituire ulteriori contatti tra le peculiarità del fabbro e quelle del poeta. Le due tipologie di artista comunicano strettamente per il fatto di condividere la capacità di forgiare dal nulla qualcosa di nuovo e il rischio di incorrere negli stessi errori e si badi come il vizio qui ripreso sia, non a caso, quello che il commento «Materia» scheda come «incongrua operis imperfectio». In virtù del *fare* che li rende *artisti*, sia il poeta, sia l'artigiano devono avvalersi delle stesse regole estetiche, che sono quelle che sostanziano ogni creazione artistica esistente.

Data l'incisività dell'azione creativa, non mancano nel Medioevo opere letterarie che connettono la creazione poetica alla creazione del mondo, assumendo come implicita idea

⁴ Alcuni casi elencati in LERCH 1953, p. 192.

⁵ Sulla concezione dell'artista e delle arti nel medioevo, nonché sulla stretta comunicazione e interdisciplinarietà tra i vari mestieri rimando a CASTELNUOVO 1993.

che il poeta (o l'artista in genere) partecipi in qualche misura alla natura divina; succede tra gli intellettuali della scuola di Chartres, come Bernardo Silvestre con il *De Mundi* e Alano da Lilla con l'*Anticlaudianus*. Ancor più stringente l'accostamento di Henri d'Avrance (S. Ag., 11, 21): così come la creazione da parte di Dio è avvenuta grazie alla ponderazione di numeri, pesi e misure, allo stesso modo il poeta soppesa le parole, il numero dei metri e le singole espressioni. Il senso dell'opera poetica come artificio e come frutto di un'attività che sia intesa come manualmente creativa (la mano che scrive seguendo quanto la mente ordina) suggerisce la presenza di una scintilla divina nel poeta. Al pari del Dio-demiurgo platonico, per il fatto di dare vita alle 'idee' plasmandole con le parole e trattandole come una materia grezza, il poeta viene quindi a sua volta concepito come *artifex* o *opifex*. In antichità il ruolo del poeta e del vate va spesso a sovrapporsi e se il poeta è spesso cieco è perché la vista interiore compensa la visione tangibile, accessibile a tutti; mediando tra Dio e gli uomini, come farà Dante, il poeta-creatore è tradizionalmente insignito di una valenza sciamanica e divinatoria. Sacerdote della parola, il poeta comunica con Dio, a sua volta 'Dio-poeta': «La Creazione avvenne grazie alla parola divina, e questa parola è venuta a stare tra gli uomini. Il Dio-creatore è, se si riflette sull'etimologia, un Dio-poeta».⁶

L'azione (*poësis*) è dunque la componente fondamentale del momento creativo: è essa stessa un *obrar*, un operare con gesti faticosi, un 'fare' che si attua nel gesto del *maistre* o dell'*ouvrier* (termini, a loro volta, che designano strettamente il lavoro dell'artigiano).⁷ Se il modo migliore per entrare nel vivo di questo argomento, di per sé amplissimo, è cedere la parola ai testi, non trovo occasione migliore per riportare un particolarissimo *incipit* di Garin d'Apchier (*Aissi con hom tra l'estam*, *BdT* 162,1), dove viene espressa – con tanto di confronto ai mestieri agricoli – il faticoso gesto della creazione dal niente (espressa mediante un gesto di trazione) del sirventese (vv. 1-8):

Aissi con hom tra l'estam
a l'envers, q'era a dreich,
e si cum meno-l carreich
li bou, qant trao-l legnam,
un nou sirventes ailluc
de mon Comunal astruc,
qui chaschus torn'en desdeing
e destorz son entresseing.

[Come si estraie lo stame dal di dietro, mentre era dalla parte davanti, e come tirano il carro i buoi, quando portano il legname, metto alla luce un nuovo sirventese sul mio lepido compare, contro cui si mettono tutti spiegando il proprio vessillo].⁸

⁶ BOURGAIN 2001, cit. p. 52.

⁷ *Maistre certa* Guglielmo si definisce, per l'appunto, all'interno del testo appena citato, suggellando l'auto-designazione di uomo creatore, uomo-artista, forgiatore di versi.

⁸ Cfr. testo e traduzione LATELLA 1994, pp. 232-233.

Vedremo dunque come le riflessioni metapoetiche tendano a essere costellate di elementi che implicitamente rimandano a questa eredità concettuale, sicuramente debitrice alla filosofia neoplatonica e alle scuole da cui questa si irradia; è qui che potremmo pensare che le basi teoriche del funzionamento della creazione poetico-artistica abbiano ricevuto un apporto notevole anche da opere della latinità classica, tra cui, verosimilmente, l'*Ars poetica* di Orazio e le sue *lecturae*.

Il modello esemplare del fabbro servirà dunque a ribadire, nei trattati di poetica almeno fino alla *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo, il contatto tra le forze che modellano la materia e quelle che animano e affinano la mente, come si legge ai vv. 727-731 di quest'opera:

...fungere lege fabrili:
Ferrum materiae, decoctum pectoris igne,
Transfer ad incudinem studii. Permolliat illud
Malleus ingenii, cujus luctatio crebra
formet ab informi massa peridonea verba.⁹

Come ha scritto Jean-Yves Tilliette a proposito di questi versi, «Le travail du forgeron sur le fer fournit donc le modèle du travail du poète sur les mots et de celui du poéticien sur les esprits».¹⁰

*

La globalità delle metafore usate per il canto (edilizia, tessitura e arti figurative in senso esteso, sulla base dell'«*ut poesis pictura*» oraziano), si spiega, come sottolinea lo stesso Callewaert, in ragione della stretta dipendenza tra interiorità e poesia; tutti questi mestieri hanno in comune la totalità dell'impegno di colui che costruisce, *artifex* vero e proprio: l'*artifex* è colui che con un *circinus interior* traccia dentro di sé l'immagine di ciò che vuole realizzare, secondo un'immagine – destinata ad avere larga fortuna – della *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo.

Interiorità, amore e mezzo espressivo sono dunque un tutt'uno, vanno di pari passo, come esplicitato, del testo, da Bernart de Ventadorn in *Chantars no pot gaire valer*; la perfezione dell'amore è quindi «condition *sine qua non* du chant» e poi: «Autrement dit, le meilleur amant est par définition le meilleur chanteur, comme Bernart le souligne dans le non moins célèbre exorde de *Non es meravelha s'eu chan*».¹¹

La poesia viene concepita dunque, all'altezza dei trovatori, come un'arte fattiva, di forza e di movimenti. Assume così una certa rilevanza il verbo provenzale *faire*, che da

⁹ Cfr. TILLIETTE 2000, p. 115; questi versi sono stati menzionati *supra*, Cap. 1 § I.2.1.

¹⁰ TILLIETTE 2000, cit. p. 133.

¹¹ CALLEWAERT 2000, cit. rispettivamente p. 72 e 73.

verbo di azione generica si fa espressione tecnica della composizione poetica.¹² Nella lirica provenzale esso rappresenta un gesto che può colorirsi di sfumature erotiche (il sostantivo *faich*, che si traduce letteralmente con ‘fatto’, rappresenta ad esempio il rapporto sessuale) o emotivo-creative; quando inserito in dichiarazioni di poetica, il *faire* trobadorico si lega all’uso creativo della parola e assume il significato di *comporre*, *creare* il canto e al tempo stesso *compierlo*, metterlo in scena.¹³

Mi sembra tutt’altro che priva di valore, dunque, la demarcazione semantica conferita dai trovatori – spessissimo in sede esordiale – al verbo *faire*.¹⁴ «Farai...» è l’energica affermazione con cui già il primo trovatore a noi noto prende la parola in mezzo al pubblico dei fedeli *companhos*. Gli *incipit* di Guglielmo IX, *Farai un vers de dreit nien* (*BdT* 183,7) e *Companho, farai un vers qu’er covinen* (*BdT* 183,3) saranno tanto incisivi da essere imitati o ripresi in forma emulativa-parodica, come è vero ad esempio per *Farai un vers ab son novelh* di Bernart Marti (*BdT* 63,7) a cui seguono numerosi altri esempi, come Palais, *Un estribot farai don sui aperceubuz* (*BdT* 315,5) e Gui de Cavaillon, *Doas coblas farai en aqest son* (*BdT* 192,2).¹⁵

La nascita della poesia nella storia dell’uomo è dunque ontologicamente legata alla valorizzazione di un ‘fare’ che ne è presupposto. In *Letteratura europea e Medio Evo latino* Curtius ricorda come il lemma $\pi\acute{o}\iota\eta\mu\alpha$ in Erodoto venga eletto parola chiave nell’ambito dell’oreficeria, indicando «ciò che è stato fatto, eseguito», mentre $\pi\acute{o}\iota\eta\sigma\iota\varsigma$ («l’azione del fare») verrebbe impiegato in particolare per la preparazione del vino.¹⁶ Il poeta sarebbe dunque è il *produttore* per eccellenza. La stretta correlazione tra la poesia e ciò che viene forgiato con le mani ha origini antiche, e si colloca, forse, nell’alveo del

¹² Cfr. RONCAGLIA 1957, p. 29 e ID. 1968^a, p. 220.

¹³ Sulla performatività del Verbo che crea sono fondamentali le riflessioni di ZUMTHOR 1990, in partic. pp. 175-176. Come per la raffigurazione, anche il dire è presentato a sua volta come azione creativa; «la fase del *dire*», ha scritto DI NAPOLI 2004, p. 38: «non è che un passaggio della funzione del *fare*; infatti, la parola *dire*, di origine indoeuropea, deriva da una radice che significa *additare*». Tuttavia nei trovatori, come sottolinea RONCAGLIA 1968^a, p. 219, «l’espressione *dire un vers* non comporta necessariamente il significato di “comporlo”. L’opposizione tra *far* e *dir* è cara a Raimbaut d’Aurenga (come rileva MILONE 2004, p. 35, n. 11): oltre *Aissi mou un sonet nou* (*BdT* 389,3), v. 11: «far puose greu vas que dic leu», cfr. anche *Assaz m’es bel* (*BdT* 389,17), vv. 7-8: «qu’ab sen d’enfan / dic e fatz mos captenemens»; *Peire Rotgier, a trassailir* (*BdT* 389,34) vv. 19-21: «Qu’en dich non es bos pretz saubutz / mas el faich es puois conogutz, / e pels faitz veno-il dich apres» e vv. 45-46: «ab bels digz n’estera jauzens / e feira-m ses faitz esgauzir» e *Una chansoneta fera* (*BdT* 389,40), 1-2: «Una chansoneta fera, / voluntiers l’aner’a dir...». Un sinonimo valido è anche *acabar*, che però indica il compimento, e quindi la fine, il completamento dell’opera (cfr. *BdT* 102,1, 53; *BdT* 434a,14, 11). Altri esempi sull’opposizione *far-dir* in RONCAGLIA 1968^a, pp. 219-220.

¹⁴ Cfr. a questo proposito SMITH 1976, pp. 54 e ss.

¹⁵ Cfr. SANGUINETI - SCARPATI 2013, p. 119. Come rileva BUZZETTI GALLARATI 1996, *passim*, ma in partic. p. 33 (pur senza sottolineare le implicazioni semantiche dell’incisivo verbo *faire*), il concetto dell’artigianalità poetica sembra essere sussunto nel *vers de dreit nien* di Guglielmo, dove del poeta emergerebbe, nello specifico, «il desiderio di produrre forme (di espressione e di contenuto) nuove, inconsuete», con la conseguente enfasi data alla «creatività, nella fattispecie da intendersi come libertà nella combinazione degli elementi». Secondo la studiosa – con la cui opinione concordo – attraverso questo intento e questi presupposti Raimbaut d’Aurenga costruirebbe il suo testo più enigmatico, *Escotatz, mas no say que s’es* (*BdT* 389,28).

¹⁶ CURTIUS 1992, p. 165.

concetto esteso di *creazione*; è notorio che l'arte, sin dalle sue prime manifestazioni, si identifica non tanto con l'oggetto rappresentato, quanto con il suo gesto: ciò vale sia per l'uomo preistorico – il cui gesto si condensa non tanto nella rappresentazione stessa, quanto nell'azione del tracciare – sia per l'uomo moderno e poi contemporaneo – nell'atto di *es-ternare, es-primere* le forze della mente, come nella pittura-azione di Jackson Pollock.

È opportuno infine gettare qui un altro spunto di riflessione – tuttavia spinoso, e che meriterebbe una trattazione a parte – su come la poesia sia concepita nel Medioevo come finzione di cose verosimili, ossia come *figmentum*. Tale concetto, che ha stretti legami con il pensiero platonico e con il rapporto tra linguaggio e realtà, si impone nelle trattazioni a partire dal V secolo per la necessità di distinguere qualitativamente il linguaggio figurato delle *Sacre Scritture* da quello del mito e della poesia e torna in auge nella riflessione sul linguaggio nel XII secolo per mezzo della mediazione dei pensatori di Chartres e San Vittore.¹⁷ Il concetto di *fictio*, similmente a quello di *involucrum* e *integumentum*, ha dunque a che fare con l'idea che il linguaggio abbia un doppio risvolto, uno di superficie e uno da ricavare sotto la scorza.¹⁸ L'idea plastica del linguaggio come realtà da martellare e da lavorare ha forse qualche connessione anche con questo concetto, visto che il termine *fictio* è da connettere etimologicamente a *figulus*, cioè 'vasaio'. L'azione del *fare* sul linguaggio nelle sue derive artigianali sarà al centro di questo capitolo; su tanti 'fare', nelle rispettive sfumature semantiche, mi soffermerò nei singoli paragrafi.

IV.1. IL POETA-FABBRIO E I GESTI DEL MESTIERE

Nella poesia provenzale all'importanza dell'azione fa da specchio l'emblematica messa in risalto, in posizione di *incipit*, dei predicati verbali che appartengono alla sfera semantica dell'atto compositivo.¹⁹ Oltre all'immagine della lima – di gran lunga la più diffusa, con le sue variazioni – le immagini fabbrili operano a livello lessicale e soprattutto verbale, a sottolineare la pregnanza dell'azione nell'atto creativo. Dividerò questo e i paragrafi che seguono per categorie lessicali, nel tentativo di fare ordine, nella varietà asistemica del *corpus*, almeno tra le occorrenze più significative.

¹⁷ Su queste categorie semantiche, centrali nel rapporto degli intellettuali del XII secolo con le *Sacre Scritture*, è opportuno rimandare almeno a CHENU 1955 e JEAUNEAU 1957, pp. 35-100; su questo punto rimando anche a *infra*, Cap. 5 § V.1.

¹⁸ Cfr. DANTE, *De vulgari eloquentia*, II, IV, 2, secondo cui la poesia è «fictio rhetorica musicaque poita». Su questo concetto rimando alle riflessioni di GINZBURG 2019 alle pp. 51-56.

¹⁹ Cfr. SANGUINETI - SCARPATI 2013, p. 121: «*chantar, trobar, retraire, bastir, faire* (il quale è generalmente adoperato al primo verso quasi esclusivamente nell'accezione di 'comporre'), oppure verbi che alludono in maniera esplicita all'inizio, all'attacco del canto, come *comensar* o *mover*».

obrar, fabregar

I versi incipitari del *gap* *Ben vueill que sapchon li pluzor* (BdT 183,2), Guglielmo IX ci consegnano la prima immagine fabbrile attestata in lingua provenzale (vv. 1-7):

Ben vueill que sapchon li pluzor
d'un vers, si es *de bona color*
qu'ieu ai trat *de bon obrador*;
qu'ieu port d'*aicel mester la flor*,
et es vertatz,
e puesc ne trair lo vers auctor,
quant er lasatz.

[Voglio proprio che i più sappiano se è di buona qualità un *vers* che ho tratto da un buon *atelier*: perché io porto la palma di quel mestiere, ed è la pura verità; e ne posso prendere a testimone il *vers* medesimo, quando sarà composto].²⁰

In questo luogo del suo *gap* Guglielmo mette insieme aspetti disparati dell'attività della creazione fabbrile, o meglio «il insiste sur la création verbale comme processus et comme technique, dans le seul but de rehausser son statut de chanteur professionnel».²¹ Sono allora i lemmi *color*, *obrador* e *mester* le prime tessere dell'immaginario artigianale in ambito romanzo. La prima tra queste, il riferimento ai colori del verso 2, consente di concentrare l'attenzione sul bagaglio retorico del poeta, stabilendo un nesso profondo tra l'azione sul linguaggio e il fare pratico dei mestieri. La significativa rima *color* : *flor* è impiegata, come già indicava Dimitri Scheludko, per orientare gli ascoltatori nell'orizzonte (auto)referenziale di Guglielmo:²²

Wilhelm denkt ohne Zweifel an den 'color rhetoricus' und die parallele Erwähnung des Wortes 'flor' ist durch die Verbindung hervorgerufen, die schon im 11. Jhr. in den rhetorischen Traktaten zwischen den 'flores' und 'colores rhetorici' bestand [...].²³

Con siffatta espressione il poeta afferma il proprio testo come frutto di una volontà competente e ben definita.²⁴ Il senso fabbrile dell'operazione creativa è poi pienamente

²⁰ Testo e traduzione PASERO 1973, pp. 159-186

²¹ CALLEWAERT 2000, cit. p. 71.

²² Scettica è invece l'opinione di Pasero, non poi così significativa, secondo lo studioso, per il fatto di essere 'obbligata' da motivi rimici.

²³ SCHELUDKO 1931, cit. p. 141.

²⁴ Il lemma *colors* viene infatti adoperato per indicare la 'maniera', il *modus poetandi*, anche nel più o meno coevo Peire d'Alvernhe, nell'esordio di *Chantarai d'aquestz trobadors* (BdT 323,11): «Chantarai d'aquestz trobadors / que canton de maintas colors» [Canterò di questi trovatori, che cantano in molti modi...].

evocato dal v. 3, dove sia il verbo *trar*, sia il riferimento all'*obrador* indicano la derivazione artigianale del testo che viene presentato.

L'operazione del fabbro è poi rafforzata, nel testo, dall'impiego di un aggettivo che richiama l'ambito della tessitura, e cioè *lassatz* (v. 7) – da *lassar* che significa 'allacciare' –, che concorre a suggerire la ricerca della compattezza del testo, della saldatura tra le parti attraverso le parole, come fili all'interno di un tessuto.²⁵

Nel dichiarare di 'tirare fuori' il *vers* dal suo *obrador* (v. 3; traducibile come 'laboratorio', «study room»),²⁶ Guglielmo presenta l'officina come luogo ove l'*artifex* opera modificando la materia inerte – la lingua – traendone testi poetici. In questo senso l'*obrador* non coincide solo con il luogo fisico dell'officina, ma anche con la mente stessa del poeta, dove, a tutti gli effetti, dimorano l'idea (in senso platonico) e da cui prenderà forma l'*obra*.²⁷ In virtù di questo inscindibile legame, la consonanza tra officina e prodotto artistico viene a tutt'oggi valorizzata dalla storia dell'arte contemporanea, secondo un postulato che si può sintetizzare nella formula: «tale lo studio, tale l'artista». Il laboratorio creativo è allora già una proiezione della mente e allaccia un rapporto di *consonantia* con l'opera stessa.²⁸

In questo contesto il verbo *trar* produce nel testo provenzale l'effetto di un atto di derivazione naturale dall'ambiente di elaborazione (l'officina-mente dell'artista) dell'opera stessa. A questa espressione (a partire dal testo qui esaminato di Guglielmo IX) Luciano Rossi ha dedicato alcune importanti considerazioni che ricollegano il verbo in questione all'idea neoplatonica di creazione, come atto in cui si estrinseca un'opera che preesiste all'artista:

al di là del tono parodistico, si comprenderà che in gioco sono soprattutto le diverse modalità dell'espressione: quello stesso miracolo che presiede alla creazione, alla stregua dell'*operatorium* evocato dagli esegeti medievali della Bibbia, a loro dire sulla scorta di Aristotele. Non per nulla, nel momento in cui rivendica a sé il nome di "Maestro Infallibile", il locutore si paragona a Dio stesso.²⁹

²⁵ Ho qualche riserva sulla rinuncia di PASERO 1973, p. 172, alla possibilità di tradurre *obrador* come «laboratorio»: questa scelta sarebbe sostenuta, del resto, dal verbo *traire*, nel segno di un moto di derivazione del prodotto da un luogo dove si crea e si lavora. Su questa immagine cfr. ROSSI 2005, *passim*. Sottolineo inoltre che «'bon' obrador» è scelta dell'editore a partire dai mss. D^AE, mentre CDN presentano «mon», comunque da non ritenersi, a mio parere, deteriore.

²⁶ SMITH 1976, cit. p. 55.

²⁷ Cfr. su questo la già citata scheda di ROSSI 2005, secondo cui il verbo rivelerebbe l'«estrinsecazione d'una conoscenza, d'un sapere o, più concretamente, la divulgazione d'un'opera – non importa se lirica o narrativa –, che ogni singolo poeta possiede in *intimo suo*» (pp. 609-610). 'Trarre' fuori dall'*obrador* significherebbe quindi *exprimere*, far uscire fuori, ostentandola – in un *gap*, nel caso di Guglielmo – avvalendosi delle proprie capacità di '*maistre certa*': «quello stesso miracolo che presiede alla creazione, alla stregua dell'*operatorium* evocato dagli esegeti medievali della Bibbia, a loro dire sulla scorta di Aristotele. Non per nulla, nel momento in cui rivendica a sé il nome di "Maestro Infallibile", il locutore si paragona a Dio stesso»; cfr. *ivi*, p. 613.

²⁸ Sono le parole con cui Michel Leiris descrisse l'*atelier* parigino di Giacometti; traggio questo riferimento da DE MARCO 2014, p. 759.

²⁹ ROSSI 2005, cit. p. 613.

Creare con le parole e dirsi infallibile (*certa*) con queste significa arrogarsi un'onnipotenza sul piano della possibilità di creare attraverso l'espressione verbale. Gesto oltranzista e, per certi versi, tracotante: la creazione attraverso la parola è infatti prerogativa di Dio. Il primato del *maistre certa* consiste allora nella capacità di *trarre fuori* la poesia, cioè di far sì che il proprio pensiero (concepito come discorso pronunciato interiormente) possa farsi segno linguistico infiocchettato ad arte, in forma di poesia. Riconducibile a questo sistema di significati è in generale, nella poesia provenzale, il riferimento alla *maestria*, che sulla scia di Guglielmo caratterizzerà anche in seguito le dichiarazioni sulle capacità fabbrile-poetica ed erotica.³⁰

Questo concetto è poi connesso alla metafora fabbrile suggerita dal lemma *obrador*, il cui significato, se messo in relazione al verbo *traire*, non si esaurisce, secondo Rossi, nel senso tradizionale del luogo ('officina', 'bottega d'artista', 'atelier'), ma va connesso più in generale al *momento* sacro che accompagna la creazione, ossia all'*estrazione* dell'opera dal proprio intimo.³¹ Con l'utilizzo del lemma marcato *obrador* il testo in questione determinerà inoltre una certa vitalità e rilevanza semantica delle rime in *-or*.³²

La coscienza fabbrile del poeta, di derivazione ben più antica, presuppone una conoscenza delle componenti di fatica nelle attività dell'intelletto; come ha scritto Antoine Tavera:

Que l'acte d'écrire, pour le poète lyrique médiéval, ait été le produit d'un long labeur, nécessitant parfois une patience infinie pour quelques strophes seulement, les textes nous le disent assez; Guillaume IX parle déjà de "métier", d'"atelier" (*obrador*) au début de sa chanson VI; et quel médiéviste ne connaît pas les premiers vers de la chanson X d'Arnaut Daniel, où le poète s'assimile tout à fait à un humble artisan qui "taille, rabote et lime" (et l'étrange, c'est bien de penser que Théophile Gautier ne connaissait probablement point ces vers quant il écrivit son révolutionnaire, ou plutôt contre-révolutionnaire "Sculpte, lime, cisèle!").³³

³⁰ Vi rientra ad esempio anche l'aggettivo *maestratz*, non a caso impiegato in ambito metapoetico, che rilevo in Guillem de Berguedan (*BdT* 210,18), v. 9-11: «mas qui sap far aitals motz, / aissi engals totz, / maestratz de cortesia...» (RIQUER 1971, pp. 104-105 e n. al v. 11) e in Peire Cardenal (*BdT* 335,64): «Un estribot farai, que er mot maistratz / de motz novels e d'al e de devinatz...» (VATTERONI 2013, II, p. 753).

³¹ Cfr. ROSSI 2005, pp. 612 e ss.

³² È forse in questo senso che le ritroviamo reimpiegate da Lanfranco Cigala e inserite in una canzone orientata all'esaltazione della chiarezza e del *labor limae*, con toni in parte accostabili a quelli di un *gab*: il testo in questione è *Escur prim chantar e sotil* (*BdT* 282,5) dove il trovatore dirà di portare il *fil* e il *labor* (riassumendo così le prerogative del *maistre*, con tanto di ripresa del termine 'guglielmino'). Particolarmente significativo che compaia, anche qua, l'emistichio «li pluzor», con la cui comparsa richiama testualmente il noto *gap* del primo trovatore (cfr. 61-65): «Domna, de vos chant e d'amor, / de que-m tenon fol li pluzor / mas ges per fol no-m tenria / qui sabia don mon chantar derriu; / mas eu am mais que-m teing'hom per auriu». Non è forse proprio verso *Ben vueill* che ci riportano queste tracce sparse, accompagnate, nell'intera canzone di Lanfranco, dalla riflessione sulla *clardat* e dalla metafora fabbrile? La questione, che andrà affrontata a parte, è probabile sintomo di un'interdiscorsività a distanza nei confronti di Guglielmo, corroborata dalla ripresa, nel finale (in particolare nella prima delle due *tornadas*, al v. 62), di quello che in Guglielmo era un verso di apertura (con tanto di velata vanteria e la presenza dell'aggettivo *fol*: si badi che il rimante di Guglielmo al v. 8 di *Ben vueill*: «Ieu conosc ben sen e folor», è utilizzato anche da Lanfranco al v. 27: «pouri' encolpar sa follor»).

³³ TAVERA 1989, cit. p. 1347.

Nella lirica volgare la metafora è pertanto diffusissima, endemica, nella riflessione del poeta sul proprio operato; a lungo andare dimentica i precedenti e non ha più bisogno di Orazio, né tanto meno di Arnaut Daniel: soprattutto dopo Dante – coniatore, per Arnaut, dell'appellativo di «fabbro del parlar materno» (*Purg.*, XXVI, 117) – l'accostamento si è fissato nell'uso sino a divenire parte di un formulario di uso comune e quasi proverbiale. Per indagare più a fondo l'origine di questa metafora, si può senza dubbio notare come il fabbro e il pittore tendano a rispondere alle stesse operazioni manuali e intellettive: entrambi, infatti, partendo da un'idea che ha una forma esclusivamente mentale, si servono di un espediente (la materia, il colore, le parole), per abbozzare un progetto, e dell'azione della levigatura e della rifinitura per perfezionarlo.

La fatica sottintesa dall'*obrar* e dal *fabregar* deriva dal presupposto che le parole – che sono la materia prima del poeta – sono allo stato di natura inerti: solo un atto di volitiva forza creatrice potrà riplasmarle, riordinarle, levigarle in modo da ottenere l'armonia dell'opera compiuta. L'associazione della poesia all'artigianato può essere ricondotta da un lato alla percezione consapevole dei processi che regolano l'atto creativo: coinvolgendo spesso, come vedremo, sia la semantica del gesto, sia la nomina di uno strumento privilegiato (la pialla, la lima, la cote), essa si colloca esattamente in quell'«atmosfera ritmica, che deriva dal regolare martellamento, dalla ripetizione di un atto muscolare, dall'alternanza di un suono-rumore, per l'immagine uditiva, e della forma di un movimento, per l'immagine visiva».³⁴ Il movimento ritmato e quasi meccanico del fabbro che batte sul ferro è lo stesso del poeta che leviga il verso calibrando parole e ritmo: le due sfere semantiche si legano non solo per il fatto di indicare comunemente un'azione creativa, ma anche per le singole componenti caratterizzanti, a partire, come in questo caso, da una regolamentazione del ritmo e del gesto. Dall'altro lato si può pure osservare che, spesso, sia l'arte fabbrile sia l'arte poetica mirano all'ideale estetico della bellezza in quanto essenzialità, nell'idea che la perfezione possa essere raggiunta più facilmente togliendo anziché aggiungendo. L'estrema sintesi dell'opera rappresenta, come si evince, un'ideale di bellezza senza tempo nella tradizione letteraria occidentale; l'apparente *rusticitas* della sobrietà e della sintesi apre lo spazio ad un lavoro preparativo invisibile, che avviene 'dietro le quinte' dell'elaborazione mentale. Quando, dopo un'intensa fase di pensiero, lo scultore – o il pittore – possono passare all'atto pratico, il grosso del lavoro è già stato svolto: solo così Brâncuși può scalpellare le sue figure direttamente sulla materia prima senza passare dal calco in gesso o in creta e solo così pure un artista caotico come Modigliani può lavorare di getto, creando la sua figura in qualche minuto e con pochissimi tratti.³⁵

³⁴ DI NAPOLI 2004, cit. p. 184.

³⁵ Penso – e conservo il pensiero in questa nota – alla scultura del romeno Costantin Brâncuși, e alla nascita povera della sua arte, originata da figure intagliate nel legno con un coltellino, mentre l'artista pascolava le pecore. Traggio queste informazioni aneddotiche su Brâncuși e Modigliani da AUGIAS 2020, pp. 140 e pp. 214.

mester (maistre)

Rispetto all'abilità di comporre versi, chiamata non a caso da Guglielmo *mestier* – termine in uso per indicare specificamente il mestiere artigiano e, in particolare, quello del tessitore –³⁶ il poeta dichiara fin da subito di essere il migliore per attribuirsi più avanti la qualifica di *Magister*, cioè di *maistre certa*.³⁷ Tale affermazione – che convalida una capacità poetica ed erotica in un solo tempo –³⁸ pone l'accento sulla capacità tecnica, la *Kunstfertigkeit* che contraddistingue il 'mastro artigiano' e «il cui risultato tangibile è un prodotto in sé compiuto». ³⁹ Sia il termine *maistre*, sia *chantaire* (dal lat. CANTOR), possono dunque essere ricondotti – come ha notato Luciano Rossi a proposito dell'individuazione di vere e proprie 'scuole' a cui risaliamo per menzione indiretta, ad esempio nei confronti di Ebolo di Venadorn –⁴⁰ a questo ambito semantico:

Le mot *chantaire*, tout comme le latin *cantor*, signifie avant tout "maître-chanteur". Dans la prosopopée médiévale (peu importe qu'il s'agisse de prétendus clercs ou de soi-disant jongleurs), l'artisan expérimenté, le *Maistre*, était au centre de l'école, entouré de ses apprentis, destinés à leur tout à devenir magistri. C'est justement sur la figure de ce *Maistre* que Guillaume IX ne manque pas d'ironiser, comme nous venons de le voir, dans *Ben vuelh que sapchon li pluzor*.⁴¹

È poi il caso di rimarcare, ancora una volta, il nesso tra il *fare poetico* e il *fare erotico*. L'amore, come la poesia, è a sua volta un *mestier*; e con questi termini tratteggia la propria identità di poeta-amante il trovatore Bernart Marti in *Quan l'erb'es reverdezida* (*BdT* 63,8), 8-14:

Si ai amor encobida
e mes tot mon cossirier
que ja no vuelh a ma vida,
mon grat, far autre *mestier*,
qu'anc pus nasquey de ma maire
no volgui *autr'obra faire*
ni *d'autre labor* no viu.

³⁶ Cfr. a questo proposito la voce del DOM, «h. 'metier de tisserand'».

³⁷ Sulla qualifica di *magister* tra gli artigiani medievali cfr. ancora CASTELNUOVO 1993, p. 243.

³⁸ «L'Art poétique, tout comme l'art érotique, est un métier (mester) dont le locuteur se prétend instruit (ensenhatz) mieux que les autres»; cfr. ROSSI 1996, cit. p. 68.

³⁹ CASTELNUOVO 1993, cit. p. 159.

⁴⁰ Oltre alla *troba n'Eblo* (*BdT* 293,31, 74) o *escola n'Eblo* (*BdT* 70,30, 23) si può individuare anche una *escuoill Linnaura*, con cui Giraut de Borneill (*BdT* 242,37, 54-55) si riferirebbe al magistero di Raimbaut d'Aurenga; cfr. ROSSI 1996, p. 72.

⁴¹ ROSSI 1996, cit. pp. 71-72.

[Ho così desiderato amore e posto (in esso) ogni mio pensiero che per tutta la vita non voglio fare, a mia volontà, altro mestiere, ché mai dopo che nacqui da mia madre volli fare altra opera e non vivo d'altro lavoro].⁴²

Il poeta non vuole *autr'obra faire*, ma solo dedicarsi all'amore, cioè viverlo e, mediante la sua parola, rappresentarlo. L'arte di cui il 'poeta-fabbro' si avvale è, in sostanza, sia *poetica* che *amatoria*: essendo l'amore il presupposto della poesia, ed essendo questo il moto interiore responsabile della raffigurazione interiore e della conoscenza profonda dell'oggetto amato, il lessico artigianale viene coscientemente sfruttato in quanto espediente massimamente efficace per sintetizzare le due componenti.

Un altro ambito semantico da esplorare all'interno della metafora dell'artigianato è quello legato al lavoro di lima e alla forgiatura del prodotto poetico. «Employé dans des préfaces ou en contexte polémique, il dénote le plus souvent une “revendication de nouveauté, d'originalité”», il verbo 'forgiare' (lat. *cludere*) sancisce l'accostamento tra poeta e fabbro dall'antichità al Medioevo.⁴³

Nell'*Ars Poetica* di Orazio, v. 441, troviamo un celebre riferimento all'incudine destinato a restare nell'immaginario dei poeti: «male tornatos *incudi* reddere uersus», ovvero: “bisogna restituire all'incudine i versi mal riusciti”. Di questo passo i commenti recepiscono prevalentemente l'immagine fabbrile: «Hoc est duplex metaphora a fabro et a tornatore tracta, propter hoc <quod> dicit *incudi* et *tornatos*»,⁴⁴ che a sua volta verrà testualmente ripresa da Gualtiero di Châtillon nel *Prologo* dell'*Alexandreis* quando questi difende il proprio testo dalle critiche del volgo ignorante, che polemizza senza fondamenti anche con i buoni prodotti poetici e vorrebbe che «uersus bene tornatos *incudi* reddendos esse censere» (v. 7).

Toni apologetici e insieme oraziani sono anche quelli dell'autore dell'*Anticlaudianus* nel *Prologo* in prosa:

In quo [libello] lector non latratu corrixationis insaniens, uerum *lima correctionis emendans, circumcidat superfluum* et compleat diminutum quatenus illuminatum *revertatur ad limam*, impoliturum reducatur ad fabricam, inartificiosum suo referatur artificii, *male tortum proprie reddatur incudi*.⁴⁵

È evidente che il passo riprende dall'*Ars poetica* sia i versi dedicati al concetto di *labor limae* (291 e ss.) sia quelli dove si tratta la metafora fabbrile come rimozione dell'eccesso e lavorazione dei versi difettosi per mezzo dell'incudine. Da immagini oraziane come queste il XII secolo latino e volgare sembra attingere a piene mani, fissando così un repertorio di associazioni metaforiche tra poesia e artigianato particolarmente atte ad

⁴² Testo e traduzione BEGGIATO 1984, p. 125.

⁴³ TILLIETTE 2000, cit. pp. 131-132 (nota 24) che riporta, con queste parole, una segnalazione (forse orale) di Pascale Bourgain.

⁴⁴ Cfr. FRIIS-JENSEN 1990, p. 380.

⁴⁵ CHIURCO 2005, pp. 82-83.

esprimere, in forma poetica, il lavoro del poeta sul linguaggio e tanto congeniali da resistere fino all'età moderna.

L'orizzonte referenziale inaugurato da Guglielmo ha un lungo strascico nella tradizione trobadorica, se si pensa ai richiami guglielmini della prima *cobla* di *Pos vezem boscs e broills floritz* (BdT 355,14) di Peire Raimon de Tolosa all'interno dei quali si incastona l'espressione «un novel chan fabrec», vv. 1-8:46

Pos vezem boscs e broills floritz
E·il prat son groc vert e vermeill
E·l chant e·l refrim e·l trepeill
Auzem dels auzellos petitz,
Be·s taing c'·un novel chan fabrec
En aqest bel douz temps d'·abril;
E si be so·il *mot maestril*,
Leu seran d'·entendr'·a unquec.

[Poiché vediamo boschi e boschetti in fiore e i prati son gialli, verdi e vermigli e sentiamo il canto, il cinguettio e lo schiamazzo degli uccellini, ben conviene che io componga un nuovo canto in questo bello, dolce tempo di aprile. E, sebbene le parole siano elaborate con arte, [pure] saranno facilmente intese da tutti].⁴⁷

La metafora fabbrile, veicolata dal verbo *fabresc*, è rinforzata dall'espressione *mot maestril*, con richiamo alla maestria del *magister*. È un probabile ammicco, del resto, al concetto guglielmino di *maistre certa*, confermato dai toni di vanto della seconda stanza, dove il poeta dice di avere un senno sottile e di saper disporre (*appareillar*) bene le parole: così bene che nessuno lo pareggia nel comporre i migliori *ditz*.⁴⁸

Un altro trovatore che fa a più riprese uso di questo repertorio di immagini (mi riferisco, ancora una volta, sia ai concetti di *obra* e *mastria*), con l'annesso verbo *obrar* e le caratteristiche del dettato dopo la limatura è il catalano Cerverí de Girona.

I primi versi di *Obra subtil, prim'e trasfòria* (BdT 434a,43) chiamano in causa un'immagine fabbrile molto dettagliata, con evocazione dell'atto dell'intaglio, della lima e della riduzione all'essenziale attraverso la sottigliezza dell'ingegno (1-6):

Obra subtil, prim'e trasfòria
volgra *polir* si agués prim *engeyn*,
mas tot adés *entayll* e *plan* e *lim*
homils motz clars, e un *leuger sonet*,
c'·ai *trayt*, notan, d'·un armari ses clau,
per far un vers als plasenz agradables.

⁴⁶ L'*incipit* richiama infatti alla mente *Pos vezem de novel florir* di Guglielmo (BdT 183,11).

⁴⁷ Testo e traduzione CAVALIERE 1935, pp. 80 e ss.

⁴⁸ Cfr. vv. 9-16: «E car non trop guair'on desplec / *Mon ferm natural sen sotil*, / Per tan non clam *mon saber vil* / Si tot enqer grans non parec. / C'·aissi com si trovav'escritz / *Bons motz*, tan gen los *appareill* / *Qe no·m par que ia·n truep pareill* / *Q'en chantan formes meillors ditz*».

[Limerei se avessi un ingegno eccellente, un'opera sottile, pregiata e penetrante, ma tutt'ora intaglio, piallo e limo umili, limpide parole e una melodia leggera, che ho tratto, componendo musica, da un armadio senza chiave per fare un *vers* dolce e gradevole].⁴⁹

Il lavoro di lima rende più efficace l'opera, sino alla limpidezza e quindi alla gradevolezza. Nell'accostare gli aggettivi di grado positivo da associare al *labor limae*, Cerveri sta indicando nella sottigliezza e nella chiarezza il risultato della fatica del poeta: lungi dall'esemplificare e dall'impoverire, la rimozione che conduce alla *levitas* viene presentata come un'ineccepibile conquista.

IV.1.2. GLI STRUMENTI

lima, fozill, cot, apleich

Come osserva giustamente Eugen Lerch, gli scrittori del medioevo, tutt'altro che inclini a usare i semplici verbi della composizione (come ad esempio *componere*), prediligono di gran lunga ricorrere ad immagini artigianali, tecnicamente connotate, per mettere in risalto il proprio operato.⁵⁰ E in questo ampio ventaglio di immagini, i predicati verbali che fanno riferimento al processo di pulitura del canto rendono indubbia, a mio parere, la ricettività dei trovatori nei confronti dell'estetica oraziana. In questo ambito semantico-figurale si colloca difatti il motivo del *labor limae* e dunque della lima come strumento di lavoro (*AP* 291), diffusa e frequentissima, oltre che nei trovatori, anche nella coeva poesia mediolatina. Il commento «Materia» chiosa così il verso oraziano:

LIMAE LABOR. Ecce aliud unde eos uituperat. Lima ferrum corrodit et diminuit. Similiter qui uersus emendat, diminuit ipsos et amplum numerum ad paruum redigit.

Del tutto paragonabile alla fabbricazione *ex nihilo* di un manufatto, l'atto della creazione poetica deve essere accompagnato da una riflessione su sé stesso: «il saper-fare deve costantemente essere alimentato da una continua riflessione critica, che lo sostanzia e lo qualifica lungo tutto il tempo dell'esecuzione».⁵¹

La creazione poetica non si fa per aggiunte, ma è, al contrario, risultato di molteplici tentativi implicanti una *sottrazione* di materiale: l'azione del *tollere* è il presupposto fondamentale su cui si incardina interamente la metafora fabbrile da Orazio in avanti. L'ideale estetico di base è dunque quello della *brevitas*, o della *simplicitas*. Un buon

⁴⁹ Il testo riportato è quello dell'ed. curata da COROMINES 1988, pp. 254 ss.

⁵⁰ Cfr. LERCH 1953, p. 192 e 200. Solo a partire dal XVI secolo non si dirà più 'bastir une chanson' e prevarrà il verbo 'comporre' (*ibid.*, p. 200). Cfr. inoltre GUIDA 1979, pp. 318-319.

⁵¹ DI NAPOLI 2004, cit. pp. 40-41.

discorso non si regge sulla ridondanza, ma sulla *concinnitas*, sul dire bene con meno parole possibili.⁵² L'opera di Orazio promuove difatti anche l'ideale estetico della piccola quantità, quest'ultima garanzia di valore: la produzione sovrabbondante non è un vanto, ma segno di incuria e boriosità.⁵³

Nell'ambito della poesia latina del XII secolo la lima fa più volte capolino in Balderico di Bourgueill; è significativo trovarne tracce, ad esempio, nel Carme 126, testo di evidente ispirazione oraziana, imperniato sugli ideali che gravitano intorno all'*aura mediocritas* e sul gusto per la vita rustica e appartata, vv. 9-14.⁵⁴

Et quae dictassem nossem *mandare lituris*,
et michi sufficerent et stilus et tabulae,
et michi cantanti uox dulcis et alta fuisset
atque manus lentis apta foret fidibus.
At socios hilares felix fortuna dedisset
secretasque domos a nimio strepitu.⁵⁵

Al v. 9 l'espressione *mandare lituris* riconduce con ogni evidenza all'atto del raschiare che è proprio della lima; l'editore sottolinea tuttavia che *litura* è parola dal senso oscuro (e con tale significato compare anche nel Carme 122, n. 23), rimandando ancora una volta alle espressioni di Orazio che fanno riferimento a questa operazione, cioè *Epist.* 2,1, 167 e *Ars* 293.⁵⁶

Nel famosissimo Carme indirizzato alla contessa Adele (134), all'interno di una lunga digressione sulle arti del trivio – dove si parla anche del potere psicagogico della Retorica (vv. 1123-29) e dell'allattamento di Cicerone da parte della Grammatica (v. 1137 ss.) – la lima viene posta in mano alla Grammatica, mediante il cui uso sottopone il discorso a un'operazione medico-chirurgica (v. 1203 ss.):

Limam dentatam gerit haec in partibus octo,
qua dentes scabros ipsa medens poliat.
Forpicibus medicis uiciosa putando labella,
complet hiulca, cito quod superest resecans...⁵⁷

⁵² La cote (menzionata in *AP* 304: «Ergo fungar vice cotis...») è per l'appunto una pietra abrasiva usata per levigare e smussare e trasmette alla lama la forza di tagliare, il potere 'sottrattivo'.

⁵³ Cfr. il passo, già menzionato *supra* (Cap. 3 § II.3.3.), delle *Satire*, I, IV (vv. 11-13), in cui Orazio polemizza contro la prolissità di Lucilio.

⁵⁴ TILLIETTE 2012, I, pp. 230-231. L'editore sottolinea le strette somiglianze con il Carme marbodiano *Rus habet in silva* e con il tono pastorale delle *Bucoliche* di Marco Valerio.

⁵⁵ Riporto qui la nota di TILLIETTE 2012, I, p. 230: «le sens du mot *litura* est obscur [...]. Nous comprenons cette expression à la lumière d'Horace, *epist.* 2,1, 167 e *Ars* 293: le bon poète est celui qui n'hésite pas à raturer. On peut aussi envisager de corriger *mandare* en *mendare* (ou *emendare* [...])».

⁵⁶ Cfr. *ivi*, *ad loc.*

⁵⁷ Cfr. *ivi*, I, p. 38. A p. 210 l'editore rimanda, per un'immagine simile a questa, a Marziano Capella, Cap. III, 226, 1204-1207.

L'atto dell'eliminazione dell'eccesso, affidato da sempre alla lima, pare attraversare la poesia occidentale dalla latinità al Medioevo, passando per la poesia mediolatina e approdando, forse tramite questa, ai versificatori in lingua volgare. Il fatto che Balderico, imbevuto di cultura classica (e, pare, di poesia oraziana) collochi questa immagine in una *digressio* dedicata alla Retorica (con il pretesto di esporre le sue regole alla contessa Adele), non fa che completare un quadro di ideali estetici ancora vivi e estendibili all'arte del discorso in senso lato.⁵⁸

L'azione della rimozione si manifesta come manovra energica sulla superficie di un oggetto che viene identificato con l'*opus*: il termine prov. *obra* (con i suoi derivati) è dunque a sua volta rapportabile al repertorio lessicale che fa riferimento all'artigianato e alle opere dell'ingegno.

In *Lo vers comens quan vei del fau* (BdT 293,33) Marcabruno oppone il suo poetare *naturau* (di cui si è già detto estesamente *supra*, Cap. 1 § I.1., *trobar naturau*) a quello dei *menut trobador* che infestano le corti.⁵⁹ Poco dopo il poeta si dice seguace del concetto di *labor limae*, parafrasandone il significato tramite un elenco di strumenti del mestiere ai vv. 7-8: «E segon trobar naturau / port la peir'e l'esc'e-l fozill», per poi aggiungere, nel congedo un'ulteriore osservazione sul proprio prodotto poetico. Notevole è anche, in tal senso, la rivendicazione autoriale tramite *autonominatio*, frequente in questo trovatore (vv. 49-54):⁶⁰

Marcabrus diz que no·il en cau
qui quer ben lo vers al foïll,
que no·i pot hom trobar a frau
mot de roïll:
intrar pot hom de lonc jornau
en breu doïll.

[Marcabruno dice che non gli interessa che qualcuno passi il *vers* con il frugone, giacché non vi si possono trovare di nascosto parole insozzate di ruggine: in breve pertugio può entrare un uomo con grande fatica].⁶¹

Mantengo il dubbio sulla traduzione di *foïll* con 'frugone', lo strumento per smuovere la paglia, mentre con Paolo Canettieri ritengo a mia volta probabile che Marcabruno si riferisca a uno strumento levigante simile all'acciarino menzionato al v. 8 (*fozill*).⁶²

⁵⁸ Si pensi anche all'impiego dell'immagine in Brunetto Latini, *Tesoretto*, 411-12: «Ma perciò che la rima / si stringe a una lima».

⁵⁹ Cfr. RONCAGLIA 1951, pp. 25-48 e, più recentemente, DE CONCA 2009, *passim* (nello specifico, sulla questione, pp. 10-19).

⁶⁰ Cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 2009, pp. 97-99.

⁶¹ Testo e traduzione DE CONCA 2009, p. 25.

⁶² «[...] come si potrebbe infatti trovare ruggine con il frucone, che serve a smuovere la paglia? È l'acciarino della materia poetica ad essere sottoposto alla prova della pietra focaia: la ruggine infatti rendeva più complicata l'accensione del fuoco. Non è possibile trovare la ruggine nelle parole di Marcabru, così come è impossibile entrare in un piccolo pertugio»; cfr. CANETTIERI 1996, cit. p. 167.

Marcabruno sta dicendo che *non si troverà nel suo testo una sola parola rugginosa*: tutto è perfettamente levigato e raschiato a dovere, e ciononostante sarà faticoso il cammino per scavare nel significato. La metafora della ruggine depositata sui *motz* (sulle cui valenze metaforiche cfr. *infra*, Cap. 5 § V.5.1.) riproduce in maniera tangibile lo stato lordo delle parole prima di essere smussate dalla lima poetica, ridotte all'osso e all'essenzialità.⁶³

Il *fozill* (in italiano 'focile') è lo strumento per l'affilatura delle lame; il lemma, assai raro nel *corpus* lirico trobadorico, viene impiegato in contesti che richiamano il taglio e il lavoro di lima (ad esempio in Giraut de Borneill, *Leu chansonet'e vil*, *BdT* 242,45, 11-14)⁶⁴ o in dittologia con la cote (come nella pastorella di Paulet de Marselha, *L'autrier m'anav'ab cor pensiu*, *BdT* 319,6, vv. 45-48),⁶⁵ altro strumento significativo nell'ambito della metafora in questione che abbiamo visto accompagnare in Bernart Marti un prelievo di provenienza oraziana. *Fozil*, *cot*, *lima*, *esca*, *peira*, sono dunque gli strumenti che coagulano i significati metaforici dell'affilatura poetica, talvolta veicolata da espressioni più generiche come «rimas afilar» (Cerveri de Girona, *Si tot s'es braus l'ayrs e-l mes*, *BdT* 434,13, v. 26) o «chan afilar» (Lanfranc Cigala, *Escur prim chantar e sotil*, *BdT* 282,5, v. 3).

All'interno di questa metafora si condenserebbero più livelli semantici (etico, amoroso, poetico), tutti quanti legati al generico motivo del miglioramento tramite purificazione, raffinamento, rimozione degli eccessi con il fine ultimo di un miglioramento profondo: un'azione che viene descritta come processo spesso faticoso (la cui componente di difficoltà è già insita nel concetto originario di *labor limae*), e che in quanto tale, per la funzione edificante del processo, viene considerata pregevole. Tale schema applicato alla poesia vuole dunque che la chiarezza e la semplicità del dettato siano frutto di un salto di qualità, consistente in migliore comprensibilità e, in ultima analisi, di miglioramento dell'io che la produce.

Mediante l'azione del *togliere*, che si condensa metonimicamente negli strumenti deputati a questa applicazione nei mestieri, si esprime un generale senso di *affinamento*.

È con questa accezione, mediante la chiamata in causa della cote – variante della lima –, che Bernart Marti impiega l'immaginario fabbrile, quindi sottolineando ancora una volta lo stretto legame tra l'affinamento del linguaggio poetico e l'animo di colui che lo intraprende. Il riferimento è in *Farai un vers ab so novelh* (*BdT* 63,7), dove il trovatore

63 Con la stessa valenza e in analogo contesto questo termine torna in *Car dous e feinz* di RAIMBAUT D'AURENGA (*BdT* 389,22) canzone percorsa dalla riflessione poetologica e sull'*obscuritas* e sul *trobar car*.

64 «E qi de fort fozil / non vol coutel tocar, / ja no'il cuid afilar / en un mol sembeli»; cfr. SHARMAN 2006², p. 282; interessante la variantistica di questi versi, in partic. del v. 13, dove al posto di *afilar* (lezione di **a**, preso come base del testo) si ha *afinar* di **C**, *aguzar* di **ABHNQ** (tradizione orientale), *amolar* di **T** e *esmolar* di **V**.

65 «e-ill clerc son li / cotz e fozil, per que leu cre / dezeretar lo rei que fi / pres e valor fina soste»; per il testo cfr. RIQUER 1976, p. 101. Oltre agli esempi citati, il lemma *fozil* compare solo altre due volte: in una tenzone di OSTE e GUILLEM (*Guillem, razón ai trobada*, *BdT* 313,1), vv. 46-47 (ed. HARVEY-PATERSON 2010, p. 949) e in RAIMON VIDAL DE BEZALÙ (*Entre-l Taur*, *BdT* 411,3, vv. 26-27, su cui cfr. POE 2004, *passim*).

costruisce un'interessante *aequivocatio* tra 'cot' ('cote', strumento tagliente con cui il senno stesso si identifica) per 'cut' (dal lat. *cogito*, nel senso di 'senno, discernimento'); vv. 43-50:⁶⁶

Mas so que hom a sobretot
cove per mezura menar,
si non o fai es senes cot:
l'autruy li ave segr'e cassar.
Ab so qu'ieu sembli be la cot
que non talh'e fa-l fer talhar.

Aquo de qu'ieu non say un mot
cugi ad autruy ensenhar.

[Ma ciò che un uomo possiede soprattutto conviene che lo amministri con misura, se non lo fa è senza senno: gli tocca cercare e dar la caccia ai beni degli altri. Con ciò sembro proprio la cote che non taglia e fa tagliare il ferro. Ciò di cui non so una parola penso di insegnare agli altri].⁶⁷

Il rilievo, depositato solo in una nota dell'introduzione all'edizione di Fabrizio Beggiano ma poi discusso da un più recente contributo di Corrado Bologna,⁶⁸ ricalca puntualmente un'immagine di «alto tenore figurale»,⁶⁹ additando chiaramente la fonte originaria della diffusa metafora del poeta-artigiano e dei suoi derivati, cioè i vv. 304-308 dell'*Ars poetica*:

...Ergo fungar vice cotis, acutum
reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi;
manus et officium, nil scribens ipse, docebo,
unde parentus opes, quid alat formetque poetam,
quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.

Agli stessi anni risale la produzione di Peire d'Alvernhe, rivale e dialogante di Bernart Marti, Marcabruno e Guglielmo; dei suoi testi, la cui tradizione risulta assai problematica, mi limito a citare adesso la prima *tornada* di *Bel m'es qu'ieu fass'hueymays un vers* (*BdT* 323,9) 62-64:

detorz e l'arc e ll'apareil,
e no-i a mot fals qe ro[v]eil
ni sobre dolat d'[a]stelha

⁶⁶ La congettura è frutto del ripensamento di una prima interpretazione, comunque problematica, cioè *es senes cot* "rimane senza cotta (veste)"; cfr. BEGGIANO 1984, p. 123, n. al v. 45.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 120-121.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20, n. 10. Cfr. inoltre BOLOGNA 2007, *passim*, ma in partic. p. 195 (dove il testo è citato).

⁶⁹ Espressione di BOLOGNA 2007, p. 194.

[io dispiego l'arte e gli strumenti, e non vi è parola falsa che arrugginisca né troppo piallata di schegge].⁷⁰

Si noti che i termini chiave di questa dichiarazione appartengono a due ambiti diversi e ben delineabili dei mestieri: il primo è quello fabbrile, a cui si possono ricondurre i verbi *rovelhar* e *sobredolar*; il secondo è quello della tessitura (*infra* § IV.3.), a cui conduce l'immagine del pettine, *astelha*.

Oltremodo significativo è poi il trattamento della metafora – ancora una volta con correlazione tra sottigliezza dell'*obra* e lavoro di lima – nelle generazioni successive, ad esempio in Aimeric de Peguilhan, *Ses mon apleich non vau ni ses ma lima* (BdT 10,47), di cui vale la pena riportare l'intera prima *cobla* (1-8):

Ses mon *apleich* non vau ni ses ma *lima*,
ab que *fabreich* motz, et *aplan e lim*,
car ieu non veich d'*obra sotil* ni *prima*
de nuilla leich plus *sotil* ni plus *prim*,
ni plus adreich *obrier* en cara rima
ni plus *pesseich* os digz ni mieills los rim.
Mas el destreich d'amor tant no m'escrim
sui, fe que·us deich, e no m'en val escrima.

[Non vado in giro senza la mia pialla e senza la mia lima, con cui forgio le parole, e le levigo e le limo, poiché io non vedo opera sottile e fine di alcun tipo che sia più sottile e più fine della mia, né operaio più avveduto nel comporre versi preziosi né uno che sappia spezzare le sue parole di più o rimarle meglio. Tuttavia, credetemi, mi trovo nel tormento d'amore al punto tale che non mi difendo, e non mi aiuta difesa].⁷¹

Nell'*incipit* in questione il poeta si presenta come un vero artigiano – un *obrier* (lat. *opifex*) – accompagnato dagli strumenti del mestiere (la pialla – *apleich* – e la lima). Il risultato dell'azione esercitata dal manovale tramite gesti ponderati (si noti l'uso concentrato dei verbi tecnici) sulla parola genera un prodotto *sotil* e *prim*. Due verbi particolarmente significativi sono *fabregar* e *pesseichar*, in quanto estrapolati dal contesto materiale, concreto, di appartenenza e risemantizzati in ambito metapoetico: il secondo, che significa 'spezzettare', potrebbe inoltre essere ulteriormente rapportato alla dicotomia *frag/entiers*.⁷²

Gli strumenti del mestiere sono sia ciò su cui può reggersi l'operazione di costruzione del testo, sia i mezzi intellettuali attraverso cui lo stesso può essere smussato e abbellito,

⁷⁰ Testo FRATTA 1996 (con modifiche); fonte: [http://www.rialto.unina.it/PAuv/323.9\(Fratta\).htm](http://www.rialto.unina.it/PAuv/323.9(Fratta).htm).

⁷¹ La canzone di Aimeric, cardine di questo capitolo, viene citata anche da SMITH 1976, p. 57 e da A. CALLEWART 2000, pp. 70-71. Il testo è quello curato da F. Sanguineti e disponibile online sul sito di RIALTO ([http://www.rialto.unina.it/AimPeg/10.47\(Sanguineti\).htm](http://www.rialto.unina.it/AimPeg/10.47(Sanguineti).htm)).

⁷² Su cui cfr. *supra*, Cap. 3 § III.4.

ridotto all'essenziale; con il loro valore metaforico essi faranno la loro comparsa anche in Giraut de Borneill, *Los apleiz* (*BdT* 242,47), vv. 1-4:

Los apleiz,
ab qu'ieu sueyll
chantar e-l bon talan
hay eu, qu'avi'antan
...

[Gli strumenti con cui cantavo e la buona volontà che avevo una volta, li ho ancora...].⁷³

Mi pare a questo proposito particolarmente pregnante un'occorrenza dei termini *lima* e *limar* all'interno di una canzone dubbia di Raimon de Miraval, *Aissi-m te amors franc* (*BdT* 406,3), ai cui vv. 37-40 il poeta afferma:

E mon cor port la lima
ab que mos cars motz lim,
e-ls fatz en cara rima
quar de car loc los rim.

[Nel mio cuore porto la lima con cui limo le mie parole preziose, e le dispongo in bella rima poiché le rendo roventi in un luogo impervio].⁷⁴

Con la lima collocata all'interno del cuore siamo al centro della fenomenologia di azioni che coinvolgono, in un unico movimento, animo e poesia attraverso il lessico dell'affinamento e dell'emotività – sottostante alla menzione del cuore e del *loc* dove le parole vengono forgiate attraverso il fuoco – e che ricordano, ancora una volta, il lessico espressivo di certi testi prodotto in ambiente vittorino nel XII secolo, quali l'*Epistola ad Severinum* e il *De quatuor gradibus violentae caritatis*, su cui si è già richiamato l'attenzione nel Cap. 1.⁷⁵

IV.1.3. SFORZARE, SMUSSARE, PURIFICARE E ABBELLIRE

limar, forbir, daurar

⁷³ Testo SHARMAN 2006², p. 252; la traduzione è mia. L'editore si limita a commentare l'espressione *los apleiz* «Literally 'instruments' (*PD* and *LR*, II, 104), i.e. the instruments of his song, his poetic skills» (*ibid.*, p. 257).

⁷⁴ Cfr. TOPSDIELD 1971, p. 351; la traduzione è mia.

⁷⁵ Sull'argomento si veda ancora GUBBINI 2009, p. 118 (n. 193).

Non esente da ripercussioni etiche, la fatica fabbrile è vista, come si è accennato, nei termini di un lavoro che ha come risultato ultimo l'affinamento, l'assottigliarsi della materia e la raffinazione delle sue forme. Al tempo stesso il verbo *forgiare* esprime con potenza (e violenza) l'idea dell'azione, dell'atto da cui scaturisce materialmente la creazione.⁷⁶

Il poeta che dichiara di *esforsar* il proprio canto, mobilita implicitamente – insieme al tema della *convenientia* violata, in rapporto alla situazione sentimentale, che gli impedirebbe di cantare *naturaliter* (su cui cfr. *supra*, Cap. 2, § II.2. – la fatica veicolata concettualmente dal *labor*, connaturato al movimento meccanico dell'artigiano che leviga e smussa la materia.

Vedremo adesso in che modo i verbi impiegati per la purificazione dell'oro si specializzino nel lessico trobadorico per indicare il processo di affinamento-miglioramento dell'animo del perfetto amante e del suo vocabolario poetico. L'azione su cui si è posto l'accento è in particolare quella della rimozione, assai congeniale sul piano tecnico a indicare il noto *limae labor* degli antichi, nell'ottica che la semplificazione e l'eliminazione degli eccessi accresca la bellezza nei termini della purezza e semplicità. L'attenzione al mondo dei metalli preziosi e al lessico di pertinenza in ambito amoroso è osservabile mediante la presenza diffusa dell'oro e dell'argento come termine di paragone dei rapporti cortesi.

Il ventaglio metaforico dei significati del verbo *esmerar* ruota principalmente intorno all'immagine dei metalli migliorati grazie alla depurazione del fuoco; tra i valori di questa metafora primeggia certamente quella dell'affinamento dell'animo del poeta (comunque a sua volta strettamente correlato al faticoso miglioramento del linguaggio poetico).⁷⁷ L'idea di fondo è che la poesia sia essa stessa una materia inerte, bisognosa dell'ingegno umano per assumere una forma di pregio variabile; le basi perché Arnaut Daniel, il trovatore delle *rimas caras*, venga rinominato il «miglior fabbro del parlar materno», sono ampiamente gettate dall'ampia diffusione di questa immagine.

In questo contesto pare particolarmente significativo il verbo *daurar*, per il fatto di conferire all'azione il significato supplementare dell'abbellimento e della preziosità con valori semantici originatisi nell'ambito dell'oreficeria.

I riferimenti sono sparsi nel *corpus*, ma vale la pena di citare almeno una stanza di Daude de Pradas, *Anc mais hom tan ben non amet* (*BdT* 124,3), vv. 41-50:

Donna, cel qi primier trobet
q'om mescles *fin aur ab açier*
per diaman, qi so requier,
mout gran cortezia penset,
car hom enten *per diaman*,

⁷⁶ L'espressione 'forgiare i versi' (*cludere uersos*) è attestata a partire dal V secolo; la si trova ad es. nell'*Eucharisticos* di Paulinus Pellaeus, 55.

⁷⁷ Come quando Raimbaut d'Aurenga afferma «Cars com argens, esmer e cresc», al v. 55 di *Car dous e feinz* (*BdT* 389,22); cfr. DI GIROLAMO 1989, pp. 113-114 (e la relativa bibliografia).

qi es fors e ha vertut gran,
Amors, e l'amans es aciers,
e donna aurs; e Gaugz Entiers
es l'aur fabres que·ls ab consen:
de totz tres fai obra plazen.

[*Domna*, colui che per primo escogitò di mescolare oro puro con acciaio per (incastonare) il diamante, il quale richiede un tale artificio, immaginò una grandissima metafora cortese, perché col diamante, che è forte e ha gran virtù, si intende Amore, e l'innamorato è l'acciaio, e la donna l'oro, e Gaudio Perfetto è l'orafo che li mette insieme: egli fa di tutti e tre opera pregevole].⁷⁸

Per questo motivo Guilhem de Montanhagol, nella prima *tornada* della canzone *On mais a hom de valensa* (*BdT* 225,11) usa *daurar* come sinonimo del generico 'ornare', 'abbellire', vv. 46-49:

Emperaire, pretz valen
avetz, e valor e sen,
e quar sabetz valer tan
en vos vuelh daurar mon chan.

[Imperatore, voi possedete grandi onore, valore e saggezza, e perché avete un così grande sapere, in voi (attraverso di voi) voglio ornare il mio canto].⁷⁹

In tal caso, come si nota, è il dedicatario, che rappresenta l'argomento della dedica, a nobilitare e dunque abbellire (anche dal punto di vista formale, probabilmente) la canzone. Un simile impiego del verbo si trova anche in una *tornada* (con dedica a Beatrice d'Este) di Aimeric de Peguilhan, *Maintas vetz sui enqueritz* (*BdT* 10,34), vv. 61-64:

Na Biatritz d'Est, l'enans
de vos mi platz, qe·is fai grans,
En vos lauzar s'en son pres tug li bo
per qu'ieu ab vos dauri mon vers-chanso.

[Donna Beatrice d'Este, il vostro vantaggio, che si fa grande, mi aggrada, e tutte le persone buone sono impegnate a lodarvi: per questo ho indorato con il vostro nome il mio *vers-chanso*].⁸⁰

⁷⁸ Testo e traduzione MELANI 2016, p. 117. Per altre immagini di questo genere si vedano Arnaut Daniel, *En cest sonet coind'e leri* (*BdT* 29,10) v. 5: «q'Amors marves plan'e daura»; Anon., *N'Auriflama, car vos es flamejans* (*BdT* 461,174) vv. 5-6: «d'una flama flamejan qu'es mot pura / que flameja si con fay dauradura, / ...»; Peire Vidal, *Neus ni gels, ni plueja ni fanh* (*BdT* 364,30): «Ab pauc de fuec romp l'aur e franh / l'obriers, tro qu'el es esmeratz, / don l'obra es plus bell'assatz [...]».

⁷⁹ Cfr. RICKETTS 1964, p. 68; la traduzione è mia.

⁸⁰ Testo e traduzione CAITI-RUSSO 2005 (con modifiche), consultabile su *Rialto* (al link: [http://www.rialto.unina.it/AimPeg/10.34\(Caiti-Russo\).htm](http://www.rialto.unina.it/AimPeg/10.34(Caiti-Russo).htm)).

La concezione di una poesia come lavorazione materiale e continuo lavoro di smussamento e abbellimento è l'asse su cui si incardina l'uso, sempre semanticamente connotato, del lessico dei mestieri in riferimento alla composizione poetica.

Al pari della cera, Goffredo di Vinosalvo (*Poetria Nova*, 214) la definisce la materia della poesia come *primitus ... tactus duri* (vv. 213-216):⁸¹

Formula materiae quasi quaedam formula cerae.
Primitus est tactus duri; si sedula cura
Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem
ingenii sequiturque manum quocumque vocarit.

È del resto ben presente alla produzione latina di quest'epoca – così tanto orientata verso i modelli scritturali e biblici – l'orizzonte referenziale della matericità, spesso estesa metaforicamente a oggetti immateriali, come il cuore, l'anima, o, più in generale, la parola.⁸² La materia modellata, impressa (*affecta*) è immagine ben presente al pensiero teologico del XII secolo, tutto imperniato, come si è più volte detto, sulla fenomenologia dell'amore e le sue impressioni sull'anima. Immagini consimili vengono giocoforza coinvolte anche nelle argomentazioni retoriche; il discorso è a sua volta come la materia, da ampliare, modellare con un *pathos* che obbedisce alle spinte interiori.⁸³

⁸¹ Il passo viene rapportato da Tilliette all'operazione dell'*amplificatio* (sviluppo di un soggetto); cfr. TILLIETTE 2000, pp. 89-90, cit. p. 89: «La génie du poète vise donc à modeler, c'est-à-dire à donner forme intelligible à ce qui n'a en soi pas de sens, ou plutôt est résistant (durus) à l'interprétation. La poésie rejoint vraiment ici la rhétorique, dans sa dimension herméneutique d'explication des faits. Tout objet, toute "petite parcelle de matière" est en droit sujet poétique, puisque, comme on l'a vu, la poésie a pour fin de prendre à bras le corps le monde et d'en rendre compte».

⁸² Si veda a tal proposito TILLIETTE 2000, pp. 89-90, dove si riflette sul concetto di dilatazione del discorso (*amplificatio*) in quanto oggetto materiale reso elastico dalla possibilità di essere allungato a piacimento. Sull'immagine della dilatazione-liquefazione cfr. inoltre BOLOGNA 2010^a, pp. 31-52. Per un percorso storico-semanticò sul tema della dilatazione (in relazione a una *difficilior* di *Purg.* XXVIII, 80) si veda inoltre OSSOLA 2008.

⁸³ L'immagine della cera resa malleabile dal calore, tratta dai *Salmi* (Ps. 21,15) e presente nei versetti salomonici «stipate me malis quia amore langueo» (Ct. 2, 5) e «anima mea liquefacta est» (Ct. 5,6) è piuttosto ricorrente nella letteratura mistica del XII secolo; la si ritrova, in particolare, nella *Lettera a Severino sulla carità* di frate Ivo, come termine di confronto del cuore innamorato che si ammorbidisce sino alla liquefazione: ancora una volta si assiste ad un largo richiamo tra motivi che, sintetizzati nella riflessione cristiana sull'amore, riuniscono le istanze di quest'ultimo e quelle più propriamente legate alla *sensibilitas* da cui sgorga la parola (Frate Ivo, 33): «Res liquescendo *mollitur, dilatatur, purgatur*, et nunc hunc triplicem effectum considera in amore qui uere ignis diuinus est, corda resoluens, purgans et conflans in massam unitatis, quemadmodum uaria metalla soluta igne concurrunt in unum. *Ad tactum cuius mollitur et cedi tilla odiosa durtua quae est insensibilitas [...]*». La *liquefatio* del cuore viene accostata non solo alla cera, ma anche ai metalli che si purificano nel fuoco; l'immagine richiama allusivamente il concetto veicolato dal verbo prov. *affinar* (qui *purgare*), come si legge subito dopo (36): «Porro cor liquefactum purgari necesse est et ad purum excoqui si quam habet scorium; ipso amore qui ignis consumens est, paleas ignorantiae et delicta iuuentutis purgans, et purgatissimam animam faciens [...]». Così Ugo di San Vittore, che nel *De institutione novitiorum* paragona alla cera plasmata dal calore il fenomeno della conoscenza (7): «Sed sciendum est quia, sicut cera, nisi prius emollita fuerit, formam non recipit, sic et homo quidem per manum actionis aliene ad formam virtutis non flectitur, nisi prius per humilitatem ab omni elationis et contradictionis rigore molliatur». E, infine, Riccardo di San Vittore, che nel *De IV gradibus violentiae*

(a)planar, plan

I riferimenti qui riportati sono accomunati dalla compresenza degli aggettivi *sotil* e *prim*, a indicare le caratteristiche del discorso poetico dopo il passaggio della lima.

Il verbo *aplanar* e l'aggettivo *plan* vengono impiegati per la prima volta da Jaufré Rudel in *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262,5); si vedano i vv. 4-6:

e-l rossinholetz el ram
volf e refranh ez aplan
son dous chantar et afina

[...e l'usignolo sul ramo modula, svara e illimpidisce il suo dolce canto e l'affina].⁸⁴

In tale contesto l'usignolo è una sorta di proiezione del poeta, a cui sono affidati intonazione e modulazione del canto, risvegliati dall'atmosfera primaverile. Roncaglia rileva che sia *refranh* che *aplana* rimandano alla terminologia tecnica del canto gregoriano, nonché al *cantus fractus* e al *cantus planus*: «passar pianamente da nota a nota, alla maniera di quello che tecnicamente dicevasi appunto *cantus planus*».⁸⁵

L'aggettivo invece si accompagna, nell'invio della canzone (v. 31), alla prima attestazione della dicitura provenzale per definire la lingua volgare, cioè «*plana lingua romana*». Del resto *planus* «ha sempre espresso il linguaggio semplice, popolare, comprensibile a tutti», adatto a definire, nella fattispecie, lo stile delle *Scritture*, «che resta umile anche se figurato»⁸⁶ e già in epoca tardoantica denota il grado di comprensibilità in relazione alla lavorazione del discorso.⁸⁷

Furio Brugnolo ha messo in correlazione *plan* e *aperte*, usato al Concilio di Tours nell'813 per indicare il volgare romanzo quando i prelati furono invitati ad «aperte

caritatis (41, 1-11) paragona il ferro all'«anima trasfigurata nella vampa dell'amore divino»: «In hoc statu, ut dictum est, anima in illum quem diligit tota liquescit, et in seipsa tota languescit, unde et dicit: "Fulcite me floribus, stipate me malis quia amore langueo". Quemadmodum igitur in liquidis vel in liquefactis nihil duritiae, nil firmitatis videmus inesse, sed duris ombibus ac rigidis sine difficultate cedere, et quemadmodum in languidis videmus nihil proprii vigoris, nihil nativae virtutis habere [...]»; cfr. anche ZAMBON 2020, pp. 1296.

⁸⁴ Testo e traduzione CHIARINI 1985, p. 73.

⁸⁵ Cfr. RONCAGLIA 1949, p. 87. Su questo punto cfr. quanto già detto *supra*, Cap. 3 § III.4.3.

⁸⁶ AUERBACH 1964, cit. p. 173.

⁸⁷ L'aggettivo denota, già in Ennodio (V-VI sec.), una sfumatura semantica analoga; egli distingue infatti tra *sermo simplex* e *sermo artifex*, chiamandoli talvolta anche *plana* e *artifex locutio* (cfr. ad es. *Paraenesis didascalica*, CPL 1497; HARTEL 1882, p. 401-410). Nel primo enigma della raccolta di Adelmo, l'aggettivo ricorre più di una volta per indicare il *graphium*; cfr. Adelmo, *Aenigmata*, I: «De summo planus sed non ego *planus* in imo. / Versor utrimque manu, diuerso et munere fungor: / altera pars reuocat quidquid pars altera fecit». Come nota BERGAMIN 2005, p. XXI, l'epigramma descrive lo stilo che, a seconda dell'estremità con cui è utilizzato, può scrivere o cancellare, giocando però sull'ambiguità dell'aggettivo *planus*, 'piatto', che in senso traslato significa 'chiaro', 'comprensibile'.

transferre... in rusticam romanam linguam aut thiotiscam» le loro omelie, perché tutti potessero «facilius intelligere».⁸⁸

Plan esprime dunque il concetto della semplicità stilistica e, di conseguenza, della facilità a comprendersi del discorso.⁸⁹ L'aggettivo ricorre sia in contesto metapoetico (si pensi ad esempio, per restare agli *incipit*, ad Arnaut Daniel, *Chanso do ill mot son plan e prim*, *BdT* 29,6,⁹⁰ a Guillem de Berguedan, *Chansoneta leu e plana*, *BdT* 210,8 o Peire a Raimon de Toloza, *Ab son gai, plan e car*, *BdT* 355,1), sia nelle descrizioni dell'amata (come accade ad esempio in Bernart Marti *Amar dei*, *BdT* 63,1, 46-47 «tant es fin'e pura, / grail'e grass'e plana / que didins lo cor me trais» e *Bel m'es lai latz la fontana*, *BdT* 63,3, v. 37, dove *midons* è detta «graile, grass'e plana»⁹¹).

Alla stessa area semantica possono essere quindi ricondotti tutti i vocaboli che si riferiscono alla rimozione o alla pulitura, dalla sottigliezza alla levigatezza; l'azione della selezione delle parole e dei contenuti, espressa in senso metaforico dall'atto del lisciare, si esprime principalmente mediante i verbi *aplanar*, *limar*, *polir*, *dolar* eccetera.⁹² L'alto tecnicismo e la specificità dei verbi in questione sono dovuti alla stretta somiglianza gestuale dei mestieri della lavorazione del ferro, della carpenteria e della scultura e si rifrangono così in una moltitudine di termini tecnici particolarmente espressivi nel linguaggio figurato poetico.⁹³

Aplanar e *limar* si trovano in dittologia in due testi peculiari di Aimeric de Peguilhan e Cerveri de Girona, già citati sopra, cioè *Ses mon apleich non vau ni ses ma lima* (*BdT* 10,47), 1-2 «Ses mon apleich non vau ni ses ma lima, / ab que fabreich motz, et aplan e lim» e *Obra subtil, prim'e trasfòria* (*BdT* 434a,43), 3-4: «mas tot ades entayll e plan e

⁸⁸ «L'aggettivo *plana* indica la maggiore facilità di comprensione ed è in qualche modo il succedaneo non solo di rustica, ma anche di quell'avverbio, *aperte*, che i padri conciliari di Tours nell'813 volevamo caratterizzasse la traduzione delle omelie»; cit. BRUGNOLO 2015, p. 21.

⁸⁹ Per questo può riferirsi non solo alla veste formale, ma anche agli argomenti, come accade ad es. in Bernart de Ventadorn, *Can la frej'aura venta* (*BdT* 70,37), 51-56: «Cel sui que no soana / lo be que Deus li fai, / qu'en aquella setmana / can eu parti de lai, / me dis en razo plana / que mos chantars li plai» (APPEL 1915, p. 212) e in Guillem de Saint Leidier, *Bel m'es oimais qu'eu retraja* (*BdT* 234,5), 1-3: «Bel m'es oimais qu'eu retraia / ab leugieira rason plana / tal chanson que cil l'entenda» (SAKARI 1956, p. 81).

⁹⁰ In un'altra canzone di Arnaut, *Anc ieu non l'ac, mas ella m'a* (*BdT* 29,2), v. 57, l'aggettivo compare in dittologia con *levet*, a esplicitare l'accezione di grado zero stilistico della poesia (che Arnaut afferma avrebbe composto se *midons* lo avesse soccorso): «Mant bon chantar levet e pla»; sulla *cobla* in questione cfr. le riflessioni di ZAMBON 2021, p. 406.

⁹¹ La chiusa di quest'ultimo testo esplicita l'intrinseca unione tra sfera erotica e sfera poetica (60-63): «C'aisi vauc entrebescant / los motz e-l so afinant: / lengua entrebescada / es en la baizada», nella «sintesi metonimica che fa slittare l'eroticismo in una trasposizione mentale per cui poesia e sensualità vanno di pari passo» (BOLOGNA 2007, p. 199). Su questo punto si veda *supra*, Cap. I, § I.6.

⁹² A questi si aggiunge anche *endoscar*, *hapax* in Marcabruno, *Dire vos vuoill* (*BdT* 293,18), v. 63, il cui significato è 'addolcire' (da **induldicare*) Cfr. Lv 2 p. 474: «der Sinn muss etwas wie „glätten“ oder „sanft machen“ sein».

⁹³ Altri verbi riferiti all'attività della costruzione (come *capolar* e *capuzar*) sono segnalati da CALLEWAERT 2000. Nello specifico, tali verbi si rapportano non solo alla *trama* della poesia, ma a ciascuna parte che la compone: dall'uno al tutto. Interessante anche *talhar*, perché ha il significato di 'fare' nel senso di 'formare', oltre a quello specifico di 'tagliare'; si veda ad es. la tenzone di *BdT* 25,1a, dove due poeti (un Arnaut e Bernart de la Barta) si domandano se sia da preferire una donna con un bel corpo ma senza bellezza nel viso, o viceversa: cfr. vv. 6-9: «L'un'a bel cors e covinen, / mas outra beutaz l'oblida; / l'autr'es de beutat complida / en la cara, mas cors a mal taillat».

lim / homils motz clars e un leuger sonet». Cerveri istituisce un parallelo tra il concetto della ‘pianezza’ (e della limatura) e il registro umile.

Per lo stesso motivo ben prima di Cerveri, in *La flors del verjan* (BdT 242,42, su cui tornerò più avanti, *infra* § IV.3.) Giraut de Borneill può opporre *plan* a *clus* come si oppone lo stile facile a quello difficile (vv. 48-49: «m’anava chantan / plan e clus ades...»). La ‘pianezza’ della canzone è quindi posta in relazione al problema della comprensibilità in *Ajtal cansoneta plana* (BdT 242,4), 1-4:

Ajtal cansoneta plana
que mos filhols entendes
e quascus s’i deportes
feira, si far la saubes
...

[Farò, se la saprò fare, una tale canzonetta piana, che mio figlio la possa intendere e ciascuno ne tragga diletto...].⁹⁴

Ma umiltà e pianezza vengono accostate significativamente in un *incipit* di Raimbaut d’Aurenga, *A mon vers dirai chanso* (BdT 389,7), dove alla differenza di registro si accompagna la coscienza di una distinzione stilistica tra *vers* e *chanso*.⁹⁵ Notiamo dunque l’accostamento in dittologia tra *vil* e *plan*, vv. 1-3:

A mon vers dirai chanso
ab leus motz et ab leu so
et en rima vil e plana
...

[Chiamerò ‘canzone’ i miei *vers* con parole e melodia semplici e in rima ordinaria e facile].⁹⁶

In tale contesto *plan* sarà da intendersi come aggettivo svilente da relazionare alla visione aristocratica della poesia del trovatore d’Orange.⁹⁷

Con Bernart de la Font la derivazione fabbrile di *plan* sembra totalmente sfumare nel senso figurato e dunque nell’orizzonte referenziale del registro stilistico facile, come appunto in *Leu chansonet’ad entendre* (BdT 62,1; su cui cfr. *infra*, Cap. 5 § V.5.) vv. 7-9:

per so m’en vuelh leu passar,
quar de plan e leu trobar

⁹⁴ Testo SHARMAN 1989, p. 192; la traduzione è mia.

⁹⁵ Cfr. PATTISON 1952, p. 38: «To Raimbaut, *chanson leu* meant a work of less lofty aspirations which was consequently free from some of the restrictions of form and language prescribed by the school of Marcabru».

⁹⁶ Testo MILONE 1998, p. 45; la traduzione è mia.

⁹⁷ Su cui cfr. MILONE 1998, p. 113.

nulhs hom no·m pot leu reprendre.

[per questo voglio passare per facile, perché del *trobar* piano e facile non mi può mai riprendere nessuno].⁹⁸

Credo che sia importante commentare almeno un'occorrenza dell'aggettivo *piano* – per fare una breve incursione nella lirica italiana del Duecento – in Guittone d'Arezzo, nel congedo metapoetico del *planctus* per Giacomo da Leona (*Comune perta fa comun dolore*),⁹⁹ densissimo di immagini affini al *limae labor*.

Ne riporto i vv. 17-22:

Tu, frate mio, ver(o) bon trovatore
in piana e 'n sottile rima e 'n cara
e in soavi e saggi e cari motti,
francesca lingua e proenzal labore
più de l'artina è bene in te, che chiara
la parlasti, e trovasti in modi totti.

Il risultato della fatica fabbrile è un dettato piano e liscio, sottile e prezioso; l'operosità della lima da parte dell'amico è testimonianza dell'idea personale di Guittone dei colleghi d'oltralpe oltre che di quella che Luciano Rossi ha definito come una «conoscenza della letteratura provenzale di rara precisione».¹⁰⁰ Sempre secondo Rossi Guittone «avrebbe reperito l'opposizione fra un *trobar plan*, un *trobar clus*, e uno *car* innanzitutto nell'opera di Raimbaut d'Aurenga».¹⁰¹ Secondo Gianfranco Contini Guittone indicherebbe «nei due versi le tre forme (modi, 22) di poesia: semplice (piana, cfr. la “plana lengua romanza” di Jaufre Rudel), ossia il “trobar leu” dei provenzali; morale; preziosa (*cara*), ossia il “trobar clus” dei provenzali».¹⁰²

Sorvolando solo per un momento sulla terminologia stilistica (per la cui analisi rimando al Cap. 5), trovo il passo particolarmente rilevante per il fatto di associare la persona compianta al «proenzal labore» attraverso le sue implicazioni tecnico-fabbrili (e i risultati di queste implicazioni, determinati per mezzo degli aggettivi *piana*, *sottile*, *cara*), evidentemente percepite dal poeta aretino come caratterizzanti dell'epoca letteraria trobadorica.

Diverso è il senso dell'aggettivo 'piano' nell'uso dantesco e dove, slegandosi dalle implicazioni fabbrili e dal campo semantico della levigatezza risultato del *labor limae*,

⁹⁸ Testo APPEL 1915, p. 301; la traduzione è mia.

⁹⁹ EGIDI 1940, XLVI, p. 119; il testo che riporto è tuttavia quello, ancora inedito, di Vittoria Brancato.

¹⁰⁰ ROSSI 1994, p. 13.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² CONTINI 1960, p. 232.

diviene invece sinonimo di ‘dolce’, aggettivo adattabile anche alle descrizioni dell’amata.¹⁰³

polir (politz), laborar, dolar,

L’aggettivo *politz* riferito ai *motz* compare per la prima volta in un testo di CERCAMON, *Assatz es or’oimai q’eu chant* (BdT 112,1c), *unicum* del ms. a; la qualità della politura si dà, anche in tal caso, solo e soltanto dopo una lunga preparazione di affinamento che prosegue per tentativi continui di miglioramento (i verbi implicati sono proprio *affinar*, al v. 31 e *meillurar*, al v. 35). Riporto dunque l’intera *cobla* (vv. 31-36):

Plas es lo vers, vauc l’afinan
ses mot vila, fals, apostitz,
et es totz enaissi noiritz
c’ap motz politz lo vau uzan,
e tot ades va’s meilluran
s’es qi be·l chant ni be·l desplei.

[Semplice è la canzone, la vado raffinando senza parola triviale, falsa e posticcia, ed è tutta così formata che con parole eleganti la sto usando e sempre più va perfezionandosi, se vi è chi ben la canti e chi ben l’esponga].¹⁰⁴

Notiamo subito come la qualità del *vers* derivi da una semplicità che, in quanto risultato di un lavoro di affinamento, si esprime nell’aggettivo *plas*, il cui significato sarà quindi ‘semplice in quanto essenziale’, cioè senza niente di superfluo.

L’operazione di affinamento serve a rimuovere, certo, le scorie del superfluo e, quindi, tutto ciò che svilisce l’opera non ancora levigata; la politura poetica è, come in scultura, una fase di riduzione estrema degli elementi «vila, fals, apostitz» (v. 32).¹⁰⁵ Riallacciandomi a un argomento già affrontato nel Cap. 1 (*supra* § I.4.), vale la pena di isolare anche il participio passato di *noirir* (‘nutrire’), usato qui al v. 33 come sinonimo

¹⁰³ Cfr. ad es. *E’m’incresce di me sì duramente* (vv. 10-14) dove l’espressione è impiegata per parlare degli occhi dell’amata: «Oimè, quanto piani, / soavi e dolci ver’me si levaro / quand’elli incominciario / la morte mia, che tanto mi dispiace, / dicendo: “Nostro lume porta pace”» (GRIMALDI - PIROVANO 2015, pp. 758-759). GIUNTA 2010, p. 164 chiosa: «Piani: ‘amichevoli’, nella lingua dello Stilnovo spesso in associazione (di solito in coppia) con aggettivi che indicano mansuetudine, gentilezza: «benigna e piana» (*Di donne io vidi*, 10), “giovane e piana” (*Donne c’avete*, 60)». GRIMALDI - PIROVANO 2015, p. 758, *ad loc.*, chiosano *piani* riportando il parere di Barbi-Maggini («sta a indicare la mansuetudine, dolcezza, soavità, presso a poco come i due epiteti che seguono») e di De Robertis («il contrario di ‘aspri’»). Cfr. anche le note a *O voi che per la via*, v 9, e *Quantunque volte*, xxvii 11, e in generale la *Nota introduttiva*, pp. 306 sgg. Cfr. infine Cavalcanti, *Perch’i’ no spero di tornar giammai*, 35, vv. 2-3: «ballatetta, in Toscana / va’ tu, leggera e piana».

¹⁰⁴ Testo e traduzione di TORTORETO 1981, pp. 111 e ss.

¹⁰⁵ Sulla presenza dei *motz vilas* all’interno di questo brano e sulla possibile allusione a Marcabruno (per la dicotomia *vilas/cortes*) si veda HARVEY 1989, pp. 68-69.

di ‘formare’, pur alludendo etimologicamente al senso del nutrimento (della sostanza e dunque dei contenuti) come elemento condizionante il discorso poetico e la sua veste stilistica.

Come ha sottolineato Lucia Lazzerini, il motivo del miglioramento progressivo tramite l’assidua esercitazione – che è, oltre che poetica, spirituale – allude tuttavia alla Scrittura: «quia divina eloquia cum legente crescunt; nam tanto illa quisque altius intelligit, quanto in eis altius intendit».¹⁰⁶

È opportuno dunque fermare l’attenzione anche su *polir*, altrettanto implicato nell’ambito semantico della perfezione tramite l’atto della rimozione o della messa in ordine: la traduzione di Tortoreto di «motz politz» come ‘parole eleganti’ non rende giustizia, a mio avviso, all’accezione della pulitura a cui si sottopongono i metalli e le sculture. Tale traduzione è stata accolta acriticamente da Landoni all’interno di una discussione molto vicina, per affinità di questioni, alla presente, ancora una volta senza valorizzare la processualità dell’atto sottesa a questo aggettivo.¹⁰⁷ Bisogna pur notare che i *motz politz* di Cercamon non ricorrono altrove nel *corpus* lirico; tuttavia, un confronto anche con gli altri versanti della produzione letteraria in lingua d’oc convalida la complessità semantica dell’espressione, accolta ad esempio nelle *Leys d’amors* accanto all’accezione dell’onestà: «De bels motz honestz e politz»¹⁰⁸ e «Non pas multiplicar paraulas polidas et affachadas»,¹⁰⁹ in dittologia con un aggettivo sinonimo (dal momento che *afachar* può significare a sua volta «onrer, embellir, enjoliver».¹¹⁰ La radice di *polir* rimanda dunque all’abbellimento ordinato e raffinato, ‘pulito’, perché non aggiunge, ma toglie, leviga e smussa. Ben si spiega, in questo senso, la voce del Dizionario LEVY, VI, 432, che si apre con il dubbio: «*Polir* “in Ordnung bringen?”». Il verbo *polir* deriva del resto dal lat. *polior*, tra i cui significati si annovera quello di ‘levigare’, ‘lisciare’ e ‘limare’; in ambito retorico l’*expolitio* indica invece una forma di raffinamento e perfezionamento del dettato.

Polior è variamente utilizzato anche in ambito mediolatino e all’interno di dettagliate immagini fabbrili; tra queste, non posso fare a meno di operare un nuovo confronto Balderico di Borgueil, che nel tragicomico *Carme* 92 racconta la fatica di forgiare nuovamente uno stilo (stile) dopo che questo si è spezzato (31-32): «Rursus inest operi; limas parat ad poliendum; / hic polit, hic acuit, hic quoque quadrat homo».¹¹¹

¹⁰⁶ Gregorio Magno, *Homiliae in Ezechielem*, I, VII, 8 (PL 76, col. 843); cit. in LAZZERINI 1993, p. 329. La studiosa aggiunge inoltre: «Insomma, il canto migliora con l’ascolto (o con l’esecuzione) come ‘le parole divine crescono con chi le legge’; l’idea gregoriana del reciproco *profectus* tra Libro e fruitore [...], recepita dal medioevo come *auctoritas* capitale, sembra ispirare ai primi trovatori l’immagine del disvelamento in *progress* dei pregi estetici (e soprattutto dei significati reconditi) inerenti ai loro versi» (*ibid.*).

¹⁰⁷ Cfr. LANDONI 1989, pp. 5 e 8.

¹⁰⁸ Cfr. GATIEN ARNOULT 1841-1843, III, p. 122.

¹⁰⁹ V. et Vert. f. 88; cit. in RAYNOUARD 1842, p. 591. Cfr. inoltre f. 147: «Expolitios, es cant hom ditz una meteyssha sentensa, e, varian las paraulas, hom se cuia que varie la sentensa».

¹¹⁰ Cfr. DOM, 1.d: <http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=3R9OnQZMLVvT80kW1mR1H7>.

¹¹¹ Cfr. TILLIETTE 2012, pp. 89-90.

Alla voce in questione il DOM riporta i significati «mettre en ordre», «embellir», mentre per l'aggettivo *polit* inserisce anche «propre, bien nettoyé» ed è su quest'ultima sfumatura semantica che occorre soffermarsi.¹¹² L'idea sottintesa al concetto di *labor limae* si fonda sull'estetica di una bellezza intesa come riflesso di *simplicitas*, di rimozione dell'eccesso.

L'aggettivo *polida* compare come variante tradita dal ms. **D** (tuttavia scartata dall'editore a favore di *complida*, di **A**) in un *planh* di Daude de Pradas, *Ben deu esser Solatz marritz* (*BdT* 124,4), all'interno della descrizione della voce poetica di Uc Brunec (a cui il compianto è rivolto), per esprimerne la limpidezza (vv. 17-21):

Anc hom non dis motz tant grazitz,
ni ac lengua tant issernida,
qe sa votz era tant *polida*
qe-l rossignols er'esbahitz
qan son doutz chan auzia
[...]

[Mai nessuno disse parole tanto apprezzate, né vi fu lingua tanto accorta; la sua voce era così *limpida* che l'usignolo rimaneva stupefatto quando udiva il suo dolce canto].¹¹³

Trovo dunque che *polir*, ben rappresentato in contesti metapoetici, debba essere a sua volta rapportato alla metafora fabbrile probabilmente derivata, come si è detto, da un principio estetico che ha radici oraziane.

Affine a questo genere di contesti – con esplicito richiamo, credo, al *labor* oraziano – è ovviamente il verbo *laborar*, in *incipit* di un sirventese di Guilhem Figueira, *No m laissarai per paor* (*BdT* 217,5), vv. 1-3:

No-m laissarai per paor
c'un sirventes non labor
en <servir> dels fals clergatz
...

[La paura non mi impedirà di comporre un sirventese al servizio dei falsi chierici...].¹¹⁴

Cecilia Cantalupi sottolinea come la metafora fabbrile faccia emergere qui una nota di «autocompiacimento» che potrebbe essere resa in traduzione con la perifrasi «non mi manca il coraggio per comporre un sirventese», quasi che il riferimento alle *artes mechanicae* in *incipit* di un componimento ascrivibile al genere del sirventese possa essere funzionale allo spirito di denuncia.¹¹⁵

¹¹² Cfr. DOM, voce 'polir': <http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=QGR3eQ3FobCsMIhuQAcQi>.

¹¹³ Testo e traduzione MELANI 2016 (con modifiche), p. 124. La mia personale preferenza per la variante del canzoniere **D** è dettata anche dal fatto che la parola-rima *complida* è già utilizzata dal trovatore nella *cobla* precedente (v. 10: «ni chanson per razon complida»).

¹¹⁴ Testo e traduzione CANTALUPI 2020, pp. 312 e ss.

¹¹⁵ Cfr. la nota ivi, pp. 314-315.

La materialità dell'azione poetica può essere poi suggerita, insieme a *dolar* e *laborar*, dal verbo *capolar* (FEW: *CAPPARE), che letteralmente significa 'tagliare in piccoli pezzi', e passa alla carpenteria a partire dall'ambito figurale del taglio della legna. Connessa a questo repertorio semantico è quindi la 'pialla' (dal lat. medievale *planula*) che deriverebbe a sua volta dal femminile dell'agg. *planus*, 'piano': l'effetto dell'azione indicata da questo verbo è infatti ancora una volta quella dell'assottigliamento o dell'appianamento, da cui derivano concettualmente i frequenti aggettivi *plan* e *sotil*, spesso usati come risultati del lavoro di rifinitura del poeta.

Benché la *cobla* che vado ora discutendo riservi una certa attenzione agli strumenti del mestiere su cui mi sono soffermata poco sopra (*supra* § IV.1.2.), inserisco qui il testo per dare enfasi ai verbi *capolar* e *dolar*, che nell'ambito dell'immagine fabbrile cara a Guillem de Berguedan vengono presentati in dittologia in *Cel so qui capol'e dola* (*BdT* 210,6b). Per mezzo dell'accostamento di questi due verbi rari è possibile scorgere un quasi certo richiamo tra Arnaut Daniel (*BdT* 29,10, citata *supra*, vv. 1-4: «Ab gai so cuindet e leri / fas motz e capus e doli / que seran verai e sert / quan n'aurai passat la lima») e questo testo di Guillem, ma non è possibile risalire con sicurezza alla direzione del prestito.¹¹⁶

Si vedano dunque i vv. 1-8:

Cel so qui capol'e dola
 tant soi cuynde e avinen
 si que destral ni exola
 no-y deman ni ferramen;
 qu'esters n'ay bastidas cen,
 que maestre de l'escola
 so, e am tan finamen
 que per pauc lo cor no-m vola.

[Questa melodia che taglio e sgrosso, perché tanto sono fine e amabile, non richiede lavoro d'ascia, né di pialla, né di ferraglia; ché peraltro ne ho imbastite cento, perché sono maestro di scuola, e amo tanto finemente, che per poco il cuore non mi vola via].¹¹⁷

¹¹⁶ Riquer 1971, p. 190 sostiene che sia Arnaut a prendere ispirazione da Guillem: «Como sea que Guillem de Berguedà repitió los dos verbos al decir de Ponç de Mataplana que “en tornei non capisa ni dola” [...], en una poesia que se fecha entre 1176 y 1180 [...], me atrevería a afirmar que el principio de la canción del trovador perigordés está inspirado en el principio de la poesía XV del trovador catalán». I trovatori Guillem de Berguedan e Arnaut Daniel sono per un periodo di anni contemporanei. È probabile che Guillem abbia fatto sosta in Occitania tra il 1183 e il 1185 (visto che tra questi anni sparisce dalla documentazione catalana), dove potrebbe aver incontrato Bertran de Born, Gaucelm Faidit, Perdigon e Raimon Jordan (ma ASPERTI 2005 mostra incertezza rispetto a questa ipotesi); questa e altre notizie biografiche in *DBT*, p. 247.

¹¹⁷ Testo Riquer 1971, p. 135; la traduzione è mia.

Il contenuto di questa stanza si può anche riassumere così: “Non ho bisogno di un’ascia, di una cazzuola o di ferraglie, perché solo pianificando e piallando ho costruito un centinaio di canzoni”.¹¹⁸

Gli strumenti individuati rientrano tutti nell’ambito della ferraglia: l’*exola*, forma catalana del prov. *aissola* (presente ad esempio in un *senhal* composito in Marcabruno dal significato osceno, in *BdT* 293,38, vv. 22-23 «Jes n’Acropit-Bec-d’Aysola / non pert son loc al fogal»)¹¹⁹ è proprio lo strumento che permette al fabbro di *dolar*, come testimoniano anche alcuni versi di Bernart Alanhan de Narbona, *No posc mudar qu’eu no diga* (*BdT* 53,1):

Ricx, ponhens plus que guarriga,
iferns vos estrenh e-us fayssa
e-us vay dolan ab tal ayssa
que no-us te pro cot ni manta
...

[Ricco uomo, più spinoso che agrifoglio, l’inferno ti stringe e ti lega e ti tagliuzza con un’ascia così affilata che a niente ti vale la protezione di giacca o mantello].¹²⁰

Guillem non ha tuttavia bisogno di affaticarsi, piegando la materia poetabile col sudore e le scintille delle ferraglie a contatto. Soltanto col lavoro di lima (evocato dai verbi *capolar* e *dolar*, cioè ‘piallare’ e ‘pianificare’) il poeta ha ‘imbastito’ – cioè composto – cento canzoni: un numero notevole, che si direbbe iperbolico (alla luce del numero dei testi lasciati da questo trovatore, che invece ammonta ai trenta pezzi). Nel gioco del vanto Guillem de Berguedan si nomina *maestre d’escola*; l’impiego del termine *maestre* richiama alla mente l’appellativo di *maistre certa* di Guglielmo e il suo *obrador* (1-4) e conferisce senza dubbio a questo *incipit* i toni di un *gap*. L’arte fabbrile, evocata solo implicitamente da Guglielmo mediante l’impiego di termini marcati si esplicita così più tardi nelle generazioni trobadoriche tramite uno sviluppo più particolareggiato del tema e con scelte lessicali sempre più tecniche e dettagliate.

afinar, esmerar

¹¹⁸ *Capolar* e *dolar* si trovano in dittologia anche in *Amics Marques, enqera non a gaire* (*BdT* 210,1), v. 47: «ni en tornei non capusa ni dola», dove il ms. C reca la lezione «capola ni dola».

¹¹⁹ Testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 474 e la nota relativa al v. 22, p. 486 (il parallelo osceno è simile a quello del lat. *instrumentum* usato per indicare il membro maschile; crf. ADAMS 1982, p. 43). Ben diverso il testo DEJEANNE 1909, p. 185: «Ges l’afilatz bec d’aissola / non pert son loc al fogau».

¹²⁰ Riporto il testo ricostruito da Linda Paterson (Rialto 21, VIII 2013: consultabile in rete al link [http://www.rialto.unina.it/BnAlanh/53.1\(Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/BnAlanh/53.1(Paterson).htm)); la traduzione è mia. Il testo è citato in nota anche da RIQUIER 1971, p. 137.

Come è possibile notare, a partire dall'ideale di una bellezza fondata sulla semplicità e sulla sintesi armoniosa delle sue parti, l'atto fabbrile, quasi interamente governato da una fondamentale azione di pulitura e finitura, viene richiamato dai trovatori mediante l'uso di un lessico tecnico che allude all'atto della limatura e della raffinazione. Se la chiave dell'abbellimento di un'opera risiede nella rimozione, sulla stessa linea si può individuare un ulteriore termine-chiave indicante il processo di miglioramento mediante purificazione, e cioè 'afinar'. Pur appartenendo al lessico della lavorazione dei metalli e in particolare dell'oro, i verbi *afinar* e il sinonimo *esmerar* (a cui si può associare il più generico *meillurar*) indicano la depurazione del metallo dalle scorie e adempiono ai valori metaforici conferiti all'affinamento dell'animo e del canto.¹²¹

L'impiego dei due verbi da parte di Marcabruno in *Cortesamen vuoill comenssar* (BdT 293,15) sembra particolarmente significativo; essi vengono difatti collocati in punta di verso ad esprimere lo sforzo sotteso all'affinamento morale del *fin'aman*; si vedano i vv. 1-6:

Cortesamen vuoill comensar
 un vers, si es qi l'escoutar;
 e pos tant m'en sui entremes,
 veirai si·l poirai *afinar*,
 q'era voill mon chan *esmerar*,
 e dirai vos de mantas res.

¹²¹ Del resto, se le parole sono materia vera e propria e se il canto può essere sottoposto allo stesso trattamento generalmente riservato all'oro e ai metalli, pare a maggior ragione giustificato l'accostamento diretto tra l'oro e il canto da parte di Raimbaut d'Aurenga nel noto scambio di *coblas* con Giraut de Borneill sulle forme del *trobar* in *Ara·m platz, Giraut de Borneill* (BdT 389,10a), vv. 29-35: «Giraut, sol que·l melhs apareil / e dig'ades el trag'enan, / mi non cal, sitot non s'esper; / c'anc granz viutaz / non fon denhtatz; / per so prez'om mais aur que sal, / e de tot chan es atretal» (cfr. PATTISON 1952 p. 173, con modifiche di RONCAGLIA 1968, pp. 136-146, antologizzato in DI GIROLAMO 1989, pp. 100-101). Sull'oro e sui verbi tecnici che riguardano la sua lavorazione si veda GOUIRAN 1983, *passim*. L'immagine è di origine veterotestamentaria (*Salmi* 65,10; *Prov.*, 17,3; 27,21) ed è frequentissima nella lirica occitanica. Il tema del miglioramento veicolato dal v. *esmerar* compare già in Guglielmo IX (*Mout jauzens me prenc amar* [BdT 183,8], 9-12: «mas si anc nuill jois poc florir, / aquest deu sobretotz granar / e part los autres esmerar, / si com sol brus jorns esclarzir»), ma il primo trovatore a servirsi di questa metafora (con accostamento esplicito all'oro) parrebbe Peire d'Alvernhe, *Rosinhol, el seu repaire* (BdT 323,23, 101-110): «Bon'amors ha un uzatge / co·l bos aurs, quan ben es fis, / que s'esmera de bontatge / qui ab bontat li servis; / e crezatz / c'amistatz / cascun iorn *meiullura*: / *meilluratz* / et amatz / es cui iois s'aura» (da notare la presenza congiunta dei verbi *meillurar* e *esmerar*. Tra le occorrenze significative su territorio italiano cfr. Pier della Vigna (CONTINI 1960, I, p. 128), 3.53, 52-54: «vagliami Amore per cui non rifino, / ma senza spene affino, / ch'a lui servendo, giò m'è la travaglia»; Rinaldo d'Aquino (COMES 2008, p. 221), 7.10, v. 21: «d'amor lo cor m'afina»; Brunetti Latini, *Tesoretto*, v. 24: «che voi pur migliorate / e tuttora afinate». Su questo verbo cfr. inoltre la nota linguistica e gli esempi riportati da AGENO 1964, p. 100, e la voce del *TLIO*, s.v. *affinare* (1), 1 e 1.2.

[Voglio cominciare un *vers* in modo cortese, se c'è qualcuno che l'ascolterà, e siccome mi ha preso così tanto, voglio vedere se posso perfezionarlo, poiché adesso voglio purificare il mio canto e vi parlerò di molte cose].¹²²

Esmerar, afinar, polir, meillurar sono dunque impiegati come sinonimi, ad indicare lo sgrossamento e l'affinamento metaforico nell'amante cortese, riflesso dall'eleganza formale (nonché dalla chiarezza) della voce poetica.¹²³ Cito per esteso a tal proposito Mira Mocan:

Occorre appena ricordare come al termine *esmerar* si colleghi il nucleo più caratteristico della poetica trobadorica: e proprio di quel *trobar clus* per cui la creazione è concepita come *affinamento* e *assottigliamento* della materia linguistica, analoghi alla miracolosa alchimia che, purificando i metalli e le pietre preziose dalle incrostazioni esterne, ne svela il "cuore luminoso", custode della loro nobile virtù.¹²⁴

In una *cobla* di *Tant me platz jois e solatz* (*BdT* 364,48) Peire Vidal enfatizza il riferimento alla finezza del canto (prima veicolata dagli aggettivi *esmeratz* e *presatz*) mediante l'aggettivo *dauratz* (riferito ai *sonetz*); si leggano i vv. 9-16:

E sapchatz, s'ieu fos amatz,
que n'auziratz *esmeratz*
chantaretz prezatz,
qu'era que sui malmenatz,
fas meravelhatz
motz *ab us sonetz dauratz*,
e no m'en val amistatz
ni no chan mas de percatz.

[E sappiate che, se io fossi amato, ascoltereste da me canzonette finissime e di pregio, giacché ora che sono maltrattato compongo parole meravigliose con melodie dorate, e l'amore non mi aiuta in questo e non canto se non del mio cercare.]¹²⁵

¹²² Testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 200. Il testo e la traduzione sono disponibili online, con traduzione, sul sito di RIALTO ([http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.15\(Gaunt-Harvey-Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.15(Gaunt-Harvey-Paterson).htm)); consultato in data 3/11/2020).

¹²³ I lemmi sono commentati da MÖLK, 1968, pp. 79-80. Alcune considerazioni sul verbo '*esmerar*' come atto di schiarimento sono condotte da MOCAN 2014, p. 1163. Ricordo che l'immagine dell'oro depurato dalle scorie è centrale nella poesia di Gaucelm Faidit, che ne fa un vero e proprio Leitmotiv; si veda, ad esempio, *Chant e deport* (*BdT* 167,15), vv. 44-45: «aissi for'afinatz / vers leis cum l'aur s'afin'en la fornaz», immagine molto cara ai poeti toscani del Duecento, visto che, come segnala MENICHETTI 1965, p. 22: «è letteralmente tradotto da Monte Andrea» nei versi «Sì come l'auro affina in fornace / tegno afinato chi voi tutto-s dona».

¹²⁴ MOCAN 2014, cit. p. 1163.

¹²⁵ Testo AVALLE 1960, p. 47. La traduzione del testo è tratta da RIALTO ([http://www.rialto.unina.it/PVid/364.48\(Avalle\).trad.htm](http://www.rialto.unina.it/PVid/364.48(Avalle).trad.htm)).

Si aggiunga, come ultimo tassello all'interno di questa analisi, il verbo *aprimar*, usato in dittologia, non a caso, con *esmerar*, da Cerveri de Girona in *Entre-ls reys e-ls baros* (BdT 434a,22), vv. 26-27: «Be n'as razo, car chantan gen t'esjaus, / pus eu *esmer ez aprim ton saber...*». In *Com fis destreitz qui no-s pot cosseyllar* (BdT 434a,14, v. 25 ss.), il trovatore catalano usa poi in analogo contesto sia *obrar*, sia *afinar*: «E totz obrers *can obra pusc'obrar / ez afinar be fay gran maestria*».

Il lessico della purificazione dell'oro diventa dunque metafora non solo di quell'affinamento etico-morale previsto dal percorso canonico del *fin'aman*, ma anche del miglioramento del testo.¹²⁶ Siamo di fronte a uno dei casi in cui, attingendo alle medesime categorie semantiche, sfera poetica e sfera erotico-morale mostrano ancora una volta di comunicare.

Un testo di Giraut de Borneill accosta i verbi in questione nella strofa incipitaria di *Era si-m fos en grat tengut* (BdT 242,16), vv. 1-14:

Era si-m fos en grat tengut
 preir'eu sens glut
un chantaret prim e menut;
 q'el mon non ha
 doctor que *tan prim ni plus pla*
 lo prezes
 ni miels l'*afines*.
 E qi-m creses
 q'aissi chantes,
polira,
forbira
mo chan
 ses afan
 gran;
 mas a lor veiaire,
 qar no-n sabon gaire,
 fail, car non l'esclaire
 d'aitan
 qe l'entendesson neus l'enfan!

[Ora, se dovessi essere obbligato, scriverei una bella, dolce canzoncina, che non ci sarebbe al mondo alcun sapiente che possa renderla così bella (*prim*) e semplice (*pla*) o affinarla meglio; e se qualcuno pensa di cantare allo stesso modo, renderei la mia canzone più bella e raffinata, senza fatica; ma secondi loro, che non sanno niente, fallisco perché non la rischiaro tanto da farla capire anche ai bambini!].¹²⁷

¹²⁶ *Esmerar* e *afinar* sono accostati in questo senso anche da MANCINI 1969, p. 253: «Così *esmerar* e *afinar*, presenti anche in poesie indiscutibilmente semplici e piane, devono essere interpretati in senso etico».

¹²⁷ Testo SHARMAN 2006², p. 175.

L'opinione espressa nei confronti della propria canzone ha la deriva di una vanteria paragonabile a quelle di Peire d'Alvernhe. Giraut è consapevole di essere il *doctor* dei trovatori (seppure il termine sia privo delle sfumature artigianali-fabbrili insite nel titolo di *maistre* e sia se mai da collocarsi nel segno dell'esaltazione intellettuale-scolastica) per il fatto di combinare esplicitamente le peculiarità del *trobar 'prim'* con quelle del *trobar 'plan'*.¹²⁸ Se ne deduce che il lavoro di lima e di perfezionamento-abbellimento delle parole non sono affatto due operazioni comunicanti. Giraut coglie dunque pienamente lo spirito oraziano del *labor*, inteso come processo di fatica ma anche di abbellimento estetico attraverso l'assottigliamento (il testo è infatti *prim e menut*, v. 3).¹²⁹ La *levitas* del limosino non è affatto scollata, in altre parole, dall'eccellenza (*prim*) del suo dettato, curato in ogni minimo dettaglio.¹³⁰

In *Ab gai so cuindet e leri* (*BdT* 29,10) Arnaut Daniel, accosta in *incipit* l'azione della lima e quella di Amore: se la prima ha il compito di 'sgrossare' il canto, il secondo, incidendo in profondità sull'animo del poeta innamorato, stimola in questi un percorso di affinamento, ulteriormente definito dal fatto che la donna di cui è innamorato è – secondo un motivo topico – la *gensor del mon*. Riporto qua sotto le prime due *coblas* del testo, vv. 1-14:131

Ab gai so cuindet e leri
 fas motz e *capus e doli*
 e seran verai e sert
 quan n'aurai *passat la lima*,
 c'Amors *marves plan'e daura*
mon chantar que de lieis mueu
 cui Pretz manten e governa.

[Su una melodia gaia, graziosa e allegra compongo e sgrosso e piallo parole che saranno vere e certe quando vi avrò passato la lima, perché Amore profondamente leviga e indora la mia canzone che procede da quella su cui Pregio veglia e governa].

¹²⁸ «Such a combination was evidently a novelty, since Raimbaut d'Aurenga had criticized the plan style for being dull and heavy (XVI, 1-8). If anyone were to appreciate his achievement, Giraut continues, he would capture such a little song 'without lime', just as if it were a bird on the wing, so that it would be light and soaring, not heavy and laboured. He would polish it (10) to make it *plan* and decorate it (11) to make it *prim*»; cit. SHARMAN 2006², p. 40.

¹²⁹ L'apporto oraziano in passi come questo è riconosciuto anche da SPENCE 1999, p. 171: «Here there is the occasional echo of Horace as Giraut, like Raimbaut d'Aurenga and Arnaut Daniel, speaks of 'filing' his poem (even as Horace says in his *Ars poetica*) but, for the most part, the terms are *sui generis* and the emphasis is on creation not persuasion.

¹³⁰ A conclusioni consimili, seppure nell'ambito di due aggettivi diversi, giunge del resto Gérard Gouiran nel riconoscere a Bertran de Born (*BdT* 80,29) la capacità di essere prezioso nella chiarezza della comunicazione, tanto da far convergere il *car* con il *clar*, affermando: «Sans doute faudrait-il aller contre les simplification des manuels, anciens et modernes, et bon nombre de composition mériteraient d'entrer dans une nouvelle catégorie que j'appellerais, contre toute euphonie, le *trobar clar car*». L'esistenza di un *trobar clar car* potrebbe essere qui associata alla possibilità di rintracciare – con simile gioco fonetico – un *trobar plan prim*; cfr GOUIRAN 2004, cit. p. 28.

¹³¹ Per l'importanza della consequenzialità delle due *coblas* in esame, escludo l'ed. Perugi, prediligendo, invece, quella di EUSEBI 2019², pp. 92 sg.

Tot jorn melhur e esmeri
quar la gensor am e coli
del mon, so-us dic en apert:
sieu so del pe tro qu'al cima,
e si tot venta-ill freg'aura,
l'amor qu'ins el cor mi plueu
mi ten caut on plus iverna.

[Ogni giorno migliore e mi affino perché servo e venero la più bella del mondo, ve lo dico apertamente. Sono suo dalla testa ai piedi, e anche se soffia il vento freddo, l'amore che dentro il cuore mi piove mi tiene caldo quanto fa più freddo].

L'affinamento del canto e dell'amante procedono di pari passo e attingono al campo semantico della purificazione, l'uno mediante l'immagine fabbrile (emblematica la dittologia dei verbi *capolar* e *dolar*), l'altro mediante l'*esmerar* che pertiene generalmente ai metalli.¹³²

L'affinamento dell'oro e quello del dettato poetico hanno poi come comune fine il pregio della chiarezza, frutto della rimozione degli elementi di oscurità (della ruggine, ad esempio) in eccesso. Si veda, ad esempio, l'*incipit* di Albertet, *Pos en ben amar m'esmer* (*BdT* 16,20), vv. 1-7:

Pos en ben amar m'esmer
a far m'er
gaia chanzon
ab gai son
e leu,
tost e leu,
de leis qi es la belaire

[Poiché mi sforzo di eccellere nell'amare bene dovrò comporre, presto e rapidamente, una canzone gaia con una melodia gaia e leggera su colei che è la più bella].¹³³

L'operazione di sgrossamento della poesia è a sua volta sintesi metonimica del processo di affinamento della mente del poeta, che insieme a questa procede

¹³² Su questo testo e a questo proposito riporto un commento di PERUGI 2019, p. 45: «Quant à Arnaut Daniel, il se présente, on l'a dit, sous les apparences d'un menuisier (10, 1-6): les mots, il faut les doler et les aplanir, en faisant disparaître les aspérités et les éclats, pour ensuite les enduire, Amour aidant, d'une couche dorée; c'est là le seul moyen de les rendre vrais et justes à la fois. Bien connues de la latinité classique, ces métaphores (qu'on serait tenté d'expliquer à la lumière de la réflexion symboliste) avaient été fixées par Geoffroi de Vinsauf dans sa *Poetria nova*, un manuel de rhétorique parmi les plus répandus: "Discretio talis/affricuit limam dempta rubigine verbis" (vv. 870,71). Quant à la notion de *carmen inaurare*, elle remonte à Bernard Silvestre et à ses disciples». Cfr. inoltre l'occorrenza del verbo *obrador* al v. 28 (21 PERUGI 2015; cfr. nota *ad loc.*, p. 154). Su questo testo e sul rapporto con la metafora fabbrile assimilata da Dante in *Purg.* XXVI cfr. PERUGI 1978^a, pp. 118-119.

¹³³ Testo e traduzione SANGUINETI 2012, p. 242.

parallelamente: l'attività poetica è dunque intesa come percorso di perfezionamento dell'intelletto. Nel Carme 99 Balderico di Bourgueil esplicita le connessioni dirette tra la fatica fabbrile e il miglioramento dell'acume (vv. 171-178):

Scilicet utaris, multos suos adiuuat usus,
absque mora et lima nemo poeta bonus.
Versibus in centu, si uersus fulserit unus,
irritus ex toto non erit iste labor.
Si uero nostri uersus poterunt decimari,
Ecce meus *sudor prosilit uberior.*
Nam dictare acuit ebetatum mentis acumen;
dictando siquidem sepe reuoluo libros.

La poesia è dunque un'attività che aguzza le facoltà intellettive in virtù dei processi descritti: l'affinamento della lama, che è la mente, ci riporta ancora una volta ai versi di Bernart Marti, direttamente connessi con il testo oraziano.¹³⁴

L'allusività fabbrile – ma in particolare edile, come si vedrà nel prossimo paragrafo – chiude un cerchio tra i testi classici, certo lessico delle riflessioni religiose dell'epoca e la rielaborazione poetica dei trovatori.

IV.2. IL TESTO COME EDIFICIO DA COSTRUIRE

Among the myriad features of the material world which the medieval masters of allegory saw as symbols of the spiritual realm, none was more aptly chosen nor more frequently used than the figures of the city, the castle, the house, the temple: motifs which we may conveniently lump together under the term "edifice".¹³⁵

Diffusissima nella letteratura religiosa e dottrinale, la metafora dell'edificio è già presente nei Padri della Chiesa e in colui che fu modello diretto dei teologi vittorini del XII secolo, cioè Agostino, che la impiega sia per indicare l'interiorità-edificio, sede della memoria,¹³⁶ sia nell'ambito figurale della 'costruzione' del discorso, come quando dice di costruire di un cantico nuovo per mezzo delle parole, in *In Ps.* 95, n. 2: «*ipsum cantare, aedificare est*».¹³⁷

Le sue implicazioni etiche e spirituali non sono di secondaria importanza anche laddove verbi come 'costruire' siano impiegati in ambito poetico e metapoetico: come si

¹³⁴ Richiamo ancora una volta le pagine di BOLOGNA 2007, *passim*, ma in particolare sul riferimento in questione – con menzione dei verbi *esmerar* e *affinar* – p. 194.

¹³⁵ BATTLES 1949, p. 229. Sull'argomento è fondamentale DE LUBAC 1972, pp. 720 e ss.

¹³⁶ Cfr. Augustinus Hipponensis, *Confessionum libri tredecim*, 1, 5: «*angusta est domus animae meae, quo venias ad eam: dilatetur abs te*».

¹³⁷ CCL, 39, 1343.

è in parte già detto a proposito di un celebre passo della *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo (cfr. *supra*, Cap. 2 § II.5.), l'immaginario edile veicola il senso 'interiorizzato' dell'opera d'arte e dunque della gestazione interiore dei contenuti ancor prima che essi siano espressi per mezzo della parola. Pur essendo il testo seriore rispetto al *corpus* testuale che si va qui indagando, la *Poetria Nova* risulta tuttavia esemplare nel fondere insieme l'immagine della costruzione con il richiamo alle necessarie cautele nella fase esordiale dell'atto poetico, ossia la *ponderatio* degli argomenti. I versi di Goffredo sono dedicati, non a caso, al momento retorico dell'*inventio*: sia dunque il poeta come il costruttore, che prima di costruire una casa la disegna dentro di sé con un compasso interiore («*circinus interior mentis*»). Il passo dimostra come il concepimento del gesto artistico, attraversate le speculazioni neoplatoniche del XII secolo, sia ormai dato, in pieno Duecento, come atto interiorizzato, in quanto tale condizionato da umori e caratteristiche di una personalità. Colui che costruisce è soprattutto un 'artefice', che servendosi di alcuni strumenti tecnici riesce a lasciare una traccia di sé nel mondo tangibile. Il compasso (*circinus*) si inserisce in questa cornice semantica: esso è lo strumento della precisione per eccellenza, nonché della delimitazione della materia da ciò che resta intorno, che è *caos*.¹³⁸

Né bisogna trascurare i significati etici (e civilizzatori) dell'edilizia-edificazione per mezzo della parola, già in uso nel mito in epoca antica: Anfione, a cui fa cenno lo stesso Orazio nell'*Ars poetica*, (394-396) avrebbe costruito le mura di Tebe muovendo le pietre con il suono della sua lira:

dictus et Amphion, Thebae conditor urbis,
saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere quo vellet [...]

La riflessione cristiana sull'*aedificatio* ha probabile responsabilità nell'implemento delle valenze di questa immagine, che dall'ambito civilizzatore viene portata a quello dell'edificazione interiore.¹³⁹ Simili echi si rintracciano ancora una volta in Agostino (*Serm. ad populum*, PL, 38): «Cantando aedificatur, credendo fundatur, sperando erigitur, diligendo perficitur».

Cosa porta tuttavia il reimpiego delle immagini indicanti l'interiorità dagli ambienti spirituali a quelli della trattazione retorica e poetica? Per poter provare a rispondere, è opportuno richiamare ancora una volta le strette implicazioni tra le istanze dell'interiorità e quelle dell'atto creativo; è dunque sensato credere che la metafora edile cominci a

¹³⁸ In antico, il termine trova le prime – frequenti – attestazioni in Vitruvio.

¹³⁹ Il mito di Anfione permane nella trattazione retorica medievale, essendo questa largamente condizionata dai contenuti dei modelli antichi più letti e commentati (tra cui, per l'appunto, l'*Ars poetica*); un esempio si dà nel libro III (dedicato alla Retorica) del *Tresor* di Brunetto Latini, dove per l'appunto si dice, a costo di non pochi fraintendimenti del testo antico (III,1, 8): «Et si nos raconte l'estoire que Anfion, qui fist la cité de Athenes, i fasoit venir les pierres et le marien a la douçor de son chant, ce est a dire que par ses bones paroles il retraist les homes des sauvaiges roches ou il habitoient et les amena a la comune habitacion de cele cité».

significare il gesto di costruzione dell'edificio formale (che è il testo), nel momento in cui la poesia comincia a essere sentita come forma espressiva indotta dalla molla di un *affectus* interiorizzato.

Nel *Libro delle opere divine* Ildegarda di Bingen racconta che nel creare il cielo e la terra Dio fece come l'uomo quando si appresta a realizzare un'immagine, prima disegnandola con il compasso, poi, in seguito, dipingendola:

Ipse quoque nec firmamentum nec terram statim illuminavit, quemadmodum nec homo facit qui quasdam formas parat, quia unamquamque prius cum circino suo signat et eam postmodum coloribus depingit.¹⁴⁰

Lo strumento usato dall'architetto, il compasso (che è anche strumento usato da Dio nella creazione), si muove *intus*: l'opera è quindi relegata ad una lenta gestazione che ha sede nella mente e nel cuore dell'artefice. Nella produzione letteraria di uno dei massimi intellettuali dell'epoca, Ugo di San Vittore, figlio del neoplatonismo agostiniano, l'impiego più illustre dell'immagine dell'edificio si trova nel *De archa Noe Morali*, «a work cast in the frame of an allegorical edifice»;¹⁴¹ di quest'opera riporto solo un passo famosissimo:

Ingredere ergo nunc in secretum cordis tui, et fac habitaculum Deo, fac templum, fac domum, fac tabernaculum, fac archam testamenti, fac archam diluvii, vel quocumque nomine appelles, una est domus Dei.¹⁴²

Come hanno rimarcato Battles e, tempo prima, Luis Bourgain, il linguaggio metaforico e allegorico di Ugo si distingue per l'alta densità di immagini tratte per lo più dall'edilizia.¹⁴³ Il potere espressivo di queste è frutto di una meditazione retorica che supera di gran lunga i maestri del suo tempo e che lo mette in stretto rapporto comunicazione con i poeti del suo tempo. La nota formula oraziana che si legge in *AP* 108-109 (richiamata più volte nel corso di questa indagine), «format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum [...]»,¹⁴⁴ potrebbe essere la fonte di riflessioni

¹⁴⁰ Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum*, 2, 1, cap. 17 (DEROLEZ - DRONKE 1996).

¹⁴¹ BATTLES 1949, p. 236.

¹⁴² *De Archa Noe* di Ugo di San Vittore, CC, CM, 176 (SICARD 2001), I,3. Oltre a Battles 1949, alcune importanti riflessioni sul linguaggio dei vittorini sono state condotte da BOURGAIN 2010, *passim*. Della studiosa ho potuto ascoltare un intervento sull'argomento (intitolato *Les Victorins et l'espace littéraire*) nell'ambito di un convegno svoltosi presso la Scuola Normale Superiore (*La cultura dei vittorini e la letteratura medievale*, 23-25 gennaio 2019) i cui atti (Pisa 2021) sono attualmente in c.d.s.

¹⁴³ BOURGAIN 1879, p. 119 (cit. in BATTLES 1949, p. 230), ma anche LUBAC 1972, pp. 1062-1097. Oltre all'edificio, non infrequente negli scritti di Ugo è anche l'immagine della *civitas animae*, la metafora della città arroccata, come «symbol of the soul's spiritual progress or retrogression»; cfr. BATTLES 1949, pp. 233-234. Il tema descrittivo del tabernacolo, di cui Beda fu il rappresentante più accreditato (*De tabernaculo*, PL 91, 393-498) si impone come una delle metafore scritturistiche più efficaci e diffuse: per il punto sulla questione si veda CHENU 1983, pp. 216-221.

¹⁴⁴ E al centro delle argomentazioni svolte nel Cap. 1; cfr. in partic. la NOTA INTRODUTTIVA (punto 3).

consimili, da cui i vittorini trassero le considerazioni circa la formazione interiore dell'opera d'arte.

A riprova della fortuna della metafora in questione, il motivo è recepito, come notò Roberto Crespo, da Brunetto nel *Tresor*, in un passo che si è già discusso *supra* (Cap. 2 § II.8.) e che vale la pena di riprendere (III, 17, 2-3):¹⁴⁵

Fai donc a l'essample de celui ki vieut maisoner, car il ne cort pas a l'oeuvre hastivement, ains le mesure tot avant a la ligne de son cuer, et comprend en sa memore trestot l'ordre et la figure de la maison. Et tu gardes que ta langue ne soit courans a parler, ne la mains a l'escrire, ne comence pas l'une ne l'autre a cours de fortune. Mais ton sens tiegne en sa main l'office de chascune, en tel maniere que la matire soit longuement a la balance de ton cuer.¹⁴⁶

Il passo in questione pone esplicitamente in parallelo l'attività del poeta e quella dell'architetto, per il fatto che, entrambi artisti, «nell'«arcano» dell'interiorità, progettano e poi edificano l'opera d'arte, così figurativa come verbale, seguendo un'«intrinseca linea cordis» [...]]; in questo modo «l'opera esiste anzitutto in quanto modello formato nella mente (*archetypus*) e solo successivamente come realizzazione materiale, sensibile».¹⁴⁷

L'opera – a sua volta edificio, secondo una proiezione architettonica del monumento letterario che piacerà alla mnemotecnica cinquecentesca e non solo – è ciò che deriva dal processo, razionale e pratico al tempo stesso, mediante cui un *artifex*, inseguendo l'Idea (già virtualmente organica e coesa, 'tota'), cerca di raggiungere il suo compimento attraverso l'assemblamento di mattoni-parole.

*

All'interno di questa categoria di significati un certo rilievo occorre dare al verbo *bastir*, a cui si aggiungono i sostantivi indicanti gli strumenti (come *apleich*, 'strumento', in senso esteso, o 'pialla', di cui si è già in parte detto) o i risultati finali della costruzione (come *bastimen*, 'edificio').

Bastir è senza dubbio il verbo chiave dell'immaginario della costruzione e della creazione nell'antico occitano e nelle lingue romanze si impone complessivamente con uso figurato, assumendo il significato generico di 'formare' e dunque specializzandosi in contesti metapoetici.¹⁴⁸ La radice germanica **bastjan* (FEW) rimanda sia al generico

¹⁴⁵ Cfr. CRESPO1972, p. 97.

¹⁴⁶ Cfr. BELTRAMI 2007, pp. 672-673.

¹⁴⁷ BOLOGNA 2018, cit. p. 58; il corsivo che modifica le forme verbali dalla terza singolare alla terza plurale è mio. L'edificio come simbolo dell'edificazione interiore e del pensiero mistico è al centro dello studio di GALLINARO 1999 (di cui cfr. in partic. 179-189).

¹⁴⁸ Cfr. LERCH 1953, p. 196. Raro sembra essere tuttavia il suo uso in antico francese (cfr. LERCH 1953, pp. 190 e 193). In provenzale sembra entrare a tal punto nell'uso da essere inserito in documenti in lingua latina, come riportato da un testo del 1204 menzionato dal Du Cange (cfr. LERCH 1953, p. 195): «novas bastidas sive munitiones aedificare». La voce del DOM riporta i significati di «a. 'bâtir'; b. 'préparer,

‘costruire’ (REW: «bauen») sia a sfumature semantiche più specificamente connotate, come ‘costruire case’ (REW: «geflochtene Häuser herstellen») o ‘cucire’ («nähen», «steppen»)¹⁴⁹. Il verbo, che dà luogo all’italiano ‘imbastire’ (che si configura come sinonimo di ‘costruire’),¹⁵⁰ indica senz’altro l’atto, guidato dalla *ratio* creatrice, di allestire dal niente una struttura complessa, e viene impiegato con accezione metapoetica, per la prima volta, all’altezza della generazione del 1170. Ne offre un esempio l’*incipit* di *En aital rimeta prima* (BdT 389,26) di Raimbaut d’Aurenga (vv. 1-4):

En aital rimeta prima
M’agradon lieu mot e prim
bastit ses regl’e ses linha
pos mos volers s’i apila
[...]

[Parole leggere e intelligenti, costruite senza regole e senza righe, mi piacciono in una poesia così intelligente, poiché il mio desiderio è fisso su di essa...].¹⁵¹

In questo contesto *bastir*, accompagnato da una costellazione di altri termini tecnici, risulta esemplare per definire l’orbita semantica del lessico qui indagato. Si può infatti dire che il verbo compaia all’interno di una vera e propria «nebulosa semica»,¹⁵² accompagnato dall’espressione *ses regl’e ses linha*, che enfatizza da un lato la componente artigianale, dall’altro la tendenza omologante e raziocinante delle regole dell’arte attraverso il lemma *linha*.

Nella carpenteria la livella a bolla è lo strumento di misurazione della pendenza che serve ad allineare un piano ad un punto di riferimento. Senza necessariamente dover ricorrere a riferimenti e a strumenti moderni (la bolla è infatti invenzione del XVIII secolo), il concetto di linea qui richiamato (e negato) potrebbe evocare un ambito semantico tutto sommato non dissimile a quello cui appartiene l’altro strumento di misurazione-delimitazione *par excellence*, il compasso, di cui si è già detto sopra.

Tali espressioni mettono l’accento, in definitiva, sul cervellotico *volers* che tiene le redini dell’organizzazione cantieristica-poetica, nonché sulle forme di una costruzione volitiva e personale in quanto mossa da una linfa passionale. Definito da Lorenzo Fabiani un «poeta di testa»,¹⁵³ il signore d’Orange ostenta qui ancora una volta – mediante il corso

apprêter, mettre en état, organiser, créer, composer [un habit, une poésie, une danse, le monde, des engins]’; c. *b. gaug* ‘manifestar de la joie’»; cfr. <http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=6QYXleBBZ5VUSGpH4DPb5G>.

¹⁴⁹ Cfr. REW, p. 68a.

¹⁵⁰ A differenza di ‘costruire’, ‘imbastire’ conserva tuttavia anche l’applicazione all’ambito tessile e della cucitura, propria della radice germanica da cui deriva; si veda infatti la voce di Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/imbastire/>.

¹⁵¹ Testo PATTISON 1952, p. 72; la traduzione è mia.

¹⁵² Sulla categoria di «nebulosa semica», ossia di «nébuleuse sémique», rinvio a BEC 1969, p. 545 e alle riflessioni di PREMI 2021, pp. 53 e ss.

¹⁵³ Il testo tra caporali allude al titolo del contributo di FABIANI 2014, *passim*.

ai lemmi della semantica fabbrile-edilizia – il possesso consapevole delle regole della creazione poetica, a tal punto da poterle sovvertire: la dichiarazione in questione contrasta difatti con l'idea di allineamento enunciata in *Cars, douz e fenhz* (BdT 389,22, 6-7: «que-s compassa e s'escaira / sa vos»¹⁵⁴).

Tra coloro che prediligono l'impiego del verbo *bastir*, salta all'occhio senz'altro il primato degli autori di sirventesi: nell'*incipit Un sirventes ai en cor a bastir* (BdT 210,20) Guillem de Berguedan rivendica il primato del desiderio e dell'operazione interiorizzata alla base del canto, per mezzo della formula *ai en cor*; l'«aver en cor», indica il desiderio in forma intensiva, presupposto fondamentale della costruzione formale del testo, a cui Guillem conferisce particolare significato.¹⁵⁵ Lo stesso trovatore impiega questo verbo anche in BdT 210,3, 1-2, dove dichiara: «Ara voill un sirventes far / tal qe, quan l'aurai bastit, /...». È però nel già citato *Cel so qui capol'e dola* (BdT 210,6b), che «la composición de un poema» viene presentata esplicitamente come «la construcción de un edificio de madera» quando dice che di canzoni «n'ay bastidas cen».¹⁵⁶

È lecito domandarsi perché, di fronte al genere del sirventese, il verbo *bastir* prevalga in certi autori sul più comune *faire*; dalla consultazione delle COM non risulta inoltre che lo stesso verbo sia usato in presenza del termine *chanso*. Si può senz'altro notare che l'atto di creazione del sirventese generi la comune attenzione, negli autori, nei confronti della metafora della costruzione, forse in virtù della forza e dell'efficacia 'materiale' dell'immagine, che conferisce alla parola l'incisività e la solidità di un *bastimen* in grado di modificare la realtà circostante, in quanto spesso portatore di un messaggio che è esso stessa 'edificante' nelle sue intenzioni.

Segue la stessa tendenza Peire Cardenal, benché il trovatore usi questo verbo anche fuor di metafora (BdT 335,54, v. 25 «E d'aquo baston lur maizos»); si veda ad esempio *Bel m'es qui bastis* (BdT 335,10), 1-17:

Belh m'es qui bastis
sirventes faitis
de faisso,
belh e ses totz sis,
d'amor gent assis

¹⁵⁴ Cfr. PATTISON 1952, p. 68 (a proposito di *Car, douz e fenhz*): «Therefore we have the contrast between architectural symmetry here and relative carelessness of form there», per poi rimandare a Marcabruno, *Dire vos vuoill ses doptanssa* (BdT 293,18), 23: «plus sera dreicha que ligna».

¹⁵⁵ Un'altra occorrenza del verbo si trova in *Ara voill un sirventes far* (BdT 210,3, 1-4) «Ara voill un sirventes far / tal qe, qan l'aurai bastit, / non hai negun tant ardit / enimic no-s posca pensar...». Altre occorrenze significative sono elencate da GUIDA 1979, p. 319.

¹⁵⁶ RIQUER 1971, p. 189. Altri riferimenti sono enumerati da RIQUER 1971, I, pp. 188-189; li riporto qua di seguito: Aimeric de Belenoi: *M'an e mo cor bastida una dansa* (BdT 9,12, POLI 1997, p. 187); Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maia*: «Bastida, Finida, N'Egles Ai l'estampida» (BdT 392,9, 82-84, LINSKILL 1964, p. 185); Cerveri de Girona: «En aisso ei veu mes tot mon estatge: A bastir vers vers» (BdT 434,5, RIQUER 1947, p. 305); una canzone attribuita a Gaucelm Faidit recita: «Ab nou cor et ab novel so, / voill un nou sirventes bastir» (BdT 167,3, 1-2, MOUZAT 1965, p. 564); Peire Cardenal: «Bel m'es que bastis / Sirventes faitis» (BdT 335,10, 1-2, VATTERONI 2013, p. 235).

en guay so;
pueys qui que l'aprenda
regart la razo,
pueys lo don o·l venda
a tal que·l revenda
quan veira sazo,
o·l retraya
lai don aia
anelh o cordo,
o de saya,
s'o essaya,
rauba de Gordo.

[Mi piace quando si costruisce un sirventese ben fatto, come si deve, bello e senza imperfezioni, ben composto su una gaia melodia d'amore; poi chiunque lo apprenda, prima di biasimarlo, consideri la "ragione", allora lo doni e lo venda a uno che lo rivenda quando ne vedrà l'occasione, o lo ripeta dove possa ricavarne anello o cordone, o, se lo mette alla prova, veste di saia di Gourdon].¹⁵⁷

Il passo è interessante anche per la presenza dell'espressione *regardar la razo*, traducibile come 'considerare l'argomento'; la nota di Sergio Vatteroni, riconoscendo a sua volta in *razo* il significato di «'ragione, argomento' in senso tecnico-poetico (*causa dicendi*)»,¹⁵⁸ porta a pensare che il passo sia imparentato con la rielaborazione del «Sumite» oraziano, su cui si è già detto estesamente *supra* (Cap. 2 § II.4.)

La 'considerazione' della materia ha qui però un'applicazione particolare; non sembra essere, infatti, una prescrizione finalizzata alla resa tecnica del componimento, bensì alla sua riutilizzabilità: 'si consideri l'argomento del sirventese, poi si decida cosa farne'.

Con un'espressione simile sembra che Peire voglia riflettere sulla possibilità di riusare lo stesso testo, con lo stesso tono, in più situazioni diverse, in tal senso trasponendo un argomento poetico in ambito politico; il testo, così costruito, si fa allora portavoce di istanze sempre valide, universali. Del resto questa sembra che sia qui esplicitata una delle peculiarità del genere sirventese, genere che per eccellenza 'si serve' generalmente di una melodia o di uno schema metrico-rimico di una canzone d'amore precedente.¹⁵⁹

Il verbo *bastir* con oggetto il sirventese compare anche in un testo di Duran Sartor de Carpentras, *Vill sirventes, leugier e venassal* (*BdT* 126,2), nella cui dichiarazione esordiale viene esplicitato l'intento di costruire un sirventese 'vile': un vile edificio composto da vili mattoni – le parole – ben omologati ai contenuti che devono esprimere:

Vill sirventes, leugier e venassal,

¹⁵⁷ Testo e traduzione VATTERONI 2013, I, p. 235 e ss.

¹⁵⁸ VATTERONI 2013, I, cit. p. 241.

¹⁵⁹ Informazione che si ritrova nella gran parte dei manuali (ad es. BONAFIN 2010, p. 90 e GRIMALDI 2021, p. 90).

vueilh de vills motz e vill raçon bastir;
 e ja tan fort no-l sabrai envelzir
 qe-l vill baro, mensongier deslial,
 vill vas ells eis, e vas segl'e vas Dieu,
 vill mil aitan e plus qe non dic ieu;
 per qie-l vueilh far vill e dezavinen,
 qar tan son vill lur croi captenemen.

[Un sirventese vile, leggero e volgare, voglio imbastire con parole vili e su vili contenuti; e sicuramente tanto non lo saprei avvilire quanto farebbero i vili baroni, menzogneri e sleali, vili verso sé stessi, verso i loro simili e verso Dio, vili mille volte tanto più che io non dica; così voglio fare (il mio sirventese) vile e spiacevole, perché i loro modi di agire sono tanto vili].¹⁶⁰

Dopo avere dichiarato i propri intenti il poeta sottolinea a più riprese, nel corso del testo, come le forme da lui prescelte si sposino perfettamente con i contenuti: il testo è un'invettiva contro degli specifici signori (menzionati per nome e cognome) e sulla cui spregevole condotta vengono modulate le forme.¹⁶¹

Il verbo *bastir* compare nel *Breviari d'Amor* di Matfré Ermengau, in un ambito – la descrizione della natura del corpo – totalmente diverso da quello retorico-poetico, ma in qualche misura significativo per la co-occorrenza di tessere lessicali mutuati dall'ambito semantico della 'costruzione' del testo (vv. 7649-7658):

Le cors humanals *es bastitz*,
 segon que l'escriptura ditz,
 de membres diverses li qual,
 per artificis natural
 e segon l'azordenamen
 de Dieu lo paire omnipoten,
 son ben e gen adordenat,
 e de nervis entrelasat
 e d'autres alcus liamens
 a lur qualitat covinens
 [...]

¹⁶⁰ Per il testo cfr. BOUTIÈRE 1930, pp. 81-84; la traduzione è mia.

¹⁶¹ La giustificazione delle forme in conformità ai contenuti (sulla base del principio della *convenientia*, su cui mi sono soffermata nei capitoli precedenti), viene reiterata per quasi tutto il testo e in corrispondenza della presentazione dei rispettivi baroni; cfr. vv. 9-10: «Ges no m'es grieu, s'ieu i pert mon jornal, / q'ill ni miei chan no fan a car tenir»; vv. 15-16: «qe mot bastart me son ara valen / mon trobar, e-l baro desplazen»; vv. 17-18: «E qar non vueilh mos chantars sapcha sal, / ni c'om lo dei'en nuilha cort grazir...»; vv. 25-26: «E qar ieu eis afolli e desval / lo sirventes...». Il canto viene dunque presentato, per i suoi contenuti, come qualcosa di estremamente deplorabile, con una *climax* che porta alla sua rinneazione nella *tornada* (vv. 42-44): «...per qu'ieu no-l tenc per mieu, / anz lo reneac aici e-l desapren, / qez avols es, qar es fatz d'avol gen».

[Il corpo umano è costruito, secondo quanto afferma la scrittura, da diverse membra che, per artificio naturale e secondo l'ordinamento di Dio padre onnipotente, sono ordinate bene e armoniosamente, allacciate tra loro per mezzo dei nervi e di alcuni altri legamenti convenienti alle loro qualità...].¹⁶²

Le parti del corpo, allacciate (*entrelassat*) tra loro in maniera ordinata secondo il sacro volere di Dio, formano un tutt'uno armonioso e regolato secondo il principio della *convenientia* (*covinen*, v. 7658) che lega ogni parte alla sua funzione: il corpo è implicitamente presentato, dunque, come un *textus* ben ordinato e razionale nel disporre le proprie parti.

Pare di capire, da questi esempi, che il verbo in questione sia sentito come particolarmente congeniale per indicare l'organismo, la struttura formata dall'unione di diverse parti discrete.

A questo proposito è notevole l'uso del verbo *bastir* e del sostantivo *bastimen* nel *Vangelo di Nicodemo*; i due si richiamano a distanza (v. 2792: «que dissi al comessamen»), trovandosi l'uno in *incipit* e l'altro in *explicit*. L'azione di *bastir* è ancora in fieri nel momento in cui si tratta di dare avvio all'opera di traduzione del Vangelo dal latino in volgare; nel finale, l'opera compiuta merita finalmente il titolo di *bastimen*, che, in quanto tale, è *entier*. I passi in questione (già citati e commentati *supra*, Cap. 3 § III.5.), meritano di essere di nuovo menzionati in forma di ritagli: ai vv. 6-10 il participio *bastida* è difatti riferito, non a caso, all'«*obra*» intesa, più ancora che testo letterario, come impresa edile e artigianale in senso esteso (confrontabile con l'*obrador* di Guglielmo IX):

car qui vol bona obra far,
quove que sia si bastida
que, cant sera tota complida,
re no·y aia mal estan
que torne ad anta ni a dan.

[La materia e il senso di uno scritto santo e puro che ho scoperto, hanno suscitato una tale ossessione che devo necessariamente tradurlo dal latino al romanzo; e se si vuole creare un'opera buona, conviene che sia strutturata in modo che, appena sarà finita, non vi sia nulla di sbagliato che sia fonte di onta o di peccato].

(vv. 2791-2794):

Fagz ay ueymay mon bastimen
que dissi al comessamen,
bon et entier, que a Dieu plassa,
don prec Dieus que ver perdo-m fassa.
A M E N

¹⁶² Testo AZAÏS 1977; la traduzione messa a testo è mia.

[Ormai ho fatto la mia opera, di cui parlai all'inizio, buona e completa, che piaccia a Dio! e per cui prego Dio che mi perdoni. Amen.]

Bastir è insomma verbo diffusissimo in sede di riflessione teorica e nelle dichiarazioni incipitali e il suo impiego in senso figurato è quasi altrettanto diffuso che quello letterale. Esso è prova della particolare tendenza, nei poeti in lingua d'oc, a ricavare dal mondo del 'fare' materiale un repertorio lessicale che abbia strette implicazioni, dal punto di vista semantico, con gli ambiti di appartenenza dei singoli lemmi. Un modo, in ultima analisi, per dare enfasi all'impresa dell'atto creativo e al perfetto equilibrio che si crea tra lo sforzo intellettuale e l'impeto dell'ispirazione.

IV.3. LA TESSITURA

Molti guai del mondo dipendono dal fatto che si può scrivere con una macchina da cucire, ma non si può cucire con una macchina da scrivere.

Gianni Rodari (cit. in Vanessa Roghi, *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*)

Non è questa la sede per ripercorrere estesamente la tradizione della metafora del tessuto per indicare il discorso, già abbondantemente presente in letteratura a partire dall'antichità.¹⁶³

Guglielmo Gorni ammise del resto come tale immaginario abbia assunto una posizione di particolare rilievo con la nascita della poesia in lingua volgare.¹⁶⁴ Tralascio dunque di riassumere le implicazioni di tale immaginario all'interno della storia letteraria che precede i trovatori provenzali, cominciando a riportare l'attenzione – e in ciò allontanandomi, solo di poco, dal punto centrale della riflessione – sugli espedienti descrittivi del dipinto e della trama nell'ambito dell'*ekphrasis* nella poesia mediolatina.

È infatti singolare notare come la descrizione del tessuto di una veste possa accogliere elementi metatestuali, a riprova della stretta comunicazione tra il racconto in quanto espediente e categoria del discorso e il racconto come pretesto descrittivo tipico del genere efrastico. Con una ardita *mise en abyme* Alano da Lilla descrive nel V libro

¹⁶³ Le tappe principali di questa metafora sono riassunte in GORNI 1979, *passim*; in particolare cfr. pp. 21 e ss.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 20. Un'indagine dettagliata della metafora come «*mise en abyme* della stessa forma testuale» è stata poi condotta da Corrado Bologna sul romanzo otto e novecentesco attraverso la messa a confronto di punti nodali della storia letteraria antica e del mito; cfr. BOLOGNA 1998, *passim*, e p. 346, dove si fa riferimento all'*entrebescamen* provenzale.

dell'*Anticlaudianus* il vestito di Teologia, proiettando sul tessuto descritto i contenuti del discorso su Dio e dunque identificando l'atto descrittivo con la materia della teologia stessa. Il lessico impiegato per indicare l'azione dell'ago che tesse (ovvero della mente che intesse il discorso), così come quello impiegato per indicare l'atto della lettura delle immagini intessute attinge al vocabolario del discorso e della parola.

Per mezzo del proprio passaggio l'ago non cuce, ma *describe*: l'espressione è reiterata nel corso dell'intero passo, come si legge ai vv. 115 e ss.: «*Subtilis describit acus formatque figurat / informem*». Specularmente, la figura non si contempla, ma si legge, come si dice al v. 147: «*Hic legitur tamen obscure tenuique figura...*».¹⁶⁵ La potenza descrittiva dell'ago prevale così sulla forza della parola, che invece è costretta al mutismo quando tenta disperatamente di parlare di Dio; solo l'immagine cucita può allora descrivere l'indescrivibile e dire ciò che la lingua non può.

La riflessione sul comune potere comunicativo della raffigurazione (tramite la tela, in tal caso) e dell'arte poetica deve dunque essere ricondotta all'indiscussa diffusione della metafora tessile, tanto versatile per la sua carica figurale e per questo frequente nella storia letteraria per indicare la composizione e il movimento narrativo (in particolare la digressione).¹⁶⁶ Questo possibile interscambio, non ancora esplicitato dai trovatori, sarà oggetto di lucida riflessione – per la prima volta in una lingua volgare – nel *Convivio* di Dante (IV, VI 1-4), dove il termine *autore* viene affiancato al verbo latino AUIEO, cioè 'legare le parole'.¹⁶⁷

lassar, ordir (ordre), liar

La frequenza dei campioni presi in esame mostra come il lessico della tessitura si specializzi a sua volta ad indicare l'atto della creazione poetica.

Tra i verbi di più ampia diffusione si annoverano senza dubbio *lassar* ('allacciare') – che compare per la prima volta in Guglielmo IX, nella già più volte citata *Ben vuelh que sapchon li pluzor* (*BdT* 183,2, v. 7) in riferimento al *vers* («Quant er lassatz») – e *ordir* ('ordire') insieme ad altri sinonimi che indicano l'idea della congiunzione mediante la filatura. Secondo Aurelio Roncaglia il verbo *lassar* – derivato dal latino LAQUEARE (FEW) e rintracciabile soprattutto nei testi dei primi trovatori – designerebbe «il lavoro di costruzione strofica» e va sicuramente rapportato, come fa Dominique Billy, alle

¹⁶⁵ CHIURCO 2004, p. 204.

¹⁶⁶ BOLOGNA 1998, pp. 359-360.

¹⁶⁷ Per il testo cfr. INGLESE 2014, p. 383: «È dunque da sapere che “autoritade” non è altro che “atto d'autore”. Questo vocabolo, cioè “autore”, – senza quella terza lettera C, – può discendere da due principii: l'uno si è d'uno verbo molto lasciato da l'uso in gramatica, che significa tanto quanto “legare parole”, cioè “auieo”. E chi ben guarda lui, ne la sua prima voce apertamente vedrà che elli stesso lo dimostra, ché solo di legame di parole è fatto, cioè di solo cinque vocali che sono anima e legame d'ogni parole, e composto d'esse per modo volubile, a figurare imagine di legame».

inevitabili implicazioni tecniche, sul piano metaforico-semanticò, che lo avvicinano al verbo *entrebescar*.¹⁶⁸

Appena uscito dal laboratorio, il *vers* guglielmino, per quanto pregevole, non è ancora completamente *lassatz*, ovvero ‘conchiuso’ in sé; il verbo sottintende l’idea di testo come trama, con possibile richiamo alla stretta connessione non tanto tra le parole a formare i versi, quanto (almeno nel caso di Guglielmo) tra testo e melodia. Per dirla con Augustin Callewaert:

Ainsi, l’art de tisser a fourni non seulement le verbe *lassar* (“entrelacer”), utilisé par Guilhem IX et par tant d’autres troubadours après lui, mais aussi les verbes *liar* (“lier”) et *filar* (“filer”), qui renvoient tout les trois à l’agencement des éléments constitutifs de la chanson (le texte, la mélodie, le motif, la structure strophique [...]).¹⁶⁹

L’immagine del testo come intreccio e tessuto consente di accostare queste occorrenze (molte delle quali, si è detto, all’interno degli *incipit* metapoetici) al concetto oraziano di *iunctura*; il significato di *iungere*, cioè ‘congiungere’, quindi ‘intrecciare più elementi in un’unica trama’ è del tutto analogo e merita, a rigore, di essere qui ribadito.¹⁷⁰

Il fatto che l’immagine sia tanto diffusa nelle dichiarazioni trobadoriche di poetica non significa, è vero, che ogni singola occorrenza lessicale (nell’ambito dei termini tecnici di natura tessile) possa essere ricondotta a una cosciente, esplicita allusività al settore artigianale in questione. Una volta che un orizzonte metaforico diviene topico – e, in tal caso, l’affermazione di verbi come *lassar* è suffragata dall’impiego precoce nei trovatori delle primissime generazioni – è facile se mai che i riferimenti vengano prodotti non tanto come cosciente allusione al testo come ordito, quanto come ripetizione-riformulazione di un repertorio espressivo sì colorito, ma comunque di scuola. Non mi spingerei tuttavia ad ammettere, come fa Lerch, che nel Medioevo «on emploie ce verbe [*ordir*] si souvent au figuré que pour beaucoup de gens ce sens seul existe; ils ne savent pas que c’est un terme des tisserandes». ¹⁷¹ Nei casi in cui le forme in questione concorrono in un contesto connotato, nel suo complesso, in senso fabbrile – dunque in co-occorrenza con altri verbi tecnici – è del tutto probabile, a mio avviso, che gli autori fossero almeno coscienti del potenziale allusivo e della carica espressiva di tale lessico.

Senza la pretesa di ricollegare ogni occorrenza delle forme selezionate come espressione di una altrettanto sviluppata consapevolezza tecnica, tratterò adesso un quadro dei casi più significativi.

¹⁶⁸ Cfr. RONCAGLIA 1981, p. 23 e BILLY 1989, p. 7. Su *entrebescar* cfr. *infra* § IV.5.

¹⁶⁹ CALLEWAERT 2000, cit. p. 70.

¹⁷⁰ Molti degli esempi trobadorici che verranno commentati sotto sono riportati da RIQUER 1971, I, pp. 187-188.

¹⁷¹ LERCH 1953, cit. p. 192.

Una delle più antiche occorrenze dopo quella di Guglielmo si trova in un testo attribuito a Peire d'Alvernhe, *Abans qe il blanc puoi sion vert* (BdT 323,1), ma secondo Beltrami «di autore incerto», di cui riporto i vv. 1-7:¹⁷²

Abans qe·il blanc puoi sion vert
ni veiam flor en la cima,
qan l'auzeil son de chantar nec,
q'us contra·l freig no s'esperta,
adoncs vuoill *novels motz lassar*
d'un vers q'entendant li meillor,
qe·l bes entrels bos creis e par.

[Prima che i bianchi poggi siano verdi e vediamo fiore sulla cima, quando gli uccelli sono muti del canto, che contro il freddo non se ne scuote uno, proprio allora voglio allacciare nuove parole di un *vers* che intendano i migliori, poiché il bene cresce e si mostra tra i buoni].¹⁷³

Aggettivi e avverbi di sfumatura positiva e maggiorativa come «bona color» (v.2) e «bon obrador» (v. 3) in Guglielmo, seguiti da «qu'ieu port d'aicel mester la flor» (v. 4) e «Eu conosc ben...» (v. 8);¹⁷⁴ «...un vers q'entendant li meillor, / qe·l bes entrels bos creis e par»¹⁷⁵ nello 'pseudo-Peire d'Alvernhe' incorniciano l'immagine del *vers* ben costruito.¹⁷⁶

Ma è Marcabruno a regolarizzare l'uso di *lassar*, impiegando il verbo per indicare l'atto con cui il poeta aggancia insieme i diversi elementi del testo per garantirne la coesione. Si veda l'*incipit* di *Aujatz de chan* (BdT 293,9), vv. 1-4:

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'en pot un mot traire.

[Prestate ascolto al canto, come progredisce e migliora, e (come) Marcabruno, secondo il suo schietto intendimento, sa il discorso e il verso allacciare e comporre, sì che altri non può toglierne una parola].¹⁷⁷

¹⁷² BELTRAMI 2020, cit. pp. 649-705.

¹⁷³ Testo e traduzione di BELTRAMI, *ibid.*, pp. 697-699.

¹⁷⁴ I versi fanno riferimento a BdT 183,7 di PASERO 1973.

¹⁷⁵ Cfr. BdT 323,1, citata appena *supra*.

¹⁷⁶ Ho inoltre già richiamato l'attenzione *supra* § IV.1.2. sull'*hapax astelha*, che il dizionario Lévy traduce come 'pettine da tessitore' in Peire d'Alvernhe, *Belh m'es qu'ieu fass'hueymais un vers* (BdT 323,9, v. 64).

¹⁷⁷ Scelgo per questo testo l'edizione (e la traduzione) di RONCAGLIA 1957, pp. 23-25. Su questo testo si vedano anche le osservazioni sul sostantivo *entensa*, *supra*, Cap. 1 § I.3.

La dichiarazione ostenta toni di vanto accresciuti dall'energica *autonomatio*:¹⁷⁸ il poeta sa 'allacciare' (*lassar*) e 'fare' (*faire*), cioè 'formare' (produrre *ex novo*) il soggetto del suo componimento, seguendo il suo puro ingegno. *Entensa* (FEW *INTĒNDĒRE*; sulla cui radice si è detto *supra*, Cap. 1, § I.4.) starebbe a indicare in questo caso qualcosa di molto simile all'*ingenium* dei trattati, cioè l'ispirazione dovuta al proprio intelletto, al proprio genio (i vv. 408-411 dell'*Ars poetica* ricordano infatti che a nulla vale l'ingegno senza l'arte, cioè senza un regolamentario di principi validi per tutti).

Roncaglia chiosa questi versi ricollegando l'espressione agli espedienti poetici del trovatore e al suo *trobar naturau*,¹⁷⁹ mentre di questo *incipit* Vincent Pollina sottolinea la bipartizione tra i termini *razo* e *vers*, tra i quali i verbi della tessitura vengono presentati in qualità di connettori concettuali.¹⁸⁰

Quello che ne risulterà sarà un componimento solido, stabile nella sua forma, perfetto:¹⁸¹ dove niente si può togliere né aggiungere («si que autr'om no l'en pot un mot *raire*», v.4). All'ultimo verso i manoscritti si dividono nel presentare da un lato la lezione *traire*, selezionata dal ramo orientale **AIKd** e preferita dagli editori Dejeanne e Roncaglia,¹⁸² dall'altro *raire*, del solo canzoniere **E**, scelto come base del testo per l'ultima edizione.¹⁸³

Diversamente dagli ultimi editori – i quali dichiarano con certezza che «AIK's *traire* is *facilior*» – penso che *traire* e *raire*, nel rappresentare ambedue azioni che pertengono l'atto del togliere, siano varianti dello stesso peso stemmatico;¹⁸⁴ il primo verbo indica difatti la sottrazione,¹⁸⁵ il secondo (effettivamente meno attestato) la raschiatura, concetto forse più atto ad esprimere, sul piano semantico, la resa materiale del *labor limae* (rinforzata dalla presenza degli altri verbi tecnici nei versi vicini).

Marcabruno è il secondo, dopo Guglielmo, a servirsi dei verbi tecnici della tessitura per indicare l'atto della composizione.¹⁸⁶ È invece il contemporaneo Bernart Marti

¹⁷⁸ Sull'argomento cfr. le riflessioni condotte da BERTOLUCCI PIZZORUSSO 2009 (su Marcabruno cfr. in partic. pp. 97-99).

¹⁷⁹ «L'*entensa* sembra dunque essere propriamente l'intento significante, l'intendimento' [...]; e la purezza di questo intendimento dovrebbe equivalere alla sua aderenza al vero proclamata a XXXII 3 e con altre espressioni altrove [...]: insomma al *trobar naturau* di XXXIII 7 [...]; cfr. RONCAGLIA 1957, cit. p. 29.

¹⁸⁰ «The demands of form and content are reconciled by the *entensa pura* ("pure understanding") of the poet, which presides over both the abstract and the concrete dimensions of his creative act. On the one hand we find *razon*, the theme of the poem, whose subject is truth; on the other the *vers* which, in synthesis with the theme, embodies this truth. The weaving terms *lassar* e *faire*, used as corollaries to the words *razon* and *vers*, suggest two complementary processes: the simultaneous adjustment of inspiration to expression and of expression to inspiration as the theme is gradually woven into the total fabric of the poem»; cfr. POLLINA 1991, cit. p. 182 (poi POLLINA 1996, p. 180).

¹⁸¹ Secondo MÖLK 1979, p. 5, *lassar* e il ventaglio di verbi tecnici analoghi farebbero riferimento alla necessità di garantire «the integrity of the song», con lo scopo di «protect the composition of the poem from outside influence» (entrabe le cit. *ibid.*).

¹⁸² Cfr. DEJEANNE 1909, p. 37 e RONCAGLIA 1957, p. 23.

¹⁸³ Cfr. GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 134.

¹⁸⁴ Ivi, cit. p. 138, *ad loc.*

¹⁸⁵ Sul verbo in questione in ambito tecnico-poetico si veda tuttavia anche ROSSI 2005, *passim*.

¹⁸⁶ Benché il riferimento sia inserito in un contesto che non ha niente a che vedere con le dichiarazioni di poetica, l'immagine della tela intessuta di invidia e di fellonia compare nel sirventese *Empeiraire, per mi*

(‘marcabruniano’ stilisticamente ma non ideologicamente)¹⁸⁷ a sancire l’unione concettuale tra l’allusività fabbrile della tessitura (e in particolare del gesto di allacciare i fili) e la sua applicazione all’attività del poeta, come si vede in *D’entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6), vv. 73-76:

De far sos novelhs e fres,
so es *bella maestria*,
e qui *belhs motz lass’e lia*
de *belh’art s’es entremes*.

[Comporre arie nuove e inedite è bella maestria; e colui che allaccia e lega bei versi esercita una bella arte...].¹⁸⁸

L’esordio di un testo di Gavaudan (*Lo mes e-l temps l’an depart*, *BdT* 174,7) condensa significativamente un repertorio assai vasto di espressioni fabbrili, isolabili nei predicati verbali, vv. 1-9:

Lo mes e-l temps e l’an deparc
E nesci sen *escamp e verc*
Et apres *restaur e conderc*
De novelh e *bastisc ed orc*
Vers de sen, qu’autre non *orga*;
Qu’ops m’es qu’amas e *conderga*
Sen que no-s *escamp ni-s verga*,
Que ja per autre no-s *jongra*
Locx que non tem folhs deparca.

[Io licenzio il mese, la stagione e l’anno ed elimino e rimuovo ciò che è di troppo facile significato, e passo quindi a rimettere a punto, a conferire nuova dignità, a imbastire e a ordire un *vers* pieno di profonde significazioni, quale altri non sia in grado di comporre; è infatti necessario ch’io raggrumi e faccia sorgere un senso tale che non trapeli e non irrompa all’esterno: altri non potrebbe raggiungere quello stadio che non temo si offra alla percezione di persona sprovvista di senno].¹⁸⁹

mezeis (*BdT* 293,22), ed è da connettere alle immagini cristiane per indicare il vizio e il peccato. Cfr. ad es. i vv. 19-24: «Als Amoravis saill conortz / per las poestatz d’outra-ls Portz / q’an pres *una tela ad ordir / de drap d’enveia e de tort*, / e ditz cadaüs q’a sa mort / -s fara de sa part devestir»; cfr. RONCAGLIA 1950, pp. 160-162. Come osserva l’editore, ivi pp. 167-168, l’immagine della tela ordita compare con questa accezione in Rabano Mauro (*Alleg. in S. Script.*, PL CXII 1064): «Per telam status pravorum, ut in Isaia [59,5] ‘Et telas araneae texunt’, quod reprobis ad hoc modis omnibus laborant, ut lucrum vitae praesentis apprehendant, ad instar videlicet araneae, quae ad hoc viscera sua extendit, ut vilem praedam, id est muscam capiat») e si incrocerebbe con l’uso metaforico del vestimento tipico della letteratura cristiana e dell’esegesi scritturale.

¹⁸⁷ Cfr. le osservazioni di CINGOLANI 1989, pp. 46-47.

¹⁸⁸ Testo e traduzione BEGGIATO 1984, p. 101.

¹⁸⁹ Testo e traduzione GUIDA 1979, p. 311.

Disposti a coppie di due, i verbi evocano diversi aspetti dell'arte fabbrile: se *escampar* e *vercar* alludono alla rimozione del *nesci sen* (v. 2), *restaurar* e *conderc* (*conderger*) si riferiscono all'integrazione volta al rinnovamento (*restaur e conderc / de novel*, vv. 3-4) e alla ricostruzione, coinvolgendo la sfera semantica dell'allestimento dell'edificio testuale (poi ribadita dal verbo tecnico *bastir*).¹⁹⁰ In dittologia con *ordir*, *bastir* forma un nucleo figurale di concentrazione fabbrile, con allusività implicita a due ambiti distinti, la costruzione e la tessitura. La qualità del dettato risulta, difatti, parimenti rapportabile ad ambedue le due sfere semantiche.

Il verbo *lassar* si trova ancora *Abans que-l blanc pueg sion vert* (*BdT* 323,1), 5-7:

adoncs vuoill *novels motz lassar*
d'un vers q'entendant li meillor,
qe-l bes entrels bos creis e par.

[proprio allora voglio allacciare nuove parole di un *vers* che intendano i migliori, poiché il bene cresce e si mostra tra i buoni].¹⁹¹

ed è singolare l'uso fattone da Peire Vidal per l'accostamento al verbo *ajostar* (*Ajostar e lassar*, *BdT* 364,2) che indica a sua volta l'atto del riunire insieme (vv. 1-5):

Ajostar e lassar
sai tan gent motz e so,
que del car ric trobar
no-m ven hom al talo,
quant n'ai bona razo.

[So riunire e allacciare tante parole e tanti suoni dolci, che del *trobar* ricco e artificioso nessuno mi arriva al tallone, quando ho un buon argomento].¹⁹²

Anche in questo ultimo caso – così come accadeva in Guglielmo IX – *lassar* indica l'atto dell'unione tra parole e suono; la canzone si configura così come una vera e propria *trama* composta da più elementi di diversa natura: le parole, i contenuti, i suoni.

Lassar è infatti l'abilità di legare insieme parole e suoni nell'intento di creare un ordito (il testo) armonico e piacevole: in quanto verbo della tessitura, esso presuppone un'abilità che si riverbera e si applica su più fronti e nella quale si misura dunque concretamente

¹⁹⁰ Su *conderger* cfr. la nota ivi, p. 318 (*ad loc.*). È forse in virtù dell'accento posto su forme verbali di questo ordine semantico che il testo che ne risulta si presenta, come afferma ancora l'editore (ivi, p. 319), «costruito secondo una successione di strofe che si presentano come 'unità di contenuto' relativamente autonome, non apertamente concatenate in una progressione logica, come microtesti dotati di 'informazioni' discontinue, ammassate in un insieme disorganico e opaco, stretto nei suoi vari elementi soltanto dall'energia connettiva emanante dagli effetti rimico-sonori della rima».

¹⁹¹ Adotto testo e traduzione di BELTRAMI 2020, pp. 696-700.

¹⁹² Testo AVALLE 1960, p. 33. Sulla concentrazione di «termini tecnici del *trobar ric*» all'interno della prima cobla si veda la scheda di ZAMBON 2021, p. 431.

l'intelligenza del poeta. È forse per la forte presa di coscienza nei confronti della propria arte che tale espressione indica, che *lassar* viene così spesso calato – sin dalla sua prima occorrenza guglielmina – entro dichiarazioni di poetica dal sapore di vanteria, nei toni del *gap*.

Il contesto tecnico dell'espressione viene perfettamente ricreato, inoltre, anche nella *razo*, *unicum* di **R**, di un testo di Arnaut Daniel, (*Anc ieu non l'ac, mas ella m'a* (BdT 29,2), dove si narra la sfida avvenuta presso la corte di Riccardo d'Inghilterra tra questo e un giullare rivale che poetò «en pus caras rimas que el» e su cui si è già detto *supra*, Cap. 2 § II.5. Il racconto narra infatti che, per la rabbia, Arnaut «non ac poder que *lasses un mot ab autre*», cioè 'non riuscì più a legare una sola parola all'altra' e che per questo durante il giorno del duello Arnaut intonò sfrontatamente la canzone del rivale, che aveva lungamente udito esercitarsi le notti precedenti.¹⁹³

In *Apres mon vers vueilh sempr'ordre* (BdT 389,10), il tessitore di parole che è Raimbaut d'Aurenga dichiara di ordire una canzone facile con rime difficili (vv. 1-3):

Apres mon vers vueilh sempr'ordre
una chanson leu per bordre
en aital rima sotil
[...]

[Dopo il mio *vers* vorrei immediatamente intessere una semplice canzone per divertire in una simile rima sottile...]¹⁹⁴

Il riferimento figurato all'ordito, si badi, permane anche nella *cobla* successiva nell'espressione *dretz fil guidar*, che dirotta l'allusività tecnico-poetica sul piano etico e morale della 'giusta direzione' da seguire in amore (vv. 9-11):

E sapcha-n guidar *dretz fil*
mos volers, e non s'ature
mas en valen seinhoril

[E possa il mio desiderio guidarmi rettamente (lett: sappia il mio desiderio guidare un filo dritto) e non fermarsi se non in una valente signora].¹⁹⁵

L'uso di *lassar* – con riferimento ai *mot(z)* e agli elementi del testo – non si esaurisce con la generazione del 1170 e viene sfruttato con espressività dai poeti catalani. Ne sono esempio l'*incipit* del sirventese *Bernarz diz de Baseill* (BdT 210,6), di Guillem de Berguedan (vv. 1-6):

¹⁹³ Cfr. per il testo BOUTIÈRE - SCHUTZ 1964², p. 62. Testo citato anche da RIQUER 1971, I, p. 188.

¹⁹⁴ Testo PATTISON 1952, p. 78; la traduzione è mia.

¹⁹⁵ *Ibid.*; la trad. è mia. A p. 81 l'editore rimanda a un'espressione simile in *En aital rimeta prima* (BdT 389,26) v. 14: «Mas ieu no-m part del dreg fil» e chiosa «It is obvious that the fil, "thread", is for guiding or leading one on a straight path», rimandando a espressioni similari in Marcabruno, BdT 293,18, v. 23 e BdT 293,19, v. 16.

Bernarz diz de Baseill
qe·s fara chantaire;
e no s'en meraveill
hom de son repaire,
car ben e gen sap trobar,
e *moz e coblas laçar*;
...

[Bernarz dice di Baseill che si farà poeta; e non ci si meravigli della sua dimora, perché sa comporre bene e gentilmente, e allacciare parole e strofe...] ¹⁹⁶

e il cosiddetto '*Maldit Bendit*' di Cerveri de Girona (*Ascout qui vol ausir, BdT 434a,I*), dove l'espressione «lassar mots ab so» viene inserita nell'ambito di una raccomandazione del poeta al giullare, all'interno di una digressione sul compito edificante e morale della poesia (vv. 484-493):

Juglars, hoc be, d'aytan
s'apellats juglaria
aver dels bos paria
e dir dits avinents
sobre·ls sonets plasents,
e *lassar mots ab so*
disen vera rayso,
e reprendre'ls malvats
lausan los prous preats
e veser bells domneys,
e trobar so c'us reys,
si trobar o sabia,
mays presats ne seria.

[Bene, così si chiama, giullare, la *joglaria*: avere dei buoni sodali, dire cose gentili su una musica piacevole, allacciare le parole con i suoni, dire la verità e riprendere i malvagi lodando i prodi valorosi e contemplare bei corteggiamenti e comporre ciò un re vorrebbe se sapesse comporre di più pregiato al mondo]. ¹⁹⁷

Un altro caso interessante, seppure dissimile per il fatto di impiegare un'immagine e non un verbo tecnico, si trova in apertura a un testo di Peire Cardenal, *Ab votz d'angel, lengu'esperta, non blesza*, (*BdT 335,1*) che fa uso frequente della metafora della tessitura; riporto del testo la prima *cobla* (vv. 1-8):

Ab votz d'angel, lengu'esperta, non blesza,

¹⁹⁶ Testo Riquer 1971, II, p. 168; la traduzione è mia.

¹⁹⁷ Testo Riquer 1952, p. 323 e ss.; la traduzione è mia. Su questo testo cfr. anche Cabré 1999, pp. 45-46 e Meneghetti 2003, pp. 74-75.

ab motz suptils, *plans plus c'obra d'engles*,
ben asetatz, ben ditz e ses represza,
meills escoutatz, ses tossir, que apres,
ab planz, sanglotz, mostran la via
de Ihesu Crist, cui quecx deuria
tener, com El la volc per nos tener,
van prezican com poscam Deu vezer.

[Con voce d'angelo, lingua esperta, non blesa, con parole sottili, piane più di manifattura inglese, ben collocate, ben dette e senza rimprovero, meglio ascoltate, senza deplorare, che apprese, mostrando con pianti e singhiozzi la via di Gesù Cristo, che ciascuno dovrebbe seguire come Lui volle seguirla per noi, vanno predicando come possiamo vedere Dio].¹⁹⁸

Il testo di Peire Cardenal – un'invettiva intrisa di ironia contro i frati predicatori e la loro vita opulenta – si apre con la dichiarazione, dai toni ironici, di voler mantenere l'ordine e la finezza; le parole saranno sottili e raffinate (così occorre tradurre in tal caso l'aggettivo *plan*), più di 'manifattura' inglese. Che *obra* si riferisca, in particolare, al tessuto, è ipotesi valida e assai probabile, formulata da Martin de Riquer e riportata anche da Sergio Vatteroni: «tupido como tejido hecho por tejidor inglés». ¹⁹⁹ La collocazione di questa occorrenza all'interno delle metafore tessili-testuali è avvalorata poi dalla precisazione, al verso subito successivo, espressa dal sintagma «ben asetatz», cioè 'ben assestate' e quindi 'ben collocate'.

All'interno del *corpus* dello stesso trovatore figura, del resto, anche l'interessante participio *tescut* (da *TĒXĒRE*) in dittologia con *ordit*, in *Aissi com hom planh son filh e son paire* (335,2), vv. 57-58:²⁰⁰

Ar m'es semblan que mos chans no val gaire,
car de maldir l'ai *ordit e tescut*,
mas de mal fueilh non cueilh hom leu bon frut
ni d'avol fag bon plag non sai retraire.

[Ora mi sembra che il mio canto non valga molto, perché l'ho ordito e tessuto di maldicenza, ma da mala pianta non si coglie facilmente buon frutto, né da cattiva azione so ricavare un buon accordo].²⁰¹

I versi qui ritagliati indicano chiaramente come nel riutilizzare tale immaginario Cerveri tenda a inserirsi sulla scia del magistero marcabruniano, non solo per l'immagine della tela del vizio – e si badi la possibile sostituibilità dei participi *ordit* e *tescut* con il

¹⁹⁸ Testo e traduzione VATTERONI 2013, I, pp. 139 e ss.

¹⁹⁹ RIQUER 1975, cit. p. 1508; VATTERONI 2013, I, p. 147.

²⁰⁰ La forma in questione è particolarmente rilevante: si pensi infatti che le uniche sue tre occorrenze si trovano solo in Peire Cardenal (l'unica che qui non cito è in *BdT* 335,1, v. 35).

²⁰¹ Testo e traduzione VATTERONI 2013, I, p. 157 e ss.

sinonimo *mesclat* – ma anche per la metafora della pianta, che si inserisce qui con lo stesso valore morale.²⁰²

fil, filar

Sulla scia dell'intonazione morale è possibile sviluppare ulteriormente il ricco repertorio di variazioni sulla semantica del tessuto a cui viene accostato il testo. Nel ricco *corpus* di Peire Cardenal si distingue anche *Qui volra sirventes auzir* (*BdT* 335,47), con un'articolata immagine tessile nei versi esordiali (vv. 1-8):

Qui volra sirventes auzir
tescut d'enu[e]ch, d'ancas mesclat,
a mi·l demant, q'ieu l'ai filat
e·l sai ben *volver et ordir,*
e sai ben los malvais chاوزir,
e conosc ben lur malvestat,
e plazon me·l pros e·l prezat
e·ls fals e·ls messongiers azir.

[Chi vorrà ascoltare un sirventese intessuto di argomenti spiacevoli, screziato di vergogna, lo chieda a me, ch'io l'ho filato e lo so bene modulare e ordire, e so ben distinguere i malvagi e conosco bene la malvagità, e mi piacciono i prodi e gli uomini di pregio, e odio i falsi e i bugiardi].²⁰³

La metafora del tessuto indica qui la presenza endemica, profonda, dell'argomento della maldicenza all'interno del componimento, senza il quale quest'ultimo non potrebbe esser chiamato *testo*.²⁰⁴ In qualche misura il richiamo al *textus* non è che un modo per sottolineare, dunque, la stretta interdipendenza tra forma e contenuto, tra presupposto e sviluppo del testo stesso. L'immagine viene enfatizzata poi tramite la ripresa dell'ambito semantico tramite sinonimi come *filar* e *ordir*; e non escludo che anche *volver* debba essere annoverato nel sistema metaforico in questione, indicando nello specifico il movimento del filo che si avvolge su sé stesso.

L'associazione semantica tra l'intreccio e la poesia sembra essere solido a tal punto che non sono affatto da escludere le implicazioni poetologiche (proposte da Linda

²⁰² Il tema della pianta allegorica del male è marcabruniano (*Pois l'iverns d'ogan es anatz, BdT* 293,39). Sulla scia di Marcabruno Cerveri si pone anche in *En mal punh fon creada* (*BdT* 434,7), un sirventese che condanna i cattivi costumi delle donne e dove compare, ancora una volta, la pianta del vizio.

²⁰³ Testo e traduzione VATTERONI 2013, II, p. 618. È probabile che la metafora della trama sia per il Cardenal di ispirazione marcabruniana e che derivi in particolare da *BdT* 293,22 (citata sopra), come riconosce l'editore stesso a p. 628, *ad loc*.

²⁰⁴ Non è tanto diverso, se si pensa, il significato di *entrebescar*, su cui cfr. *infra* § IV.5.

Paterson, che vi associa l'*entrebeschar*)²⁰⁵ di un passo in cui Giraut de Borneill impiega *desfilat* in dittologia con *colorar*. Tale occorrenza si trova all'interno di una *cobla* di *Ans que venia-l nous frugz tendres* (*BdT* 242,10) in cui il poeta enuncia un invito alla prudenza in ambito amoroso (vv. 33-40):

E si-l malvatz crup-en-sendres
s'enardis qu'en lais s'eslaixe,
vils sia tengutz o bas;
c'aixi *desfil'e destejn*
desaffrenatz domneihars,
qui-l pretz no-i garda ni-l sojn;
e s'eu a mos precis avejn,
no vendra be qui be-m pejn.

[Se il torvo acquattato-in-cenere si lancia spavaldo in canti, sia tenuto vile e rozzo; sfrenato corteggiamento scuce e stinge chi non bada al merito e alla prudenza: se io ottengo ciò che imploro chi ben mi ritrae non vende].²⁰⁶

Se davvero è possibile intravedere in questo luogo un'allusione alla teoria letteraria – presupponibile a partire dal v. 34, dove si fa riferimento allo slancio canoro in *lais* («s'enardis qu'en lais s'eslaixe») – si assisterebbe, ancora una volta, alla fusione di elementi che accomunano la prassi amorosa e la prassi poetica, generando un unico contesto in cui gli ambiti sono fusi insieme (si veda ancora a tal proposito quanto detto *supra*, Cap. 1 § I.6.).

Una dichiarazione di Guillem de Berguedan, risulta infine interessante per il fatto di coinvolgere il lemma raro *fil*; si prendano dunque i primi versi di *Sirventes ab rason bona* (*BdT* 210,17a), vv. 1-5:

Sirventes ab rason bona,
de prim fil ab bon escoil,
farai...

[Farò un sirventese con un buon argomento, con filo pregiato (= oppure con acume, sottigliezza?) e con buona indole...].²⁰⁷

Il *prim fil* consente di ricostruire un'immagine figurata impiegata per indicare la sottigliezza dell'ingegno. Come ha infatti indicato Riquer, «Es evidente que *prim fil* está en el sentido de “sutileza”, como atestiguan el verbo catalán *primfilar* y la expresión *filat*

²⁰⁵ Cfr. PATERSON 1975, p. 124: «*Desfil'e destenh* (36) depicts his character as a piece of cloth which has become unravelled and discoloured; as poetic craft is often described in terms of weaving (*entrebeschar*) and colouring (*colorar*) it is implied that his songs will also be 'unravelled' and 'discoloured'».

²⁰⁶ Testo *ivi*, pp. 117-122; traggio questa traduzione da ZAMBON 2021, p. 239.

²⁰⁷ Testo Riquer 1971, p. 174; la traduzione è mia.

prim, “hilar delgado”, “sutilizar”». ²⁰⁸ La dichiarazione in questione enuncia quindi la presenza di due componenti basilari su cui si innesta la composizione: l’intelligenza e la disposizione d’animo (*bon escoil*).

jonher

In ambito metapoetico *lassar* e *serrar* possono avere un significato simile: il campo semantico del ‘serrare’ può sconfinare tuttavia in quello del ‘chiudere’, a significare il laccio che chiude il senso: è questo è il significato che viene ad assumere soprattutto l’aggettivo corrispondente *serratz* (su cui cfr. *infra*, Cap. 5 § V.2.1., *serrar*). L’idea dell’accostamento delle parole ‘ben allacciate’ che costruiscono il *vers* è tuttavia espressione anche di un altro parametro estetico, che ci riporta verso il senso della coerenza, dell’integrità e, dunque, della qualità *lato sensu*. Si possono a questo proposito riportare alcune parole di Michel Zink:

et le poème, quand il sera achevé, témoignera de la supériorité de son auteur, car il sera bien ficelé: il sera lacé, tressé, de façon si serrée que son laçage ne pourra se défaire ni se détendre. Ce laçage est celui des mots choisis avec exactitude, enserrés dans le maillage étroit du mètre et de la rime. ²⁰⁹

La collocazione delle parole a formare la trama è poi rapportabile al concetto di *conjointure*, termine usato da Chrétien de Troyes nell’incipit dell’*Erec et Enide*.

La questione merita un piccolo *excursus* nell’ambito del sistema, già antico, dei riferimenti al testo come tessuto composto da tante piccole parti in equilibrio perfetto. Con l’espressione dibattuta «mout bele conjointure» Chrétien dichiara infatti l’eccellenza e la coesione della propria opera composta da una narrazione perfettamente simmetrica e regolata (vv. 9-14):

Por ce dist Crestiens de Troies
que reisons est que totevoies
doit chascuns *panser* et *andandre*
a bien dire et a *bien aprandre*;
et tret d’un conte d’aventure
une mout bele conjointure
[...].

[Per questo Chrétien de Troyes afferma che ciascuno, se vuol esser ragionevole, deve sempre applicarsi a parlare bene e a istruire ed egli stesso trae da un racconto d’avventura una composizione molto bella (...)].

²⁰⁸ *Ibid.*, cit. *ad loc.*

²⁰⁹ ZINK 2017, cit. p. 93.

Come è stato messo in luce da Douglas Kelly, l'aspetto sfaccettato del genere narrativo – composto da tante parti più piccole riordinate/ricucite insieme – entro cui Chrétien sembra collocarsi porterebbe a osservazioni inerenti la cosiddetta *narratio multiplex*, bersagliata da Orazio quando nell'*Ars poetica* paragona i poeti ciclici con Omero (AP 146-152) e tuttavia considerata accettabile dagli scrittori del XII secolo, e in particolare da Ugo di San Vittore.²¹⁰ Il rapporto tra la *conjointure* e l'immaginario del tessuto significherebbe infatti la storia dove si sovrappongono e incrociano intrecci diversi e sarà recepito, per questo, nell'ambito del genere eroico-cavalleresco, dove si distingue non a caso il poeta-tessitore *par excellence* Ludovico Ariosto.²¹¹

Se Claudia Villa non ha dubbi nel ricondurre l'espressione alla *callida iunctura* oraziana, un poco diversa (ma comunque afferente a un nucleo comune di riflessioni) è la posizione di Dan Octavian Cepraga, che vi legge un'allusione al concetto boeziano-aristotelico di *coniunctio* e dunque a quello di coesione-compattezza del testo (anche laddove interrotto da digressioni o composto da tanti micro-episodi tenuti insieme), sottolineando l'idea del vincolo che esprime l'unità della trama del tessuto-*textus*.²¹²

Nel collocare il verbo prov. *jonher* (da JÜNGERE) all'interno di questa categoria di rimandi concettuali, vediamo dunque in che modo, nei trovatori, il concetto della 'giunzione' e quello del 'laccio' si facciano portatori di implicazioni metapoetiche che riguardano non tanto la composizione poetica, quanto la riflessione sull'ermetismo della lettera.

Nella canzone *La flors del verjan* (BdT 242,42) di Giraut de Borneill l'immagine tessile si rifrange in tre verbi distinti, tutti e tre degni di nota; tra questi, *jonher* è impiegato

²¹⁰ Cfr. KELLY 1970, p. 193, che riporta il brano tratto dal *Didascalicon* di Ugo di San Vittore, interessante anche per l'accostamento tra pittura e poesia: «Huiusmodi sunt omnia poetarum carmina, ut sunt tragoediae, comoediae, satirae, heroica quoque et lyrica, et iambica, et didascalica quaedam, fabulae quoque et historiae, illorum etiam scripta quos nunc philosophos appellare solemus, qui et brevem materiam longis verborum ambagibus extendere consueverunt, et facilem sensum perplexis sermonibus obscurare, vel etiam diversa simul compilantes, quasi de multis coloribus et formis, unam picturam facere». Secondo lo studioso (*ibid.*) lo stesso Dante seguirebbe questa linea quando nel *DVE* (I.10) menziona le «Arturi regis ambages pulcerrime»; il recente studio di ROSSI 2019 respinge tuttavia simile lettura narratologica del termine 'ambages'.

²¹¹ Sono più d'una le dichiarazioni che nell'*Orlando furioso* alludono all'arte della narrazione come impresa di tessitura, ad es. nel canto II, lassa XXX, 5 e ss.: «Ma perché varie fila a varie tele / uopo mi son, che tutte ordire intendo, / lascio Rinaldo e l'agitata prua, / e torno a dir di Bradamante sua» o nel canto XXII, III, 5: «Ma tornando al lavor che vario ordisco...».

²¹² Sulla derivazione di *conjointure* dal concetto oraziano di *iunctura* sembra non avere dubbi KELLY 1970 (seguendo NITZE 1913-1914, p. 487) benché ne sottolinei le differenze: «but Horace uses *iunctura* in reference not to plot or narrative structure, but rather to artful and elegant syntax» (pp. 179-180). Cfr. inoltre l'imprecindibile contributo di VILLA 1996 (*passim*), che sottolinea come l'invito alla compattezza nei commenti medievali a Orazio rifletta la tendenza alla messa in discussione della «struttura autocompatibile della cultura latina – dove ogni elemento è organizzato in un sistema in cui materia e stile sono strettamente collegati a generi letterari ben descritti e perciò riproducibili» (*ibid.*, p. 455). Secondo CEPRAGA 2007 (*passim*) *coniunctio* e *conjointure*, da tradursi come 'congiunzione' o 'connessione', andrebbero infine ricondotte alla teoria aristotelica del *syndesmos*, concetto che Aristotele impiega nelle opere di logica, che furono tradotte dal latino da Boezio e con cui il XII secolo doveva avere una certa dimestichezza.

come sinonimo di *lassar* (benché sia più raro rispetto a questo e quasi mai impiegato nel senso del ‘fare’ poetico); si leggano i vv. 36-45:

*Car s'eu jonh ni latz
menutz motz serratz,
pois en sui lauzatz,
can ma razos bona
par ni s'abandona;
c'om ben ensenhatz,
si be-i ve
ni mo drech chapte,
no vol al meu escien
c'a totz chan comunalmen.*

[Se unisco e allaccio parole ben chiuse, ne sono lodato allorché si svela il mio nobile tema; un uomo istruito, se è attento e giusto con me, non vuole, credo, ch'io canti a tutti indistintamente].²¹³

Considerando il contesto entro cui si trova incastonato, il verbo pare esprimere un'implicita e ironica polemica nei confronti dell'ermetismo stilistico. I riferimenti al ‘laccio’ e alla ‘giunzione’ potrebbero alludere allora alla trama intricata di qualcosa che somiglia tecnicamente all'*entrebescamen*, concetto su cui tornerò poco più avanti (*infra* § IV.5.), e che evocherebbe, in effetti, l'orizzonte semiologico del *trobar clus*.²¹⁴

È questo il senso complessivo del contesto entro cui compaiono *jonher* e *lassar* in dittologia, all'interno della bella immagine fabbrile di *Entre-l taur e-l doble signe* (*BdT* 411,3) – assegnata a Raimon Vidal de Bezalù ma di autore ignoto (sicuramente di scuola arnaldiana) – ai vv. 16-18:

*e-lz belz ditz doutz durs cubertz
junh e las, daur e compil,
meilz d'invern c'autre d'abril*

[E versi buoni e dolci, duri e oscuri, unisco e lego, indoro e cesello, meglio in inverno che in aprile].²¹⁵

²¹³ Assumo, almeno per questo testo, l'edizione KOLSEN 1910-1935, p. 138, come testo critico (ma cfr. per confronto anche SHARMAN 1989, p. 169). La traduzione che si riporta è tratta da ZAMBON 2021, p. 249.

²¹⁴ Come propone ZAMBON 2021, pp. 243-244, il riferimento all'«om ben ensenhatz» del v. 41 potrebbe essere un richiamo a Raimbaut d'Aurenga e, nello specifico, al dibattito in tenzone con questi (*BdT* 389,10a), dove «Raimbaut rimprovera Guiraut di apprezzare un canto *que a totz es comunab*» (ivi, cit. p. 243). Se ne dedurrebbe che «*La flors del verjan* sarà dunque posteriore alla tenzone» (ivi, cit. p. 244).

²¹⁵ Il testo qui riportato è quello riportato, con rimaneggiamenti sulle edd. precedenti, da POE 2004 p. 115, n. 16); la traduzione è mia. Al v. 17 la lezione *daur e compil* è emendamento di Poe; Appel mette a testo *e d'aut compil*, mentre è Marshall a congetturare *aur* (> *e d'aur compil*). Su questo testo cfr. anche *infra*, Cap. 5 § V.4.

Esiste tuttavia una deriva di significato neutro (non stilisticamente connotato) dei verbi della tessitura impiegati in luogo dei *verba dicendi*; oltre ai numerosi casi già richiamati è il caso di menzionare Raimon de Miraval, paladino del *trobar leu*, il quale usa *jonher* come sinonimo di *chantar*, in *Anc non atendei de chantar* (*BdT* 406,5), ai vv. 39-40:

per que-m deu aver chazimen
silh per cui chan belhs digz e jonh.

[perché mi deve avere scelto colei per cui canto e allaccio belle parole]²¹⁶

Considerata la ricorrenza di tali immagini entro il *corpus* trobadorico, è ora possibile muovere delle riflessioni di carattere generale. Difficile non notare, ad esempio, come l'impiego tecnico-poetico dei verbi della tessitura da un lato e della costruzione dall'altro risulti caratterizzato da occorrenze che convergono verso testi appartenenti al genere del sirventese. Si è già accennato alla frequenza di verbi come *bastir* o *ordir* all'interno dei canzonieri poetici dei frequentatori di tale genere letterario. Non è possibile tuttavia proporre una spiegazione univoca in grado di descrivere in maniera soddisfacente e sistematica il fenomeno. La giustificazione più economica potrebbe risiedere in un motivo di ordine stilistico: ossia nella forte, quasi violenta, espressività di queste immagini; espressività che, in effetti, sarebbe più consona a un sirventese che non a una canzone d'amore, dove i toni e gli argomenti hanno – almeno nella stragrande maggioranza dei casi – un andamento stilistico più mite e 'dolce'.

Un'altra osservazione si può muovere sui valori semantici assunti da tali verbi specifici nei contesti analizzati: attraverso l'appartenenza a un ambito latamente artigianale, essi assumerebbero particolare icasticità per il fatto di esprimere, nei singoli testi, l'idea della *pervasività* delle scelte metapoetiche dichiarate dal poeta in sede esordiale. Per entrambe le immagini funge da esempio sommo, a mio parere, Peire Cardenal: tra i testi già riportati e discussi sopra richiamerei proprio l'*incipit* di *BdT* 335,47, 1-2, dove nell'espressione: «Qui volra sirventes auzir / tescut d'enu[e]ch, d'anctas mesclat...», *tescut* si potrebbe benissimo sostituire con *mesclat*, nell'idea che la trama sia interamente percorsa dalla noia e dall'onta. Nel già menzionato sirventese di Duran Sartor de Carpentras, *BdT* 126,2 (1-2: «Vill sirventes, leugier e venassal, / vueilh de vills motz e vill raçon bastir»; *supra* § IV.2.) *bastir* rinforza la coerenza della forma e dei contenuti e trasmette l'idea della strutturazione dell'intero testo intorno al concetto della viltà.²¹⁷

Le immagini dell'ordito e della costruzione, seppure richiamate attraverso allusioni implicite e solo grazie all'impiego di verbi caricati di valore tecnico, restituirebbero

²¹⁶ Testo TOPSFIELD 1971, p. 253. La traduzione è mia.

²¹⁷ Motivo frequente nel genere sirventese: sul sirventese costruito sul concetto di viltà si veda anche Bertran Carbonel, *BdT* 82,17 (ROUTLEDGE 2000, p. 80), vv. 1-8: «Vil sirventes de vil home vuelh far, / de vil razo, e de vils ditz vilmen, / e tan vilmens non l'iray envilen / que-l vils pus vils no sia, ses gabar; / car le vils vils a mes cavalayria / a vilas fatz et a vil vilania; / per qu'ieu del vil ses vils faytz soy blasmans, / car a viltat ha mes bos faitz prezans».

dunque l'idea della connettività, della coesione micro e macro-testuale garante dell'efficacia di un messaggio polemico di cui il sirventese è per eccellenza il portavoce.

IV.4. VERBI DELLA RAFFIGURAZIONE

gli uomini fattivi che lavorano manualmente, che afferrano la materia inerte e vivente, che la migliorano o la trasformano vengono opposti abitualmente agli uomini che fanno della parola il loro mestiere ... In verità il pensiero si impone come artigianale così come la mano ... E gli scultori che hanno tagliato le pietre delle cattedrali non pensavano meno profondamente dei logici della scolastica.

Luc Benoist, *Segni simboli e miti*, Milano, Garzanti, 1976, p. 93.

Si è deciso di dare risalto, in questo paragrafo, a gruppi di verbi legati all'ambito della rappresentazione figurativa. Essi mostrano bene, a mio parere, la forte contiguità semantica e concettuale tra rappresentazione verbale e figurale, dovuta alla comune percezione di alcune fasi di esecuzione caratteristiche delle due azioni. Sia le parole che le immagini sono infatti in grado di rappresentare scambievolmente il rapporto tra *res* e *verba*, le une presupponendo i *verba* per evocare le *res*, le altre le *res* per approdare ai *verba*. Tale movimento dialettico, che ha a che fare con le strutture cognitive e della memoria, si pone nel tempo della simultaneità; il verbo latino *repraesentare* è riconducibile, non a caso, al concetto di *praesens*, significando l'atto di 'presentare nel tempo'.

Nella dicotomia tra figure e parole che presiede la figurazione mentale (alla base del funzionamento della memoria), si può dire che:

Painture serves the eye and *parole* the ear. Both are equal means of access to the "house of memory", which holds all human knowledge of the past, and each has cognitively the same effect.²¹⁸

Il fatto che parole e immagini vengano parimenti interpretate come strumenti di funzionamento della memoria-conoscenza spiega perché la pedagogia del XII secolo impieghi tante delle sue forze nell'elaborazione di 'figure della memoria' come l'elaborazione di diagrammi e di schemi mnemotecnici (il cui sforzo si esprime, ad

²¹⁸ CARRUTHERS 1990, cit. p. 223.

esempio, in opere come il *De arca Noe* di Ugo di San Vittore, non a caso denominata, nei manoscritti, anche *De pictura archae*, *De visibilia pictura archae* o *depinctio archae*).

Secondo una tale logica di richiami tra occhio, parole e visività Dante inaugurerà del resto la *Vita Nova*, facendo derivare la genesi dell'opera da un'immagine mentale, cioè dalle parole già scritte nel 'libro della memoria' (*VN* I, I: «In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la qual dice: *Incipit vita nova*»).²¹⁹ Se il supporto dell'immagine mentale è necessario per chi produce il testo o l'immagine stessa, le immagini funzionano, per contro, come un dispositivo di immagazzinamento nella memoria del lettore;²²⁰ per il fatto di sapere colpire la facoltà *imaginativa* di chi legge con la potenza delle immagini evocate (tramite le parole), lo scrittore-poeta assume le sembianze di un pittore e gli strumenti espressivi di questi.²²¹

Vediamo dunque, mediante l'analisi di alcuni dei principali lemmi della raffigurazione, in che modo questa logica di funzionamento potrebbe essersi riverberata nel linguaggio che presso i trovatori concerne la teoria letteraria.

colorar (color), penher

In questo breve paragrafo mi limiterò a osservare come l'accostamento dei colori e delle immagini alla retorica della finzione-artificio risulti particolarmente congeniale alla produzione amorosa in lingua volgare dei secoli XII e XIII, dove l'attenzione agli ornamenti retorici (detti appunto tecnicamente *colores*) e, parallelamente, alla metafora della pittura riporta ancora una volta l'attenzione sulla dialettica tra interiorizzazione e espressione dell'amore in questa letteratura.²²²

Il pittore si serve dei colori così come il poeta delle parole: nel tardo XIII secolo il catalano Amanieu de Sescars (di cui ci restano solo due *saluts d'amor* e due *ensenhamens*) mette a confronto con un paragone esplicito le due azioni del *colorar* e del *parlar*; i versi di interesse sono tratti dall'*ensenhamen El temps de nadador* (*BdT* 21a,III), 68-83:

Mar s'es volontairos
de vostr'amic lauzar,
o d'autres faitz parlar

²¹⁹ GRIMALDI - PIROVANO 2015, p. 77; sulla questione cfr. anche REA 2021, p. 24 e ss.

²²⁰ A questo proposito si è parlato nella storia della miniatura di «word-pictures», cioè di immagini che, glossando il testo, funzionano da dispositivo mnemotecnico in grado di accompagnare la comprensione del testo, come accade ad es. nel Salterio di Utrecht; cfr. ancora CARRUTHERS 1990, p. 226-227.

²²¹ «The author is a "painter", not only in that the letters he composes with have shapes themselves, but in that his words paint pictures in the minds of his readers»; cfr. *ibid.*, p. 229.

²²² Sull'immagine depositata nel cuore ho già svolto delle considerazioni *supra*, Cap. 1, soprattutto § I.5. Sottolineo in questa sede l'importanza di questa metafora già in antico, da ricondurre alle riflessioni platoniche sulla memoria e sulla fantasia, tema centrale nel *Filebo* platonico. Le opere con cui il Medioevo fa i conti (per la disponibilità di traduzioni latine) si limitano tuttavia al *Parmenide*, al *Menone*, al *Fedone* e al *Timeo*. Per l'approfondimento della questione rimando ancora una volta a AGAMBEN 1977, pp. 84-86.

de ver o de mentir,
 ab semblan de ver dir
 comensatz e finetz,
 amic, car be sabetz
 c'om deu gen colorar
 sos faitz et al parlar
deu gen metre color:
si com li penhidor
coloro so que fan,
deu hom colorar tan
paraulas ab parlar
 c'om no-l puesca reptar
 per razo ni maldir.

[Ma se siete desideroso di lodare il vostro amico, o di parlare d'altre cose veritieramente o mendacemente, cominciate e finite, amico, con l'aria di dire il vero, perché sapete bene che l'uomo deve colorare opportunamente le proprie azioni e deve porre bel colore alle parole: come i pittori colorano ciò che fanno, così l'uomo deve colorare, parlando, tanto le parole che non lo si possa biasimare a ragione e riprovare].²²³

Il consiglio di Amanieu al suo interlocutore (un giovane desideroso di apprendere l'arte d'amore e la sua espressione poetica) si inserisce nella prescrizione di non lodare mai troppo nessun amico per non apparire menzognero. Nel dispensare insegnamenti cortesi (e in particolare dell'invito generale alla misura) Amanieu ricorre dunque al *tòpos* del 'parlar bene', recuperando l'accostamento, di memoria oraziana, tra parola e pittura; i due piani della rappresentazione coinvolti sono entrambi passibili, del resto, di processi di abbellimento regolati da parametri ben precisi.

L'accostamento, per analogia, degli espedienti retorici alla pittura («flos schematum; picta dicta»),²²⁴ ricostruito da un lavoro approfondito di Dimitri Scheludko e poi ripreso da Nathaniel Smith,²²⁵ è però estremamente diffuso e ha una fioritura degna di nota nella produzione mediolatina che si colloca tra i secoli XI e XII. Anche Alano da Lilla nell'*Anticlaudianus* accosta difatti pittura e poesia, come è possibile ricavare da un passo del libro III, vv. 164-167:

Claudit eam vestis, quae pictura colore
 multiplici, ridet varios induta colores.
 Hic pictoris ope splendet pictura coloris
 rhetorici, sic picturam pictura colorat.

Allo stesso piano allusivo fa riferimento a più riprese Marbodo da Rennes, ad esempio nel *De ornamentis verborum (Liber decem capitulorum, cap. X)*:

²²³ Testo e traduzione SANSONE 1977, p. 181-215.

²²⁴ Cit. in SCHELUDKO 1931, p. 140.

²²⁵ Cfr. *ibid.* e SMITH 1976, pp. 43-44.

color unus ubique nil varium format [...] quia delectare videntes res variae raraeque solent; fit copia vilis, ergo diversos scriptis adhibere colores et variare stylum plus laudis habere putamus.²²⁶

In virtù del consolidarsi di tale accostamento tra *colores* e *flores rhetorici* – promosso certamente dalla trattatistica mediolatina e già affermatosi nella poesia occitanica a partire da Guglielmo IX, che in *Ben vueill* chiama in causa i *bona color* –, Arnaut Daniel può creare un gioco di ambiguità tra i *flor* e i *frug* che compongono la scena primaverile in *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs* (*BdT* 29,4), vv. 5-8:²²⁷

so·m met en cor qu'ieu colore mon chan
d'un'aital flor don lo fruitz si'amors
e jois lo grans, e l'olors d'enoï gandres.

[...questo m'invoglia a colorare il mio canto di un tale fiore il cui frutto sia amore, e gioia il seme, e da tristezza il profumo sia protezione].²²⁸

Il poeta e il pittore sono tuttavia accostabili anche dal punto di vista pragmatico-concettuale, essendo entrambi praticanti del mestiere di mimare, ri-creare, formare; da Orazio in avanti diventa pregnante il concetto di *fictio* che regola le due attività. Poesia e pittura vengono assimilate nei secoli (e la reciproca identificazione-competizione non si esaurisce certo nel Medioevo) in virtù della comune derivazione da un'immagine, frutto di una visione.

In questo senso prende forma il motivo, particolarmente fortunato nella lirica romanza, dell'amata dipinta nel cuore, anticipata dall'autore anonimo del *Iudicium amoris* (XII secolo),²²⁹ che all'interno di un dibattito tra fanciulle sui rispettivi amanti fa dire a una di queste: «in cordibus milites / depingunt nostras facies».²³⁰ La pittura nel cuore dell'amata non va dunque scissa del tutto dagli accostamenti che, su spinta oraziana, tendono ad assimilare il *fare poetico* al *fare pittorico*.

Tale motivo viene valorizzato in modo peculiare dalla produzione del Notaio Giacomo da Lentini;²³¹ si pensi, ad esempio, ai versi 41-46 di *Madonna dir vo voglio*, dove il poeta oppone la possibilità e l'impossibilità di dipingere la donna con le parole:

²²⁶ BOURASSÉ 1854 (*PL* 171), p. 1693

²²⁷ Cito questo testo anche *supra*, Cap. 1, § I.5. L'immagine pittorica per caratterizzare la primavera è anche in Uc Brunenc, *Ab plazer recep e acuoil* (*BdT* 450,1), 1-6: «Ab plazer recep et acuelh / lo dous temps que colora e penh, / e no-y a ram no s'entressenh / de blancas flors e de vert fuelh, / e-l colombet pel gaug d'estiu / mesclon un amoros torney...» su cui cfr. GRETTI 2001, p. 3. Altre occorrenze di pertinenza sono elencate da MILONE 2004, pp. 161-162.

²²⁸ Testo e trad. EUSEBI 2019, pp. 118 e ss.

²²⁹ Su cui BIANCHINI 1996, pp. 38-39 e FARAL 1913, pp. 243-247.

²³⁰ Cfr. il *dossier* ricostruito da MENEGHETTI 2015, p. 36.

²³¹ Cfr. ad esempio la lauda fiorentina menzionata da MENEGHETTI 2015, p. 37: «Entro 'l mio chore dipingho la figura / e sono inebriato; / io lo chiamo et attendo / e òllo in cor formato» e poi *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini, vv. 5-13: «Com'omo che ten mente / in altro exemplo pinghe /

Lo non-poter mi turba,
 com'on che pinge e sturba,
 e pure li dispiace
 lo pingere che face, e sé riprende,
 che non fa per natura
 la propïa pintura;
 [...]

Il silenzio poetico deriva dunque dall'impossibilità di immaginare, di ritrarre dentro di sé l'immagine di *midons*.²³² Quest'ultimo punto si identifica per il poeta in un *non-poter* che, riversato nell'atto compositivo, sfocia in un'ineffabilità che retoricamente adempie al compito di esaltare – anziché di nascondere – le qualità della dell'amata.²³³ Sembra allora che la raffigurabilità dell'amata e del sentimento d'amore nell'interiorità del poeta siano la molla che rende possibile l'espressione poetica. Tale interdipendenza tra le immagini responsabili dell'innamoramento e la dicibilità delle stesse ci riporta alla stretta parentela tra amore e poesia analizzata ai Capitoli 1 e 2 di questo lavoro.

Alla luce di tale correlazione sarà forse possibile, in ultima analisi, valutare la considerazione dell'attività poetica come strettamente correlata all'arte figurativa, grazie alla frequente associazione (anche di natura retorica) tra *trobar* (ma più in generale tra i *verba dicendi*) e verbi della rappresentazione come *colorar* e *penher*.

retraire

Riflessioni analoghe si possono estendere a espressioni verbali piuttosto comuni, come *retraire*, o, viceversa, più tecniche come *entalhar*, di cui dirò poco più avanti.

Tra i più ricorrenti *verba dicendi* nella lirica trobadorica, *retraire* viene impiegato in contesti metapoetici come sinonimo di 'dire', come enuncia la voce DOM al punto: «c. 'dépeindre, exposer, raconter'». ²³⁴ L'espressione sembra essere particolarmente cara a Folchetto di Marsiglia, il cui più illustre e fortunato esempio è dato dal famoso *incipit A vos, midontç, voill retrair'en cantan* (*BdT* 155,4).²³⁵ Il verbo è impiegato numerose volte

la simile pintura, / così, bella, facc'eo / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura. // In cor par ch'eo vi porti, / pinta como parete / e non pare di fore» e poi 19-27: «Avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo 'n quella figura / e par ch'eo v'aggia avante: / sì com'om che si crede / salvare per sua fede, / ancor non via davante»; cfr. ANTONELLI 2008, p. 39 e ss.

²³² A questo proposito cfr. le considerazioni svolte *supra*, Cap. I § I.4.

²³³ Cfr. su quest'ultimo punto le considerazioni di SCARPATI 2015, p. 52.

²³⁴ <http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=3zG7aOSv9AwHn9bWDIDWU0>

²³⁵ Il livello di istruzione di Folchetto è indiscutibilmente molto alto, sebbene le *vidas* – utilizzate da Bernardi per ricostruire il profilo culturale dei singoli trovatori – di questo e di altri trovatori occitani non forniscano indicazioni relative; cfr. BERNARDI (c.d.s.), p. 141. Il *DBT* (p. 191) ricorda che la condizione agiata della famiglia di provenienza permisero a Folchetto di poter «coltivare la poesia per puro diletto»; agiatezza che dovettero permettergli, quindi, di ricevere un'istruzione senza preoccupazioni di sorta, o,

dal trovatore in sede di annunciazione di discorso, come in *Meravill me* (BdT 155,13), 40: «qu'eu no sai dir ni retraire en chantan» e *Chantan volgra* (BdT 155,6), 16: «com ja pogues retraire sa valor».

Pur indicando, nell'italiano moderno, anche la riproducibilità visiva di un'immagine, non sembra che *retraire* abbia in antico occitano anche l'uso di pertinenza figurativa; lo stesso vale per l'italiano antico, dove il verbo occupa un posto rilevante tra i *verba dicendi*.²³⁶ *Retraire* ha dunque il significato specifico di 'dire', 'riferire' e, nella fattispecie, di 'esprimere in poesia' (*retraire en chantan*). La contiguità semantica tra il 'riprodurre' verbale e la rappresentazione figurativa (che in epoca moderna si appoggia in ogni caso al verbo 'ritrarre') si deve al comune potenziale descrittivo dei due linguaggi presi in esame.

In virtù della sua sfumatura ecfrastica, *retraire* va inquadrato come verbo intensivo del dire e, nelle dichiarazioni di poetica, nella sua accezione affettiva. L'attenzione va non tanto al verbo in posizione isolata, quanto all'oggetto, che ha spesso a che vedere con l'ambito semantico del pensiero amoroso o, in altre parole, dell'affettività.

Le occorrenze di *retraire*, che assume la fisionomia di un vero e proprio *verbum dicendi* con sfumatura tecnica, sono tuttavia molto numerose; motivo per cui riporto qui di seguito solo pochi esempi a rappresentare questa tendenza, specificando di volta in volta quali attanti si trovano coinvolti nel suo impiego. In *Puois descobrir ni retraire* (BdT 10,42) di AIMERIC DE PEGUILHAN il complemento del verbo è il *fin pessamen* che l'innamorato cela a *midons* custodendone il segreto nel proprio intimo. Un po' in virtù del principio del *celar*, un po' in balia dell'ineffabilità del proprio sentimento, il poeta non può svelare né riprodurre poeticamente i moti della propria passione, come si legge ai vv. 1-3:

Puois descobrir ni retraire
non aus mon fin pessamen
a lieis de cui sui amaire...

[Poiché non oso rivelare né dire i miei fini pensieri a colei di cui sono amante...].²³⁷

In *Pos Amors vol e comanda* (BdT 124,14) Daude de Pradas indica il canto come mezzo d'elezione per rappresentare le ragioni del cuore (1-4):

quanto meno, e dunque «senza le preoccupazioni di sussistenza e i condizionamenti esterni cui era soggetta la maggior parte dei verseggiatori del tempo».

²³⁶ Cfr. ad es. Rinaldo d'Aquino, *Poi li piace ch'avanzi suo valore* (IBAT 60.14), v. 24: «di lei vorria ritragger miglioranza» (cfr. COMES 2008, p. 166 e nota a p. 170). Peculiare Brunetto Latini, *Tesoretto*, in dittologia con *dire* e in un luogo programmatico, vv. 1348 e ss.: «dell'altre non prometto / di dir né di ritrare». Non si dimentichi che sulla base dell'accostamento tra *dire* e *retraire* è stato notato (cfr. KOLSEN 1910-1935, p. 13, poi ripreso da FRATTA 1996^a, p. 41) sono stati operati confronti formali tra *Si ja d'amor* di Giraut de Borneil (BdT 242,69a) e Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, in particolare tra il v. 7 della prima («no pot pensar cor ni bocha retraire») e il v. 20 della seconda («cor no lo penseria né diria lingua»). La questione è riassunta in BELTRAMI 2008, pp. 42-43.

²³⁷ Testo SHEPARD - CHAMBERS 1950, p. 201; la traduzione è mia.

Pos Amors vol e comanda
q'en chantan mon cor retraia,
ben dei far chanson que plaia
als amans, on que s'espanda.

[Poiché Amore vuole e comanda che io *raffiguri* il mio sentimento cantando, devo proprio comporre una canzone che piaccia agli innamorati, là dove essa si diffonda].²³⁸

Interpretando *cor* come 'sentimento' e *retraire* come 'esprimere', Melani non rende giustizia, a mio parere, alla logica del circuito pneumatico tra cuore e linguaggio poetico su cui si è a lungo insistito nel Cap. 1;²³⁹ il fatto che il poeta enunci di *raffigurare* sentimento, pensiero e cuore rientra infatti, più in generale, nei meccanismi di consequenzialità della poesia lirica trobadorica, per cui da un argomento di natura emotiva può avere origine il canto. Il cuore infatti è lo spazio deputato alla conservazione del fantasma, fatto a cui potrebbe velatamente alludere la *dansa* anonima *Si no-m secor domna gaja* (*BdT* 244,16), di cui riporto i vv. 11-14:

Mas si l'auzes d'ins *en mon cor retraire*
a la bela de cui soi fis amaire
si com ie-l soi merceiaire
ho clamar merce!

[Se solo osassi esprimere, dal profondo del mio cuore, alla bella di cui sono fedele amante, come sia supplichevole attesa! O implorare mercé!]²⁴⁰

Tale circolo dà luogo, come si è più volte notato, al repertorio dei riferimenti alle arti espressive e in particolare alla pittura (nonché all'immagine dipinta dell'amata) e alla scultura, come conferma la semantica scultorea evocata dal verbo *entalhar*.

entalhar

Gli ultimi due verbi presi in esame in questo paragrafo (*entalhar* e *formar*) non sono da intendere come azioni ascrivibili al gesto del poeta in quanto artista (e dunque in quanto manipolatore-trasformatore della realtà), ma in quanto, se mai, ricollegabili alle considerazioni sopra svolte sulla centralità delle immagini fantasmatiche nella lirica trobadorica. La possibilità di rappresentare, in forma poetica, *midons* e l'amore ad essa rivolto è il presupposto fondamentale per l'esistenza di questa poesia, continuamente tesa sperimentalmente verso diversi piani metaforici che hanno tuttavia al proprio centro la

²³⁸ Testo e traduzione MELANI 2016, pp. 238-239; il corsivo è una mia modifica alla traduzione dell'editore.

²³⁹ Si veda infatti anche Elias de Barjols (*BdT* 132,4a), 23: «pus no-aus mon cor retraire».

²⁴⁰ Testo e traduzione RADAELLI 2004, pp. 135 e ss.

costante riflessione sulla dicibilità e sulla dicotomia tra realtà e finzione, tra sentimento e espressione.

Nel saggio intitolato *La statua di Isotta*, Roncaglia individuava nell'episodio della «*salle aux image*», al centro dell'opera di Thomas, il fulcro della tensione tra realtà tangibile e «evocazione sostitutiva del reale»; in quest'ottica, la statua dell'amata conferirebbe «espressione tangibile alla permanente presenza sentimentale della donna amata»,²⁴¹ trasfigurando in senso materiale l'immagine interiore (ossia il fantasma, immateriale) che abita Tristano innamorato.²⁴²

Immagine e gesto di formazione dell'immagine procedono sulla spinta di un desiderio e della sua dicibilità attraverso le parole. È forse in questo senso che è possibile comprendere meglio un passo di Marcabruno, [*Co*]ntra [*l'i*]vern que s'*e[n]*ansa (*BdT* 293,14), dove, terza *cobla*, l'*entalh* investe l'immagine e il pensiero amoroso, che sono fatti 'nello stesso intaglio', vv. 13-18:

Mos talans e sa semblansa
so e no so d'un entalh,
pueys del talent nays semblans
e pueys ab son dig l'entalha,
qu'ar si l'us tray ab mal vesc
lo brico, l'autre l'envesca.

[Il mio desiderio e la sua immagine sono e non sono di una sola forma/intaglio, poiché l'apparenza nasce dal desiderio e poiché lo scolpisce con ciò che dice, ché se ora è il primo che attira lo sciocco con la sua esca insidiosa, è il secondo che lo cattura].²⁴³

²⁴¹ RONCAGLIA 1971, p. 48-49.

²⁴² Roncaglia fa riferimento nel corso dell'intervento (pp. 50-52) ai sospetti e alle accuse di iconoclastia che vietarono o gettarono cattiva luce sulla scultura umana a tutto tondo. Tale preoccupazione investì sia la scultura sia, inevitabilmente, la pittura, e peculiare fu l'episodio della statua di Santa Fede, a cui i fedeli si rapportarono come verso una presenza, similmente a quanto accadeva per gli idoli pagani (su cui cfr. GINZBURG 2019, pp. 102-105). Lo statuto certusino (1135-36) e la costituzione cistercense (1138), a cui si aggiunsero gli interventi di Abelardo (che vieta le sculture nell'oratorio del Paracleto) e di San Bernardo (il cui bersaglio è probabilmente Cluny) proibirono di ornare gli edifici claustrali con sculture e pitture (RONCAGLIA 1971, p. 56). All'estetica della decorazione sembrano ricorrere invece positivamente i vittorini (ivi, p. 57). La posizione di Thomas rispetto a questi conflitti estetici sarebbe di sicuro in controtendenza, e si configura come quella «d'un esteta, apertissimo e sensibilissimo a tutte le manifestazioni del gusto nuovo, non soltanto nelle arti figurative» (*ibid.*, p. 58). Un interessante raffronto è operato da Roncaglia (*ibid.*, pp. 60-61) con una leggenda raccontata da Guglielmo di Malmesbury, che narra di un giovane sposo che per giocare a palla si tolse la fede nuziale infilandolo al dito di una statua di Venere, la quale lo rese prigioniero. Se nella leggenda la statua è ostacolo, attivo materialmente, «in virtù del potere demoniaco che la anima». (*ibid.*, p. 61), in Thomas invece l'ostacolo, nota Roncaglia, è interiore: «è il sentimento stesso di Tristano. Esso preesiste alla statua; la quale, dal canto suo, non è caricata di qualità magiche, ma solo d'una funzione evocativa del tutto naturale, in quanto ritratto, segno iconico-estetico sostitutivo della persona, non soggetto d'azioni miracolose, ma semplice oggetto d'amorosa contemplazione». (*ibid.*).

²⁴³ GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 190; la traduzione di servizio è mia. Questa *cobla* è inoltre menzionata da TOPSFIELD 1975, p. 99 a proposito della visione marcabruniana dell'amore.

Si noterà subito che il soggetto delle poche occorrenze di *entalhar* non è l'io lirico, ma – spesso – amore o il desiderio.²⁴⁴ Tali dinamiche sono condensate in un passo di Sordello, *Tant m'abellis lo terminis novels* (BdT 437,35), dove tuttavia è Amore (e non, direttamente, il poeta) a compiere l'azione dell'intaglio, vv. 71-78:

Dompna, al prim lans
q'ieu vi·l gen cors de vos,
vostras faissos
m'entaillet per semblans
al cor, trenchans,
Amors, per q'ie-m sui datz
a so qe-us platz
fins, fermes a totz mos ans.

[Donna, nel primo momento in cui io vidi la vostra gentile persona, Amore mi incise le vostre fattezze nel cuore a tratti taglienti, per cui io mi sono consacrato a ciò che vi piace, leale e costante, per tutta la vita].²⁴⁵

Come già ebbe l'accortezza di notare De Lollis, «il concetto, così espresso com'è in questi versi, con una tal quale artificiosa coppia di particolari, non è comune tra i trovatori provenzali»;²⁴⁶ lo studioso rileva come concettualmente simile Folchetto di Marsiglia, *En chantan* (BdT 155,8) v. 9, dove il trovatore dice di portare la figura di *midons* nel suo cuore («Q'ins el cor port, dona, vostra faisso»), passo da cui deriva la miniatura del canzoniere N che ritrae Folchetto con il volto della dama dipinto nel cuore.²⁴⁷

formar

Sarà infine utile soffermarsi sul verbo *formar*, piuttosto raro sia nel *corpus* trobadorico sia in quello dell'italiano antico; se con il verbo *faire* si ha a che fare con l'evocazione di un movimento vero e proprio, nel caso di *formar* (lat. FORMARE) – non strettamente legato all'ambito poetico-artigianale – l'azione si riduce nettamente e indica se mai il passaggio dalla non-esistenza all'esistenza stessa.

Come si noterà dagli esempi che mi accingo a commentare, l'atto del 'formare' non deriva mai da un'azione fabbrile da ricondurre direttamente alla voce del poeta. Giacché non sono mai le mani artigiane dell'uomo a 'formare', il verbo in questione tende a specializzarsi, infatti, nel designare la creazione di un oggetto a partire da un'entità di

²⁴⁴ Si veda ad es., seppure in contesto vagamente diverso, Giraut de Borneill, *Qui chantar sol* (BdT 242,62), vv. 76-80: «Vas l'Amor non vanei, / que-m soirn'e-m trebailla, / si-m desboiss'e m'entaila / d'un adreg cors gingnos / sas avinenz faissos»; cfr. SHARMAN 1989, p. 233 e ss.

²⁴⁵ Testo e trad. BONI 1954, p. 59. Il testo in questione è citato anche da MENEGHETTI 2015, p. 36 (e nota 56 a p. 338).

²⁴⁶ DE LOLLIS 1896, cit. p. 295.

²⁴⁷ Su cui cfr. quanto già detto *supra*, Cap. 1 § I.3.

ordine superiore. Non è un caso che spesso a essere ‘formata’ sia l’esistenza di *midons*, plasmata dalla Natura con le sue forze migliori.²⁴⁸

Dal momento che il verbo antico-provenzale *formar* indica la creazione *ex nihilo* di un’entità, i suoi presupposti sono diversi da qualsiasi altro verbo dell’azione fabbrile (*entalhar, fabregar, polir, bastir*). Se l’oggetto di questo verbo è quasi sempre *midons*, il soggetto può identificarsi invece nella natura o in Dio, come in Raimbaut de Vaqueiras, *Ja non cujei vezer* (*BdT* 392,20), 94-95: «e Dieus cum poc formar / tantas bellas faissos / lai on merces non fos?» e in Sordello, *Domna, meills qu’om no pot pensar* (*BdT* 437,12), 11-14: «Plus no-m poc Amors honrar / qan me fez ves vos atraire, / *qe anc Deus non volc formar / gensor dopna...*».

Penso quindi che non sia casuale che nei trovatori esso venga impiegato per indicare la ‘dotazione’ della bellezza a *midons* per opera della Natura, quasi che il conferimento di una forma sia da ascrivere non tanto a un’azione umana (pari a quella di Policleteo che intaglia la statua), ma a un’entità percepita come superiore. Al termine di una *descriptio* di *midons*, in *Conortz, era sai eu be*, Bernart de Ventadorn conclude difatti (*BdT* 70,16, vv. 47-48): «Om no-l pot lauzar tan gen / com la saup formar Natura»;²⁴⁹ il verbo *formare* viene fatto rientrare, dunque, nell’ambito della lode (iperbolica) della *figura* di *midons*, nella misura in cui indica un’azione di cui solo un’entità superiore (la natura, o Dio stesso) può farsi carico.

È il caso di rilevare come eccezione, tuttavia estremamente importante, l’uso di *formar* in una *cobla* metapoetica di *Pos vezem boscs e broils floritz* di Peire Raimon de Tolosa (*BdT* 355,14), già richiamata *supra* in questo capitolo (§ IV.1.), vv. 9-16:

E car non trop guair’on desplec
mon ferm natural sen sotil,
per tan non clam mon saber vil
si tot enqer grans non parec.
C’aissi com si trobav’escritz
bons motz, tan gen los appareill
qe no-m par que ia-n truep pareill
q’en chantan formes meillors ditz.

[E non perché non trovi ove dispiegare il mio ingegno fermo, eccellente, sagace, dico spregevole la mia arte, benché essa non sia apparsa ancora grande. Poiché, come se

²⁴⁸ Ne fa uso, a più riprese, Bernart de Ventadorn, ad es. in *Conortz, era sai eu be* (*BdT* 70,16), vv. 47-48: «om no-l pot lauzar tan gen / com la saup formar Natura». Tuttavia, all’atto di creazione della Natura possono essere accostati degli esempi celebri tratti dal mondo artigianale; la prima canzone di Guittone d’Arezzo (*Se de voi donna gente*; EGIDI 1940, p. 3) recita (vv. 10-12): «Ché la natura entesa / fo di formare voi, co’l bon pintore / Policreteo fo de sua pentura». Come bene ha messo in luce DE LAUDE 1992 (*passim*), Natura e Dio sono interscambiabili, entrambi servendosi di strumenti di misurazione come la bilancia o il compasso. Su Dio responsabile della creazione della bellezza fisica di *midons* si vedano i numerosi esempi riportati da ZORZI 1954, pp. 273-177.

²⁴⁹ Cfr. APPEL 1915, p. 91.

trovassi scritte le belle parole, le dispongo sì bene, che non mi sembra possa trovare un poeta simile, il quale formi, cantando, migliori parole].²⁵⁰

I versi 13-16 sono altamente significativi per la formulazione dei presupposti della poesia e della sua formazione immaginifica: il poeta infatti non inventa dal niente, ma – seguendo lo schema logico dell'*inventio* – trova scritte le parole (*trobav'escritz / bons motz*) nella sua mente; dopo il reperimento (che sottintende un'attività di tipo quasi visivo), non resta che *apareillar*, disporle con arte nell'ordito poetico. Così si *forma*, dunque, il canto: il suo presupposto fondamentale, la *saber* chiamato in causa al v. 11,²⁵¹ consiste allora nel saper visualizzare dentro di sé le parole, come se esse siano già state scritte nella mente prima ancora dell'applicazione poetica.

IV.5. IL VERBO *ENTREBESCAR*

Intrabescare è una forma verbale del vernacolo toscano, a tutt'oggi familiare all'orecchio dei nativi, attestata ancora ai primi del Novecento in area lucchese, a cui risalgo sfogliando il *Vocabolario lucchese* di Idelfonso Nieri, pubblicato nel 1901.²⁵² La voce viene accostata al più frequente *intrabescolare*, il cui significato è: «Confondere, abbaruffare, tramescolare. Specialmente di *un parlare abbaruffato e confuso* che si capisce poco o nulla» e scompare dai vocabolari a seguire.²⁵³

Si sarebbe portati a pensare che la forma sia stata trapiantata in epoca alta nella lingua toscana, e che lì sia sopravvissuta fino – quasi – ai giorni nostri. Una sola occorrenza registra tuttavia la lingua poetica della Toscana duecentesca, in una canzone di Bondie Dietaiuti, *Amor, quando mi membra, unicum* del canzoniere Vaticano, 25-28: «Però m'ha confortato / e sto di bona voglia / [obliando ogne doglia] / de lo noioso tempo intrebescato...», dove il participio *intrebescato* significa 'turbato' in quanto «intrecciato, confuso».²⁵⁴

Merita dunque una trattazione a parte, nell'ambito delle implicazioni tecniche con i mestieri indagate all'interno di questo capitolo, il verbo antico provenzale *entrebescar*. Se ho deciso di dedicare a tale tecnicismo un paragrafo a sé – da intendere come

²⁵⁰ Testo e traduzione CAVALIERE 1935, pp. 80 e ss.

²⁵¹ Su cui cfr. CAVALIERE 1935, p. 83, nota 11: «Non mi par dubbio [...] che qui il vocabolo si riferisca all'arte di poetare, a quell'arte che fu detta in seguito *gai saber* o *gaia scienza*. Se vera la nostra interpretazione, questo passo di P. Raimon assumerebbe una grande importanza».

²⁵² NIERI 1901, p. 106^b.

²⁵³ Cit. *ibid.*; il corsivo è mio.

²⁵⁴ Cfr. CONTINI 1960, p. 386, nota 28: «gallicismo, anzi per *-b-* provenzalismo». Un po' generica la definizione del *TLIO*: «[Detto del tempo:] turbato»; simile il *DEI* (*intrebescare*), vol. III, p. 2074^b: «turbare; v. della lirica provenzaleggiante; prov. *entrebescar*; cfr. 'intrabescare»; alla suddetta voce si legge però un significato curioso, che probabilmente il verbo assume in epoca tarda: «rifl., XVII sec., volg.; innamorarsi; cfr. 'intrebescare'», forse a significare per l'appunto, l'amoreggiamento e la tresca. Cfr. inoltre CELLA 2003, p. 444.

‘appendice’ –, separato da tutto il resto, è per la sua trasversalità e continuità con gli altri ambiti sinora indagati. La forma in questione sembra del resto correlabile sia alle metafore edili, sia a quelle tessili, così come alla dicotomia tra il *frag* e l’*entiers*, su cui si è detto *supra*, nel Cap. 3.

Vorrei aprire pertanto questo paragrafo con alcune osservazioni di Antoine Tavera:

Écrire ces strophes si savantes, bien les écrire, c’était *lassar*, *entrebescar*: entremêler les rimes comme ils faisaient des lacetz ou rubans avec lesquels on ajustait alors les vêtements (et l’on sait, grâce au Guigemar de Marie de France, quel es noeuds pouvaient en être d’une prodigieuse complexité), ou comme fait encore le vannier, de souples et périssables végétaux, des objets tout à la fois solides, durables, utiles et du reste si jolis qu’il y a toute une tradition de vannerie purement décorative; si je lève les yeux, je vois au-dessus de mon bureau une singulière fleur niçoise, faite de palmens entremêlées pour le dimanche des Rameaux: témoin d’une vieille fascination, elle est là depuis plus de dix ans.²⁵⁵

Sono ormai diversi i nomi degli studiosi che, attratti dalla densità metaforica del verbo *entrebescar*, hanno tentato di inquadrarne i valori specifici in relazione all’arte del discorso. Dall’imbarazzo dei primi critici di fronte all’espressione *entrebescar los motz*, oggi la bibliografia, assai vasta, racchiude proposte interessanti e tuttavia mai risolutive.²⁵⁶ Con questa appendice non pretendo a mia volta di proporre una soluzione definitiva, bensì di inquadrare il verbo in relazione alla referenzialità fabbrile nell’arte poetica dei trovatori.

La radice etimologica di *entrebescar* non è ancora del tutto chiara: tra le proposte si distingue senz’altro quella di Augustin Callewaert, che la riconduce a *brisca (REW 1309), ovvero «Honigwabe» (‘favo dell’ape’), che avrebbe come esiti in afrz. *bresche*; in prov., catalano e in spagnolo *bresca*.²⁵⁷ La radice *-bresca-* rimanda tuttavia a *bris-* > che significa ‘rompere’, ‘dividere’ e in francese darebbe *briser*, in prov. *brizar*.²⁵⁸ Del resto Raynouard inserisce *entrebescar* sotto la radice ‘bre-’, dunque riconducendolo al lemma ‘*bresca/brescha*’, cioè «*rayon de miel*»,²⁵⁹ attestato in Peire d’Alvernhe come *hapax* in *Dieus, vera vida, verais* (BdT 323,16), vv. 61-62: «E detz als filhs d’Israel / lach e brescha e manna e mel».

La forma potrebbe aver subito l’influsso del significato di VERSICARE, alla cui voce il FEW inserisce per l’appunto anche l’apr. *entrebescar*, con il significato di «emmêler; embrouiller», accostandovi il valore di *entrelacer* e di *se entrebescar de*, ovvero,

²⁵⁵ TAVERA 1989, cit. p. 1347.

²⁵⁶ Cfr. ad es. JEANROY 1934, II, p. 35: «la locution peut ... désigner tous les moyens, quels qu’ils soient, employés par l’auteur pour embarasser le lecteur» e ADAMS 1913, p. 439: «an obscurely formed word».

²⁵⁷ Si veda infatti il *Donatz Proensals*, 3508, che fa corrispondere *bresca* a *favus*; cfr. MARSHALL 1969^a, p. 253.

²⁵⁸ Cfr. REW, p. 95, 1306 («brechen»).

²⁵⁹ RAYNOUARD 1836-1845, II, cit. p. 256.

«s'occuper de».²⁶⁰ Il FEW si limita a indicare l'origine celtica *brisca (fatto sottolineato da Callewaert) e l'equivalenza della radice con il significato «rayon de miel», fatto che ricondurrebbe il verbo in questione alla semantica della mellificazione.

Questa ricostruzione porta tuttavia Callewaert a rivedere la più comune forma provenzale (*entrebescar*) con l'inserimento di una 'r', che dà origine a *entreb(r)escar*, forma comunque attestata.

Del resto, come specifica la voce del FEW:

Das -r- konnte durch dissimilation schwinden. Die meisten occit. belege stammen aus gegenden, in denen b und v unter b zusammenfielen. Aber allerdings bleiben Giraut de Bornelh und Raimbaut d'Aurenga ausserhalb dieser zone, ebenso der beleg aus St-Pierre. Man müsste also annehmen, dass das verbum auch etwas gewandert sei. Das zweite -r- von *entrebescar* erklärt sich leicht durch einfluss von gall. *brisca «wabe».²⁶¹

Entreb(r)escar potrebbe quindi rimandare, da un lato, all'intreccio; dall'altro, al favo, cioè il nido dell'ape. Tale proposta, da attribuire originariamente a Ch. Camproux, fu argomentata da questi in una lettera datata 17 ottobre 1973 (citata da Callewaert):

or existe en langue occitane (...) un infinitif *brescar*: cueillir le miel des brescas et, par extension: travailler le pain afin d'y faire entrer de l'air et de le faire lever. (...) *entrebescar los motz* serait donc: travailler en plaçant les motz d'une bresca de miel dans une autre et ainsi de suite pour faire lever le poème.²⁶²

Le due voci VERSICARE e *BRISCA non si escludono tuttavia a vicenda: al contrario, potrebbero avere interagito nel sostrato celtico, dando luogo a un nuovo lemma originato dalle due radici. La sinergia di queste due etimologie giustifica del resto da un lato il significato della scissione, veicolato dalla radice *bris-*, dall'altro quello che sembra essere, almeno all'apparenza, il suo contrario, cioè il senso dell'unione di più parti distinte che sostanzia l'intreccio nella trama, nel tessuto che è etimologicamente il testo.

Non mi è possibile, al momento, ricostruire a che altezza il profisso *entre-* (che sottolinea la reciprocità e rimarca, dunque, l'unione di tanti elementi spezzettati che tornano ad unirsi) si sia aggiunto alla radice in questione. Quello che mi pare certo, è che sia VERSICARE, sia *BRISCA, hanno in comune il senso della congiunzione a partire da unità discrete, idea ben espressa dalla fisionomia del favo dell'ape, costituito da tante nicchie unite in un unico organismo. L'impiego tecnico fatto dai trovatori dell'espressione *entrebescar los motz* riprodurrebbe un senso di giunzione che

²⁶⁰ Il FEW (cit. p. 312b) menziona del resto Marcabru per le forme antico-guascone *entrebessquill* («brouillon») e *desentrebescar* («débrouiller»).

²⁶¹ FEW, I, cit. pp. 535-536.

²⁶² La lettera è citata in M.M. Meilach, che ricostruisce approfonditamente l'etimo della parola nella sua pubblicazione, in lingua russa, *Jazyk Troubadourou* (*La langue des troubadours*), Mosca, 1975, pp. 62-69 e 148-152 (che non sono riuscite in alcun modo a reperire per questo lavoro), cit. in CALLEWAERT 1996, p. 119. Cfr. inoltre CAMPROUX 1975 (recensione a Meilach), p. 162.

caratterizza sia l'arte della tessitura, sia quella della costruzione formale della poesia, che si vuole costituita, quindi, da tante nicchiette-mattoni (le parole: *los motz*) che, comunicando tra loro, sorreggono il 'tutto'.²⁶³

Dal campo di forza del verbo *entrebescar* potrebbero essere attratti in pari misura due ambiti figurali prettamente artigianali, cioè la tessitura e l'architettura. Se la metafora della tessitura non desta stupore, meno scontato è l'accostamento architettonico, impiegato già da Antoine Tavera, che cito:

Ce menu ornement ne s'est pas fait tout seul, non plus quel es cathédrales, et les cansos.
Il va de soi quel es cathédrales ont coûté infiniment plus de temps à construire quel es
chansons les plus *retorses* [...].²⁶⁴

Lo studioso continua a descrivere, del resto, la fase di incubazione del testo, che somiglia alla lunga e paziente costruzione di una chiesa:

C'est un fait qu'une immense église ne saurait se construire sans d'infinies patiences;
mais on ne voit pas pourquoi un poème ne pourrait s'écrire au fil de la plume, ou quasi,
comme il en allait pour ces romans rédigés, à l'époque même d'Arnaut et de Peire, en
octosyllabes à rimes plates; quoi donc peut pousser le poète lyrique à se donner, lui, tant
de *fil à retordre*, pour user d'une veille locution où l'on peut voir encore le reflet de la
notion d'*entrebescar*?²⁶⁵

Sono già stati sottolineati a sufficienza, nel corso di questo lavoro, i legami tra il momento dell'*inventio* retorica – sottinteso alla composizione poetica – e quello dell'ideazione che precede il 'cominciamento' di qualsiasi opera umana che preveda una qualche progettazione mentale. L'implicito accostamento della poesia all'architettura conduce, per antonomasia, all'idea della meditazione preliminare alla creazione, alla moderazione posta a freno dell'impulsività: che il rischio di far crollare un edificio (specie se mossi da un impulso sregolato), sia l'immagine più idonea, o più efficace, almeno, per esprimere il monito alla prudenza? Quello che è certo è che il significato di *entrebescar*, connesso in qualche misura alla materialità del testo-tessuto 'intrecciato' da un lato, e al

²⁶³ Lo stesso CALLEWAERT 1996, p. 119, riconosce che il senso più comune conferito a questo verbo da parte degli studiosi è «embarasser», «embrouiller», riassumendo le posizioni dei rispettivi, che riporto a mia volta: PATTISON 1952, p. 65: «I intertwine rare, dark and obscure words»; SHARMAN 1989, p. 197: «to weave together [rich and unusual] words»; PATERSON 1975, p. 124: «as poetic craft is often described in terms of weaving (*entrebescar*), e TOPSFIELD 1971, p. 571: «...the levels of meaning in a poem can (...) be woven together (*entrebescatz*) into the texture of the stanza». Un'ulteriore e originale interpretazione dell'*entrebescar* di Raimbaut d'Aurenga è data da BAUER 1992, che riconosce nella terza *cobla* di *BdT* 389,22 la chiave di lettura della composizione logica della *flors enversa* (*BdT* 389,16), ricavando dagli snodi del testo più piani di significato («*Entrebescar*, cela pourrait être, ici, comme le suggère cette alternance, “entrelacer” les fils de l'argumentation dans un mouvement, orchestré par la conjonction *quar*, d'explicitation de l'explication de l'explicitation...», *ibid.*, p. 95), sino alla rivelazione di un messaggio criptato che ha al proprio centro il tema dei *lauzengiers* e del 'desiderio mimetico' («on est toujours... le lauzengier de l'autre», *ibid.*, p. 100).

²⁶⁴ TAVERA 1989, cit. p. 1347.

²⁶⁵ Cit. *ibid.*

concetto di *unione in un insieme organicamente organizzato* a partire da differenti ‘parcelle’ dall’altro, ha nei trovatori un impiego quasi esclusivamente poetologico. Il che non è affatto scontato, visto che, nella stragrande maggioranza dei casi (e ciò vale ad esempio per i verbi che si sono analizzati nel corso del capitolo, come *entalhar*, *bastir*, *capdolar*), le azioni del ‘fare poetico’ prendono in prestito verbi già in uso all’interno di svariate sfere semantiche del mondo artigianale e già specializzati in virtù della propria esattezza semantica.

Il verbo in questione è poi interessante per il fatto di implicare, in virtù del suo specialismo, espressione di tecnicismo e materialità e di affermarsi come demarcatore dello stile artificioso, del garbuglio che simboleggia l’*obscuritas* e, in particolare, il *trobar prim*.²⁶⁶ Non mi limiterei tuttavia a leggervi senza distinzioni «le concept clef de la manière “clus”», ovvero la spia di un occultamento generale del senso, valido in ogni circostanza, per il fatto di sottintendere il concetto stesso di ‘ermetismo’ o – come sottolinea Roubaud – caratterizzante l’intreccio complesso caratterizzato da molte digressioni.²⁶⁷ L’idea della complicazione formale evocata dal verbo somiglia difatti più al concetto di ‘groviglio’ – o per dirla con Jeanroy, di «tarabiscotage» –²⁶⁸ suggerito altrove dalla metafora tessile, per il fatto di alludere non solo a delle inedite «combinaisons de mots», ma anche a una vera e propria «modification des mots eux-mêmes».²⁶⁹

Per chiarire i valori di questo verbo all’interno dei singoli testi, vale la pena di cominciare con una delle poche occorrenze di *entrebescar* decontestualizzate dall’uso metaforico. Quella che presento si trova in *Flamenca*, ai vv. 6797-6801:

Las douzellas e-l donzello
s’en van als bains ad espero;
[...]
Comjat prenon en totas guisas:
desotz lur pellissetas grisas
lasson lur mans et entrebescan,
e sai e lai taston e pescan,
baison, abrasson et acollon
[...]

[Le damigelle e i donzelli si precipitano nei bagni (...). Prendono congedo in tutti i modi possibili: sotto le loro pellicette di scoiattolo grigio allacciano e intrecciano le mani, tastano e pescano qua e là, si baciano, si abbracciano, si stringono (...)].²⁷⁰

²⁶⁶ In antichità Eschilo, usò la stessa metafora per indicare l’atto della scrittura con oscuramento del senso (*Prometeo Incatenato*, 610: «non intrecciando enigmi, ma con semplici parole», il verbo usato è ἐμπλέκω). Sul rapporto tra *entrebescar* e artificiosità si veda anche VIEL 2005, pp. 826-828.

²⁶⁷ ROUBAUD 2009², cit. p. 319; lo studioso legge l’*entrebescar* come consustanziale al filone ermetico del *trobar*: cfr. a proposito *ibid.*, pp. 319-323.

²⁶⁸ JEANROY 1934, II, p. 36.

²⁶⁹ CAMPROUX 1975, p. 160.

²⁷⁰ MANETTI 2008, pp. 414-415.

È evidente che l'occorrenza qui presentata denota un atto concreto, quello dell'intreccio delle mani; si può notare tuttavia come l'uso specifico di *entrebescar*, inserito in una enumerazione di verbi di movimento, conferisca una sfumatura di concitazione al momento descritto, come se tanti piccoli elementi, dalle pellicette alle mani, si muovessero accompagnati da suoni e altre manifestazioni di eccitazione.²⁷¹

Dal momento che il verbo indica, si è detto, un'unione che sottintende una qualche discontinuità di partenza degli elementi che vengono fatti interagire nell'intreccio, è opportuno confrontare i valori del verbo *entrebescar* con quelli della coppia aggettivale, già commentata sopra, '*frag*' e '*entiers*'.²⁷² *Frag* sono infatti, secondo Bernart Marti, i componimenti deprecabili che non hanno neanche la dignità di essere chiamati '*vers*': in tal caso, la frattura nega ontologicamente la natura del *textus*, che si estende in tutta la sua unità e nel suo equilibrio formale. In Marcabruno, che fu il primo impiegare il verbo con uso marcato, esso veicola dunque il significato – indubbio – di 'intrecciare'; il senso profondo coinvolge l'idea dell'unione a partire da unità discrete, e per questo si presta particolarmente a essere un verbo 'poetico'; il testo è esso stesso intreccio dove tutte le parti convergono e collaborano all'equilibrio globale del prodotto artistico.

La frattura delle parti è tuttavia, secondo Marcabruno, concetto da contestare in partenza: la vera armonia è una condizione che si dà *ab origine*, in quanto voluta da Dio; essa incarna una dimensione *naturau* dell'espressione in quanto non si dà come unione di due parti discrete, ma come statuto di partenza che, a rigore, si applica benissimo all'amore come al testo poetico che ne è espressione. È così infatti che infatti vengono presentati da Marcabruno i trovatori senza valore in *Per savi-l tenc ses doptanssa* (*BdT* 293,37), 7-12.²⁷³

Per il fatto dunque di invischiarsi, in qualche misura, con la rottura, ossia con il *frach*, l'*entrebescar* è per Marcabruno negativamente connotato e intriso di vizio e di peccato; che i due concetti debbano essere tra loro correlati fu intuizione di Roncaglia («*naturau* 'schietto' [...] contrapposto a *entrebescat* 'artificiato', 'falso', in senso non soltanto formale, ma anche contenutistico, morale»), poi convalidata da Ulrich Mōlk («wir erinnern uns, daß frach, frachura usw. in dasselbe Bedeutungsfeld gehörten»)²⁷⁴

Le paroline intrecciate e frante degli altri trovatori, che formano un chiacchiericcio informe anziché un canto *entiers*, esprimono la disarmonia in cui versano i valori del mondo cortese e della *fin'amor* (ormai *fals'amor*): il *frag* disarticola l'armonica coesione originaria e fa entrare nelle insenature dell'intero il caos, il peccato; non diversamente l'uomo, dopo il peccato originale, è stato separato da Dio. Come ha bene sottolineato Massimiliano De Conca, il vero tratto caratterizzante è il nesso tra poetica e morale: nella seconda *cobla* di *Lo vers comens* (*BdT* 293,33) il trovatore gascone polemizza contro i

²⁷¹ Cfr. *SW* III, p. 76: «verschlingen, in einander flechten».

²⁷² Cfr. *supra*, Cap. 3 § III.4.

²⁷³ I versi in questione sono citati *supra*, Cap. 3 § III.4.1.

²⁷⁴ RONCAGLIA 1951^a, cit. p. 36 e MÖLK 1968, cit. . 91.

«menut trobador bertau entrebesquill», ossia i «piccoli/insignificanti trovatori/mistificatori intrecciatori (di versi)», ai quali imputa un chiacchiericcio fastidioso quanto superficiale.²⁷⁵ La connotazione negativa dei trovatori che ‘intrecciano parole intessute di frattura’ consente, per riprendere ancora le considerazioni di De Conca, di distinguere una polarizzazione tra il *trobar naturau* e l’*entrebescar*, corrispondenti a due giudizi di valore di segno opposto.²⁷⁶

Se l’*entrebescar* sottintende la frattura, il *trobar naturau*, al contrario, si identifica con le qualità del *vers entier* su cui dibattono sia Peire d’Alvernhe che Bernart Marti.

Riporto estesamente le parole di De Conca:

Marcabru, in risposta a Guglielmo (che scrive solo di musica e di parole ‘buone e valenti’), introduce la dicotomia tra il *trobar naturau* e l’*entrebescar lo vers*, fare poesia secondo il modo naturale basata sui *vers entier*, da un lato, e andare a ‘intrecciare, mescolare, ingarbugliare’ le parole in modo innaturale, producendo *vers fraich*, dall’altro.²⁷⁷

Il *vers fraich* identificherebbe dunque la frattura dei valori etici da quelli formali: indicando l’intreccio di tante entità spezzettate, esso evoca implicitamente la spezzatura e l’interruzione; è così che gli argomenti dell’*entrebescamen* si scontrano con la dialettica contenutistico-formale evocata dagli aggettivi *entiers* e *fraich*.

Ha ragione dunque Marianne Shapiro a riferire che:

When Marcabru speaks of motz entrebescatz de fraichura, we may now begin to understand the expression as referring in a narrowly rhetorical context to “interrupt oneself, using a broken argument.”²⁷⁸

L’idea del garbuglio ha in definitiva per Marcabruno una piega morale, indicando il groviglio della realtà peccaminosa;²⁷⁹ quello che è certo è che in esso si identifica «uno degli emblemi lessicali della scuola marcabruniana».²⁸⁰

Le voci *entrebescar* e *desentrebescar* (quest’ultima *hapax* nell’intero *corpus*) si oppongono in *[Co]ntra [l’i]vern que s’e[n]ansa* (*BdT* 293,14), 31-36:

La musa port’ e-l badalh
selh qu’en amar a fizansa,
qu’estra grat mus’ e badalh[a]

²⁷⁵ Riporto ancora una volta i vv. 7-12: «E segon trobar naturau / port la peir’ e l’esc’ e l’fozill, / mas menut trobador bergau / entrebesquill, / mi tornon mon chant en badau / en fant gratill».

²⁷⁶ Sul concetto di *naturau* rimando a *supra*, Cap. 1. § I.I.

²⁷⁷ DE CONCA 2009, cit. p. 10

²⁷⁸ SHAPIRO 1984, cit. p. 362.

²⁷⁹ Si spiegano in tal senso le altre occorrenze del verbo nel *corpus* del trovatore guascone, come *BdT* 293,18b, 80-81 «entrebescada cada pauza, / plena d’erguelh e de nauza» e *BdT* 293,31, 31 «entrebescat hoc ab no».

²⁸⁰ LACHIN 2004, cit. p. 257, n. 18 (su ElCair 133,2).

soven, so vos afizans:
qu'amors adoncx entrebresca
enginhos desentrebresc.

[La vana attesa sopporta e fa sospirare colui che ripone la fiducia in amore, ché questa grande attesa illude e fa sospirare spesso, credetemi: che dunque l'uomo ingegnoso sciolga ciò che amore intreccia].²⁸¹

Alla fine di questo testo Marcabruno dice di aver composto una 'tresca', vocabolo che indica la danza, ma che sembra interagire allusivamente con la semantica e la pluralità ambigua che sottostà all'idea dell'intreccio amoroso (in Marcabruno concepito come peccaminoso al di fuori dei rapporti coniugali).²⁸²

Un confronto con gli altri trovatori – e in particolare con Bernart Marti, all'interno del cui *corpus* le occorrenze avvicinano l'uso di questo verbo da quello fattone da Marcabruno – può forse chiarire ulteriormente le possibilità allusive sottese all'impiego di questo verbo.

In *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT 63,3; menzionata anche *supra*, Cap. 1 § I.6.) l'*entrebescar* comunica, attraverso un'immagine di forte concretezza erotica, la mescolanza dei piani amoroso e poetico associando l'atto della composizione (in cui le parole vengono intrecciate le une alle altre) all'intreccio delle lingue nel bacio (60-63).²⁸³

C'aisi vauc entrebescant
los motz e·l so afinant:
lengu'entrebescada
es en la baizada.

[Così vado intrecciando le parole ed affinando la melodia: lingua intrecciata nel bacio].²⁸⁴

Date le connessioni intime tra l'etimologia di questo verbo, che indica la molteplicità caotica – spezzettata ma riunita insieme – e le argomentazioni di Bernart Marti sulle

281 Il testo che riporto è quello di GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000; la traduzione è mia, nella consapevolezza che possa essere ancora perfettibile per la complessità sintattica e lessicale.

282 Sulla questione condivido dunque la posizione di PATERSON 1975, pp. 46-47: «If the ideas of dancing and interweaving are both present in tresca, Marcabru may be taking advantage of this to suggest various meanings in his tornadas», e poi: «*Tresca* might possibly be an allusion to the “dance” or “intricate complexities” brought about by love». Simile anche l'opinione di SHAPIRO 1984, p. 363: «The poet at the end tells us that he has done the weaving (of a dance, song or “braid” of words), but cannot know “whence it moves”, what its source is. In nota la studiosa aggiunge (*ibid.*, n. 23): «The ideas of dancing and interweaving are then copresent in Marcabru poem. But they are not limited to the definition of “intricate complexities” [...]».

283 Secondo CAMPROUX 1975, da cui prendo le distanze, l'impiego fattone da Bernart Marti in questo passo andrebbe spogliato, invece, del valore retorico: «C'est de cette façon, me semble-t-il, qu'elle a été encore employée par Bernart marti: poétiquement e non rhétoriquement, le verbe entrebescar gardant encore sa puissance originelle d'évocation concrète»; cfr. *ivi*, cit. p. 161.

284 Testo e traduzione BEGGIATO 1984, pp. 83-86.

categorie di *frag* e *entiers*, non mi sento di concordare totalmente con Tavera sull'esclusività, nel *corpus* marcabruniano, dell'accezione negativa di tale verbo.²⁸⁵

I legami tra l'*entrebescar* e l'ambito referenziale del 'continuo' (coeso) / 'discontinuo' sono ad esempio sottolineati da Terramagnino da Pisa nella *Doctrina d'Acort* (vv. 741-744):

Car may mi play e agrada
razos ben continuada
que mot qan alcus los entresca
ab rimas e entrebesca.

[Perché molto mi piace e aggrada un argomento ben coeso, anziché quando qualcuno intreccia le parole con le rime e le rende artificiali].²⁸⁶

Il passo sembra chiarire il senso del verbo per via oppositiva: da una parte, infatti, sta la continuità, la linearità dell'argomento; dall'altra l'*entrebescar*, che sembra rimandare dunque alla discontinuità.²⁸⁷

Bernarti Marti impiega il verbo in *D'entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6) per indicare l'atto compositivo, di fatto facendolo rientrare implicitamente nella sfera d'influenza (negativa) del *frag* (vv. 15-18):

Fols hom leu so cujaria
que chans nulhs entrebesques
qu'om de vanetat fezes:
entiers ni fragz non seria.

[(solo) un pazzo potrebbe pensare di intrecciare (con arte) un canto che si componesse su cose vane: non sarebbe né intero né spezzettato].²⁸⁸

Genera qualche perplessità un passo di *Quan l'erb'es reverdezida* (*BdT* 63,8) in cui la radice di *entrebescar* è oggetto di un gioco etimologico e diviene nome di persona (probabilmente *senhal*) ai vv. 61-66:

Et ieu soi sai ajustaire
de dos amicx d'un vejaire,
N'Aimes e-n l'Entrebesqui.

²⁸⁵ Cfr. TAVERA 1989, p. 1347.

²⁸⁶ Il passo è citato in CALLEWAERT 2000, p. 118. Per l'edizione di questo testo si veda RUFFINATTO 1968, p. 155.

²⁸⁷ *Ibid.*: «En effet, si *razo gardar/continuar* insiste sur la continuité, l'univocité, la linéarité... la formule *entreb(r)escar los motz*, de son côté, renvoie par contraste à la discontinuité, à la plurivocité, à la circularité...».

²⁸⁸ Testo e traduzione BEGGIATO 1984, pp. 107-111.

N'Aimes e N l'Entrebeschaire
son dui amic d'un vejaire
...ab l'Entrebeschiiu.

[Ed io qui sono paciere fra due amici di un solo avviso, ser Aimone e ser lo Scioglitore. Ser Aimone e ser lo Scioglitore sono due amici di un solo avviso (...) con l'Intrecciatore].²⁸⁹

Entrebesquiu e *Entrebeschaire* alluderebbero all'*entrebescar* dei *motz* di derivazione marcabruniana. Roncaglia ha proposto di identificare i due amici 'che la pensano allo stesso modo' (pur senza saperlo) con i due trovatori Raimbaut d'Aurenga (l'*Entrebesquiu*) e Giraut de Borneill (*n'Aimes*). Il passo alluderebbe allora alla contesa tra i due trovatori – e quindi tra *trobar clus* e *trobar leu* – a cui Bernart Marti parteciperebbe da mediatore e pacificatore.²⁹⁰ Tuttavia, replica Beggiato, l'ipotetico *senhal* '*Entrebesquiu*' non significherebbe 'intrecciatore' bensì 'disintrecciatore' e in virtù del senso dello 'scioglimento' dovrebbe se mai indicare come referente Giraut de Borneill o, comunque sia, un trovatore del filone *leu*.²⁹¹ Beggiato traduce *Entrebeschiiu* come 'Scioglitore' la prima volta, ma come 'Intrecciatore' la seconda, identificando nella seconda occorrenza lo stesso Bernart, che, a quanto pare, sarebbe un mediatore tra i due amici a cui ben si confà l'attributo di intrecciatore di parole (di cui si proclama abile maestro a più riprese). È impossibile, allo stato attuale, trarre tuttavia delle conclusioni soddisfacenti, dal momento che la lettura del passo è resa difficoltosa a causa di una lacuna.²⁹²

È vero che oltre ai casi di Marcabruno e Bernart *entrebescar* non sembra assumere valori simili (cioè connotati negativamente) negli altri trovatori, ad eccezione di Guillem Ademar in *Comensamen comensarai* (*BdT* 202,4), vv. 13-15, dove è attestata la forma *entrebrescar* discussa da Callewaert:

Ans vauc de bresc entrebrescan,
debresc entrebrescat d'enjan,
don no vuelh esser parsoniers.

[Io vado intrecciando reti, sbroglio intrecci di inganno, di cui non voglio essere partecipante].²⁹³

²⁸⁹ Testo e traduzione BEGGIATO 1984, pp. 132-135.

²⁹⁰ RONCAGLIA 1969^a, p. 75.

²⁹¹ Cfr. BEGGIATO 1984, pp. 36-37.

²⁹² HOEPFFNER 1929, p. 55: «La lacune du vers 66 ne nous permet plus de saisir le sens de ce passage. Le poète fait-il allusion à une brouille survenue entre les deux amis, ou veut-il au contraire faire entendre, en plaisantant, que sa médiation est superflue, les deux amis étant d'un même avis?».

²⁹³ Testo ALMQVIST 1951, 14, p. 164; Di Guilhem Ademar esiste una nuova edizione critica curata da ANDOLFATO 2014, consultabile online (da cui traggio, con modifiche, le note di traduzione), al link: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4620/TESI%20Guilhem%20Ademar.pdf?sequence=1>.

In tal caso il verbo non è a mio avviso lontano semanticamente dall'uso figurato di *mesclar*, giacché come quest'ultimo sembrerebbe indicare la mescolanza di più elementi separati fusi insieme.

Ne fa un impiego simile, ad esempio, Peire Cardenal, quando nell'*incipit* di *Un sirventes qu'er mieg mals e mieg bos* (*BdT* 335,21) afferma che unirà nel suo canto il bene e il male, vv. 5-6: «per que·m desplai ben dire e menten / dirai doncs ben e mal mescladamen». Analogo l'uso fattone nel sirventese, già più volte menzionato a proposito della metafora dell'ordito *Qui volra sirventes auzir* (*BdT* 335,47), 1-4: «Qui volra sirventes auzir / tescut d'enu[e]ch, d'anctas mesclat, / a mi·l demant, q'ieu l'ai filat / e·l sai ben volver et ordir...».²⁹⁴ La sinonimia con *mesclar* è poi rinforzata, oltre che dall'allusività alla semantica del tessuto e dell'intreccio, da un analogo uso dei due verbi, ad esempio in senso figurato, per indicare la composizione del canto, come accade in Aimeric de Belenoi (*BdT* 9,10), 1-2:

Consiros, com partitz d'amor,
chant mesclat de joi e de plor...

[Addolorato, come esiliato da amore, canto mescolato di gioia e di pianto...].²⁹⁵

L'idea della mescolanza riproduce tutto sommato l'idea della pervasività dell'intreccio, che altrove, ad esempio in Marcabruno, viene veicolata metaforicamente anche dall'immagine della tela (come in *Empeaire, per mi mezeis*, *BdT* 293,22, vv. 21-22). Il participio *mesclatz*, in uso già a partire da Guglielmo IX, si traduce ad esempio con 'frammisto' può essere a sua volta impiegato per caratterizzare il canto, come accade in *Companho farai un vers qu'er covinen* (*BdT* 183,3) dove il poeta dichiara che il suo *vers* sarà «totz mesclatz d'amor e de joi e de joven» (v. 3).²⁹⁶ Ciononostante quest'ultimo verbo non sembra suggerire il concetto di fusione, di mescolanza uniforme, bensì quello di assemblaggio di più parti. A questo proposito è doveroso riportare qui di seguito alcune importanti osservazioni di Zeno Verlato sulla traduzione di questo verbo:

[...] la traduzione di *mesclatz* si appoggia a un'intuizione per dir così filologica, basata sul ricordo che in poesie trobadoriche successive al *vers* di Guglielmo IX, *mesclar* e la sua famiglia lessicale rimandano a un'idea non di fusione in un tutt'uno, ma di mistione tra elementi impossibili da fondere. [...] Un 'mischiare' in cui pare ben presente l'idea del far ressa in battaglia, della 'mischia'.²⁹⁷

²⁹⁴ Cfr. rispettivamente VATTERONI 2013, pp. 347 e ss. e 618 e ss.

²⁹⁵ Testo POLI 1997, p. 113; la traduzione è mia.

²⁹⁶ L'espressione è piuttosto diffusa nei trovatori: si pensi ad es. ad Aimeric de Belenoi (*BdT* 9,10) 1-2: «Consiros, cum partitz d'amor, / chant mesclatz de joy e de plor».

²⁹⁷ Cfr. CEPRAGA - VERLATO 2021, pp. 44-45.

A partire da *Entr'amor e pessamen* di Perdigon (*BdT* 370,5), segnala Pasero, «si è creduto di ricavare una denominazione *chans mesclatz*», visto che ai vv. 67-69 si legge: «Ves n'Arias mon senhor / vai e cor / chans mesclatz»; escludendo che si tratti della denominazione di un vero e proprio genere,²⁹⁸ è essenziale notare come, nella gran parte dei casi significativi, *mesclatz*, al pari di *entrebescatz*, richieda un complemento indiretto introdotto dalla preposizione *ab* (contro *de* che accompagna invece *entrebescatz*) in grado di determinare i valori delle componenti (per lo più metaforiche) che si incontrano nella mescolanza. Il verbo in questione compare ad esempio per indicare l'inganno intessuto dai *lenguaforcatz* in Bernart Marti (*A, senhor, qui so cuges*, *BdT* 63,2), dove è più che mai chiara la linea di contiguità tra l'uso della parola e il portato etico di questa (che laddove tramutata in menzogna ha come risultato l'inganno; su questo punto cfr. anche *supra*, Cap. 3 § II, III.4.3.).²⁹⁹ Ai due si può dunque aggiungere *entrelassar*, dove *lassar*, alludendo alla semantica della tessitura, è a sua volta piuttosto vicino al verbo *entrebescar* (seppure il primo non sia connotato allo stesso modo in senso tecnico-poetico). Si noti che, a prescindere dalle implicazioni tecniche del verbo *entrebescar* (non presenti in *mesclar*), in Marcabruno *mesclatz* e *entrebescatz* non sembrano essere particolarmente diversi nel comunicare l'intreccio al di sotto della realtà e talora la sua viziosità, visto il ricorrere di *mesclar* nei sirventesi morali in cui si denuncia una situazione di decadimento di valori. Anche *mesclar* può avere infatti impiego in senso metaforico, come accade in Rambertino Buvaelli, che usa il participio (*mesclatz*) nel senso della mescolanza uniforme (e dunque virtuosa) e metaforica, spesso applicata ai sentimenti di fiducia e di rispetto tra gli amanti, come nel componimento *Al cor m'estai l'amoros desirers* (*BdT* 281,1), v. 48: «bon'amistaz mesclada entre nos dos» e l'avverbio *mescladamen*, con lo stesso significato, nell'epistola in versi *D'un salut me voill entremetre* (*BdT* 281,3).³⁰⁰

Diverso ancora è l'uso di *entrebescar* da parte di Elias Cairel, *Era non vei puoi ni colomba* (*BdT* 133,2), dove la forma non pare avere, stavolta, un significato di tipo tecnico-compositivo (17-19):

c' us rics savais que trastomba
 Finamor e l'entrebesca,
 se met ab dompnas en tresca.

[ché un ignobile ricco che disarciona Finamore e l'irretisce si mette a trescare le dame].³⁰¹

²⁹⁸ Sebbene anche LEWENT 1909, p. 676 lo inserisca nel ventaglio della «Sirventeskanzone», cit. in PASERO 1973, p. 22. Un esempio analogo si ricava da un testo di Lanfranc Cigala (*BdT* 282,7), vv. 1-4: «Eu non chant gen per talan de chantar / mas si eu chan? - non chan, ma chantan plor, / per c'aital chan deu hom clamar chanplor, / car es mesclatz lo chanz ab lo plorar» (ancora cit. in *ibid.*). Del resto STOROST 1931 (p. 55) nota che «...streng genommen, weiter nicht bedeut else in Lied, das einen 'gemischten' Inhalt hat».

²⁹⁹ Cfr. i vv. 28-30 del sirventese in questione: «e d'eyssa guiza levar / lo dia tro l'endeman, / tan son savi del mesclar» e 40: «quar sabetz l'engan mesclar»; cfr. BEGGIATO 1984, p. 72.

³⁰⁰ Cfr. GAMBINO 2009, p. 454.

³⁰¹ Testo e traduzione LACHIN 2004, p. 257.

Giosuè Lachin suggerisce che il «composto con *entre-* (<*intra*) come *entreliar* o *entrelasar*, può essere messo in relazione con *biscare ‘giocare a dadi’ (in modo poco onesto)»: la forma *biscare sarebbe attestata in Italia nel XIII secolo (*bescatia* e *biscator*) e il suo significato sarebbe in tal caso, secondo lo studioso, quello di ‘irretire’ («‘verwickeln’, ‘verwirren’: SW, III, pp. 76-79, n.4»).³⁰²

Ma per tornare all’uso metapoetico del verbo e all’interrogativo se sia o no lecito *entrebescar* le parole di una poesia, è forse opportuno confrontare le occorrenze del verbo in Raimbaut d’Aurenga e in Giraut de Borneill. I due trovatori in questione, è noto, dibattono sullo stile in maniera serrata nella tenzone *Ara-m platz Giraut de Borneill* (*BdT* 389,10a),³⁰³ ma non è escluso che un continuo dialogo a distanza si instauri tra i due proprio sulla linea della maniera artificiata che il verbo *entrebescar* implica a partire dalla linea marcabruniana.

Il verbo *entrebescar* ricorre nel *corpus* di Raimbaut d’Aurenga almeno quattro volte (due in contesto metapoetico, due in contesto vario), come in *Ben s’eschai q’en bona cort* (*BdT* 389,20), dove assume piuttosto il significato di ‘intromettersi’ (nella traduzione di Pattison «take part [in the contest?]»), vv. 20-21:³⁰⁴

q’ieu non sui cel que paresc:
q’en autre sen m’ entrebesc

[ché io non sono quello che sembro, perché in un altro senso di intrometto].³⁰⁵

Nella nota di commento a questi versi Carl Appel rilevava la vicinanza semantica di *entrebescar* a INTERMISCERE, annotando verbi sinonimi come «vermischen [...], verschlingen, verknüpfen», ma lasciando aperta la soluzione («Um der Sinn des Verses deutlich zu verstehen, müßten wir die sachlichen Grundlagen kennen»).³⁰⁶

La forma in questione assume un senso del tutto diverso in *Un vers farai de tal mena* (*BdT* 389,41), 36-40:

Ben ai ma voluntat plena
de tal sen que s’entrebesca,
e cug que m’aia tenensa
que anc nuls hom per plivensa
non estet en aitan gran gaug

³⁰² Cit. *ibid.*, *ad loc.*

³⁰³ Su cui cfr. *infra*, Cap. 5 § V.2. Il testo è stato edito da PATTISON 1952, p. 173, poi ripubblicato da DI GIROLAMO 1989, pp. 100-103 (con alcune modifiche di RONCAGLIA 1968, pp. 136-146), SHARMAN 1989, p. 394 e ri-edito da MILONE 1998, p. 67.

³⁰⁴ PATTISON 1952, cit. p. 138.

³⁰⁵ *Ibid.*; la traduzione è mia.

³⁰⁶ APPEL 1928, cit. p. 28.

[Il mio desiderio è pieno di sensazioni tali che è tutto confuso, e credo che mi duri, perché sulla fiducia mai nessuno è rimasto in così grande gioia].³⁰⁷

L'impiego di *entrebescar* è qui dunque indicatore di piena presenza, pervasività, invadenza di un sentimento.

L'idea sottesa della mescolanza profonda, suggerita soprattutto dal prefisso *entre-*, rende il verbo particolarmente congeniale all'uso figurato e, più che mai, all'impiego tecnico-poetico. Occorre notare tuttavia che l'*entrebescar* è per Raimbaut parte naturale della composizione poetica e non indica necessariamente un grado stilisticamente marcato. Per poter inquadrare meglio quella che per Raimbaut sembra un'azione neutrale, seppure consustanziale all'atto del comporre, è opportuno accostare le occorrenze appena riportate all'uso fattone da Giraut de Borneill, per il quale l'*entrebescar* rappresenta lo stile artificiato, come dichiara il trovatore in *A penas sai comensar* (*BdT* 242,11), vv. 15-21:

la pois volrai clus trobar
non cuich aver maint parier,
ab so que ben ai mestier
a far una leu chansso;
q'ieu cuig q'atretant grans sens
es qui sap razon gardar
cum es motz entrebescar.

[Se vorrò scrivere poesie in modo difficile da capire, non credo certamente che mi venga commissionato di farlo, per cui sono costretto a fare una canzone leggera; perché credo che, in modo ragionevole (*qui sap razo gardar*), dimostri intelligenza altrettanto grande come intrecciare le parole in modo artificiale].³⁰⁸

Sharman riconosce nel testo un tono parodico nei confronti del *trobar leu*; ciononostante, credo che l'affermazione in esordio sia seria: *entrebescar* andrà inteso in maniera spregiativa, come 'ingarbugliare', 'confondere' con l'artificio.³⁰⁹ Gli editori interpretano *entrebescar* nel senso di 'legare'. Il verbo presuppone certamente una componente artificata, intelligente, ma che contraddice la limpidezza; così infatti il commento di Kolsen: «überkünstlich verknüpfen (*motz*)» e «dass in vermünftiger Weise

³⁰⁷ Testo e traduzione MILONE 2007, pp. 66-67. PATTISON 1952 (p. 84) traduce a mio parere in maniera poco chiara facendo riferimento alla confusione sentimentale dell'io poetico: «My desire is filled with confused thoughts and I fear that it [my desire] will continue to possess me, for no man, on credit alone, was ever in such great joy!» e ancora, nel commento (*ibid.*, p. 86): «the ... stanza opens with a direct statement of the confused state of his feelings (vv. 36-37)».

³⁰⁸ Testo SHARMAN 1989, p. 196; la traduzione è mia.

³⁰⁹ Sharman (*ibid.*, p. 199) propone la traduzione: «muddle one's words» e «and it seems to me that it requires as much wit to sustain a [single] theme as to weave together [rich and unusual words]». Il testo ha in italiano una traduzione poetica di Pietro Beltrami, consultabile online al link <https://www.pietrobeltrami.it/quadernino-di-trovatori/giraut-de-borneil-a-penas>: «perché è uguale la bravura, / credo, a bene argomentare / che a parole ingarbugliare»; cfr. inoltre ZAMBON 2021, pp. 267-274.

zu dichten von ebenso grossen Verstande zeugt wie die Worte überkünstlich zu verknüpfen».³¹⁰

L'artificio, dispregiativamente veicolato, nel testo di Giraut, dall'espressione marcabruniana *los motz entrebeschar* (v. 21), è così respinto; la polemica si concentra nella ripresa, connotata ideologicamente, di questo verbo, il cui utilizzo percorre la poetica di Marcabruno, passando per Bernart Marti e approdando a Raimbaut d'Aurenga.³¹¹

Raimbaut è insieme a Marcabruno il trovatore che fa maggiore uso di questa espressione; una sola è tuttavia l'occorrenza impiegata in contesto metapoetico, quella cioè di *Car douz e feinz del bederesc* (BdT 389,22), verso 19, dove il trovatore afferma: «Cars, bruns e tenhz motz entrebesc». Il suddetto verbo si trova al centro di un'esclamazione di significato programmatico, a seguito della quale il poeta dichiara di eliminare la ruggine dal proprio cuore correlando all'espressione poetica una dimensione di oscurità interiore.³¹² Nel testo tuttavia il poeta non pare favorevole all'oscurità, che, come dichiara, è invece specchio del suo cuore e della sua sofferenza in amore; cito l'intera terza *cobla* (vv. 19-27):

Cars, bruns e tenhz motz *entrebesc!*
Pensius – pensanz enquier e serc
com si liman pogues roire
l'estraing röill ni-l fer tiure,
don mon escur cor esclaire.
Tot can Jois genseis esclaira
malvestaz röill'e tiura
e enclau Joven e serga
per qu'ira e jois *entrebesc*.

[Intreccio parole rare, difficili e scure! Pensieroso – pensando, medito e cerco come, limando, potrei consumare l'estranea ruggine e il malvagio calcare, con cui (limando) potrei rischiarare il mio cuore scuro. Tutto ciò che Gioia rischiara meglio, malvagità ricopre di ruggine e calcare e mette sotto chiare Giovinezza e cerca espedienti affinché mescoli dolori e gioie].³¹³

È infatti l'oscurità del cuore a dettare l'uso di parole «brunz e tenhz», secondo il principio della *convenientia* che regola il rapporto tra interiorità del poeta e espressione.

³¹⁰ KOLSEN 1910-1935, cit. p. 17.

³¹¹ Tra le occorrenze posteriori a questo dibattito ricordo soprattutto Elias Cairel, cfr. *Era non vei puoi ni comba* (BdT 133,2), 17-19 «Qu'us rics savais que trastomba / fin'amor e l'entrebesc, / se met ab domnas en tresca» e Guillem Ademar, che lo usa come sinonimo di *mesclar* in *Començamen començarai* (BdT 202,4), 13-15: «Ans vauc de bresc entrebescan, / debresc entrebescat d'enjan, / don no vuelh esser parsoniers». Sull'etimologia del verbo e la sua sfumatura semantica negativa, cfr. la nota di LACHIN 2014, p. 257, n. 18), che lo mette in relazione con *biscare, ovvero: «'giocare a dadi' (in modo poco onesto)» (cfr. inoltre le relative voci Du Cange – GMIL, I, pp. 643 e 666 e SW, III, pp. 76-79, n. 4).

³¹² Per il commento a questo testo cfr. anche *infra*, Cap. 5 § V.5.1.

³¹³ Testo PATTISON 1952, p. 65; la traduzione è mia.

Il testo è percorso dal motivo della ruggine che altro non è che un altro motivo marcabruniano, simboleggiante l'impurità dell'eccesso da rimuovere grattando (il verbo specifico è *roire*) tramite applicazione della lima (su cui ritornerò *infra*, Cap. 5 § V.3.).³¹⁴ Lo stesso Raimbaut fornisce dunque a Giraut gli strumenti per avere la meglio nel dibattito, che in realtà, come osserva Lucia Lazzerini, non è che una «gara di intelligenza tra i trovatori» dove il lavoro sulla lingua assume le sembianze di un vero e proprio lavoro sulla materia.³¹⁵

Diverso è l'impiego di *entrebescar* in *Un vers farai de tal mena* (BdT 389,41), 36-37, dove affermando «Ben ai ma voluntat plena / de tal sen que s'entrebesca», il trovatore riabilita positivamente i significati veicolati dal verbo, che assume adesso il significato di 'sovvertire/confondere l'ordine naturale' non solo in poesia, ma anche nel modo di pensare dell'uomo Raimbaut.

Non si parla più, dunque, di parole, ma di *sen entrebescat*: per mezzo della parola si approda, in definitiva, ad altri significati, perché «la poesia riflette il mondo del trovatore e si è fatta definitivamente modello etico ed erotico».³¹⁶ Sulla scorta di Marcabruno, a cui Raimbaut è comunque debitore, per mezzo della poesia si è evocato, creato, significato un universo di valori.³¹⁷

Lo spessore semantico suggerito dalle rispettive etimologie – ammesso che quella di *entrebescar* possa essere ricostruita correttamente, date le opinioni discorsi – non è tuttavia paragonabile. Il risultato di questo confronto fa dunque emergere, in una situazione di vicinanza semantica ad altre espressioni, una qualche maggiore tensione suggerita dalla forma *entrebescar*.

³¹⁴ Ricordo infatti che in *Lo vers comens* (BdT 293,33), v. 52 Marcabruno parla di «mot de roill»: l'operazione mediante cui la schiaritura viene applicata al testo si configura così come operazione fabbrile *tout court*. Non a caso Marcabruno menziona gli strumenti del fabbro, dicendo di portare appresso «la peir'e l'esca e-l fozill» (v. 8). Per questo testo mi avvalgo del commento di DE CONCA 2009, *passim*. Solo la lima, applicata grazie all'acuzie dell'ingegno e a uno sforzo di misura e raziocinio, può rimuovere l'*estraing roill* e le altre scorie (*tiure*, da *tiurar*, è 'ricoprire di calcare') depositate sul cuore, e solo da un cuore ripulito potrà generarsi una poesia limpida. Il cuore oscuro indica, nella poesia trobadorica e trovierica, l'indisposizione o la malinconia amorosa. L'operazione con cui si scaccia la malinconia è veicolata dal verbo *esclairer* e dal sinonimo *enluminer*, che mantengono il riferimento allo stesso ambito semantico, come si legge in una canzone anonima in lingua d'*oil* del XIII secolo: «Je servirai, car bien doit poindre plaire / qui cuer obscur enlumine et esclaire» [An.: R 285. IV. 35]; in questi casi *esclairer* – che troviamo anche nel testo di RbAur, assume il significato di «rendre brillant, illuminer» e in quanto tale «il exprime un sentiment de joie exalté»; per la canzone anon. riportata e il commento di questo motivo cfr. DRAGONETTI 1979, pp. 130-131 (ma cfr. anche p. 136).

³¹⁵ Sul significato profondo di questa equivalenza cuore/poesia e sulla polarità tra oscurità e chiarezza alla luce del rapporto tra le forze del male e quelle del bene, riporto il commento della studiosa al testo di Raimbaut: «[...] le impurità che impediscono alle parole di rifulgere, lo scopriamo subito, oscurano anche il cuore, o meglio la mente (la scienza medievale poneva nel cuore la sede delle facoltà intellettuali). Il duro impegno dell'artefice per estrarre dalla materia grezza – sia essa il ferro o l'idioma – un oggetto perfettamente levigato diviene figura di ogni altra lotta: quella del cristiano contro la 'ruggine' del peccato; quella del *clerc*, nello studio della Scrittura, contro la crosta del senso letterale (*littera, historia*) da rodere finché si riveli il *candor allegoriae*, il fulgore del significato profondo; quella di *joven* contro il dilagare di un'arrogante noncuranza nei confronti degli antichi valori». Entrambe le cit. da Lazzerini 2001, pp. 101-102.

³¹⁶ DE CONCA 2008, cit. p. 16.

³¹⁷ Su questo punto cfr. MILONE 1979, pp. 171-173.

In che senso dunque, per riprendere l'argomentazione di Callewaert, gli echi semantici della mellificazione verrebbero mutuati dunque nell'espressione *entrebescar los motz*? Lo studioso rileva che l'immagine è certamente molto diffusa in ambito retorico come simbolo dell'eloquenza e che i riferimenti alle api e al miele nel *corpus* occitano sono in qualche misura relazionabili alle qualità tecniche della scrittura.³¹⁸ Lo studioso riporta ad esempio l'immagine della *melliflua suavitas* di Raimbaut d'Aurenga (a cui Amore ha messo una catena *plus doussa que mel de bresca*, *BdT* 389,40, 25); il *sabor de mel* delle parole della donna, in Peire Vidal (*BdT* 364,11, v. 20: «E quan respon ni apella / siei dig an sabor de mel»); e il riuso da parte di Marcabruno, che con l'immagine del miele separato dalla cera indica la separazione del buono (ossia dell'*Amors vera*) da tutto il resto (*BdT* 293,18,31-32: «Greu sera mais Amors vera / pos de mel triet la cera»), proprio come la crusca viene separata dal resto della farina, secondo un motivo caro agli esegeti per esprimere la separazione della verità dal senso letterale: *quasi mel de favo exprimitur*.³¹⁹

Del resto, come si è potuto notare, le espressioni costruite sul verbo *entrebescar* si trovano quasi sempre (eccetto pochi casi), a partire da Marcabruno, in inserti di natura poetologica. In quanto verbo della mellificazione-eloquenza, *entrebescar* sarebbe però da interpretare in maniera neutra, non già con i valori negativi intravisti da alcuni. Affermando che sono i trovatori *ab sen d'enfanssa* a '*entrebescar de fraichura*' le parole, Marcabruno «exprime toute son aversion pour la fausse éloquence, qui dénature la vérité et l'ordre des choses». ³²⁰ È ragionevole infatti il quesito posto da Callewaert, ossia se la riprovevolezza dell'attività dei *trobadors ab sen d'enfanssa* sia data dall'atto di *entrebescar* o se solo dal complemento della *fraichura*; non a caso, «Bernart Marti et Raimbaut d'Aurenga, deux poètes chez qui la recherche formelle occupe une place importante, se son montrés de leur côté favorables au principe d'*entreb(r)escar*». ³²¹

Il merito di Callewaert è senza dubbio quello di aver individuato nel miele un probabile bacino semantico di spessore, grazie ai cui valori il verbo *entrebescar* può sottindere

³¹⁸ Cfr. CALLEWAERT 1996, p. 115. Lo studioso ripercorre la storia dei valori retorici del miele sottolineando come l'ape divenga a sua volta esempio etico e morale dell'eloquenza a partire da Simonide de Céos, Pindaro, Sofocle e Euripide, Aristofane e Xenofonte. Dalla tradizione greca l'immagine si riversa nella latinità e l'ape viene ripresentata con gli stessi valori da Virgilio, Lucrezio e Orazio. In quest'ultimo, l'ape è anche simbolo di umiltà, in virtù dell'operosità che la contraddistingue: Orazio si paragona all'ape di Matinus, opponendo alla maestria poetica di Pindaro i propri *operosa carmina*, frutto di un lungo lavoro e travaglio (esattamente come le api nel costruire il favo e produrre il miele). L'ape è anche esempio morale nell'Epistola di Seneca a Lucilio e peculiare appare la risposta di Lucilio: «Nec scribere tantum nec tantum legere debemus (...) Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quicquid attulere disponunt ac per favos digerunt (...)». Sull'argomento rimando ancora a CALLEWAERT 1996, pp. 116-117.

³¹⁹ Da non trascurare l'immagine del miele nei testi devozionali del XII secolo, ad es. Ugo di San Vittore, *Eruditionis didascalicae*, VI, 3 (*PL* 176, 801): «Fundamentum autem et principium doctrinae sacrae historia est, de qua quasi mel de favo veritas allegoriae exprimitur» e Alcuino, *Compendium in Canticum Canticatorum*, 4, vers 11 (*PL* 100, 652): «Favus distillans labia tua, sponda. Favus mel in cera est: mel autem in cera spiritualis est divinatorum eloquiorum sensus in littera. Mel stillans, quia multiplices sensus pene singulae sententiae habent»; esempi citati in CALLEWAERT 1996, p. 120, n. 25.

³²⁰ Ivi, cit. p. 117.

³²¹ Cit. *ibid.*

l'idea di unità delle parti (o, al contrario, complessità, pluristratificazione dell'intero) all'interno di una struttura complessa, formata da una «superposition de différents niveaux de sens» e per questo emblema della poesia ermetica e dunque del *trobar clus* o *ric*.³²² Lo studioso ricorda infatti la lezione di Seneca, che raccomanda di *confundere* il frutto delle diverse letture in unum *saporem*: «de manière à ce que le résultat soit plus que la simple somme des éléments»; e ancora:

De même, la métaphore mel in cera tant utilisée dans l'exégèse médiévale, insiste sur la multiplicité de sens dont un mot, un énoncé ou un texte peuvent être porteurs. A la notion de complexité sémantique s'ajoutent en outre celles d'élaboration et de perfectionnement de la forme, dans la mesure où les abeilles, au moyen âge, étaient généralement considérées comme douées de capacités "architecturales" exceptionnelles.³²³

Se da un lato è difficile ricostruire con esattezza l'etimo di *entrebescar*, dall'altro si può essere certi della sua carica evocativa nei riguardi della complessità e dell'opacità linguistica: «L'expression *entreb(r)escar los motz* désignerait un procédé de composition pluridimensionnelle et opaque, contraire donc à une écriture linéaire et univoque».³²⁴

In questo distanziandomi da Callewaert, non mi spingerei ad affermare che tale verbo si sia specializzato in ambito trobadorico proprio in virtù delle sue implicazioni semantiche con i valori metaforici legati alla mellificazione.³²⁵

Il valore tecnico-poetico della forma è se mai, oserei dire, aggiuntiva, figurata, rispetto al senso dell'etimologia; e, nella percezione dell'epoca, colora di una sfumatura tecnica l'idea della 'complicazione tramite fusione di più elementi che rendono complesso/oscuo il contenuto'. Nella percezione comune l'espressione pare evocare tutt'al più un'immagine architettonica, ancor più che tessile o mellifica: quella di tante strutture, una dentro l'altra, con ponti di collegamento, nascondigli e corridoi sotterranei. *Entrebescar* è un verbo forte, nel suono e nel senso: un verbo oscuro in senso stretto, nel significato e nell'etimo, quasi *mise en abyme* della complessità che in poesia si propone di evocare.

³²² Ivi, cit. p. 118, dove lo studioso sottolinea anche il rapporto tra l'*entrebescamen* e il *trobar clus*: «Aussi la formule met-elle en relief un trait fondamental de la poésie hermétique, à savoir l'enrichissement du message poétique par l'entrelacement de différentes strates de signification. Il n'est pas étonnant dès lors de retrouver la locution avant tout chez les partisans du *trobar clus* et *ric*, chez qui elle renvoie à la densité sémantique et à l'accomplissement formel de leur oeuvre».

³²³ Cit. *ibid.*

³²⁴ Cit. *ibid.*

³²⁵ «A travers la tradition symbolique de l'abeille et du miel, en effet, le verbe *entreb(r)escar* apparaît en quelque sorte comme l'"enseigne" de la création poétique: tandis que *b(r)escar* renvoie à des procédés de stratification, de densification de la langue, la particule *entre* semble fonctionner comme un intensificateur, ayant pour but de renforcer la cohésion entre les différentes couches du poème»; cfr. *ibid.*

APPENDICE

Bernart Marti, poeta-pittore? Una lettura di *Companho per companhia* (BdT 63,5)

There is no subject; it's what you put on the canvas and how you put it on that makes the difference. Poems aren't made of thoughts — they're made of words, pigments put on...

William Carlos Williams (The comment was addressed to a Harvard audience in 1951).

NOTA INTRODUTTIVA

La pittura sembra essere orizzonte referenziale di preferenza per una letteratura che percepisce sé stessa come animata e sorretta dalla riflessione sull'amore. Il poeta è *anche pittore* per il fatto di porre all'origine della propria ispirazione un'immagine-sostituto, un feticcio dell'amata, generando una contrapposizione, non sempre pacifica, tra realtà e finzione, tra presenza e assenza.

Lo scarto tra la realtà e la copia della realtà riprodotta dal poeta-pittore è alla base del ragionamento che si propone in questa *Appendice*, in cui cercherò di dare un nuovo inquadramento all'auto-appellativo di *pintor* in Bernart Marti.

*

Il *corpus* di Bernart Marti consta di nove testi, a cui si aggiungono due frammenti di canzoni trascritte nel perduto «chansonniere de Sault» e tre canzoni di incerta attribuzione.³²⁶ I canzonieri implicati sono **CEVa**¹, ma almeno sei *pièces* sul totale sono rappresentate da un unico testimone; in questi casi **E** è il testimone che primeggia

³²⁶ Il 'Canzoniere di Sault' fu utilizzato da Jean de Nostredame, per annotarne solo poche parti, riportate in HOEPFFNER 1929, pp. 36-37 e discusse in BEGGIATO 1984, pp. 41-52. I testi di incerta attribuzione sono invece *Belha m'es la flors d'aguilen* (BdT 323,5) e *Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimai* (BdT 63,4), «di assai dubbia paternità» (a detta di GUIDA 2010, p. 54), insieme alla canzone pseudorudelliana *Qui non sap d'esser chanteire*, attribuita a Bernart Marti da MENEGHETTI 1991 (*passim*). Cfr. infine sull'argomento TORTORETO 2007, *passim*.

(tramandando le canzoni *BdT* 63,1; 63,3; 63,5), seguito solo da due casi di *C* (*BdT* 63,6 – che però compare anche nel frammento α –; 63,77) e uno di *a* (*BdT* 63,7a).³²⁷

La tradizione dei testi di questo trovatore merita di essere inquadrata a fronte del giudizio di valore di Fabrizio Beggiano, secondo cui la situazione testimoniale sarebbe prova di una certa «marginalità» di Bernart Marti «rispetto ad altri trovatori»;³²⁸ marginalità dovuta, secondo lo studioso, anche a un fatto di stile, dato che il trovatore renderebbe prova non solo della sua «non grande perizia tecnica nella versificazione», ma anche di una certa oscurità, «non motivata da scelte di “ermetismo” ma, semmai, provocata da difficoltà espressiva».³²⁹ Tali caratteristiche tratterebbero il profilo di un «poeta di scarso successo, del quale non si è compilata una *vida* e i cui componimenti hanno una tradizione manoscritta limitatissima».³³⁰

Il piccolo repertorio di questo trovatore ha tuttavia attratto moltissimo gli studiosi, tanto che si contano numerosissimi interventi critici, di commento e ben tre edizioni;³³¹ ascrivibili in gran parte al cosiddetto filone ‘ermetico’ del *trobar*,³³² i suoi testi recano le tracce di una stratificazione di modelli e fenomeni di intensa interdiscorsività con i trovatori di un’intera generazione, tra cui primeggiano Guglielmo IX, Marcabruno, Peire d’Alvernhe e i cosiddetti ‘marcabruniani’ Alegret e Cercamon.³³³

Il profilo biografico e culturale di Bernart Marti ricostruito da Saverio Guida è quello di un giullare colto, spiantato ma con una solida formazione di retorica;³³⁴ per citare lo studioso, nel suo *corpus*

Lamenti e toni da povero “giullare” [...] s’accompagnano e s’alternano a temi, “quadretti”, giochi idiomati di tipo “comico”, a trovate maliziose e *castigationes*, riconducibili ai modi e alle pratiche dei *clerici vagantes*, degli artisti bohémien, dissipati

³²⁷ Sul canzoniere narbonese *C* e sulla sua appartenenza alla cosiddetta «seconda tradizione» è imprescindibile AVALLE 1993², p. 89 e ss; cfr. inoltre le valutazioni più recenti di VIEL 2014^a, *passim*. La posizione di *E* si colloca invece a metà tra la «tradizione orientale» e quella «occidentale», visto che è probabile che, sia questo canzoniere, sia *J*, «facciano capo ad un prodotto di ϵ portato in Francia»; sull’argomento, rinvio a MENICETTI 2015, pp. 385-391. La presenza di un componimento isolato di Bernart Marti tra gli i trovatori «legati alla Catalogna o circoscrivibili nel Sud-Ovest dell’Occitania» all’interno di *V* (*V*¹) è inoltre commentata da Giorgio Barachini nell’ambito delle tracce di una fonte catalana nel suddetto canzoniere (e di qualche rilevanza anche per la parte finale di *E*); cfr. BARACHINI, p. 309, n. 34.

³²⁸ BEGGIATO 1984, cit. p. 40.

³²⁹ Cit. *ibid.*

³³⁰ Cit. *ibid.*

³³¹ Il testo che verrà preso in esame è edito da APPEL 1890, p. 27, da HOEPPFNER 1929, p. 11 e da BEGGIATO 1984, p. 91.

³³² Il trovatore viene infatti incluso nell’antologia di ZAMBON 2021 (pp. 213-226), seppure con il solo testo *D’entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63,6).

³³³ Tra gli interventi critici più rilevanti in questo senso cfr. CINGOLANI 1989, pp. 45-63 e FUKSAS 1997, pp. 133-144.

³³⁴ Nella ricostruzione dei dati biografici su Bernart ha preso piede inoltre l’ipotesi della provenienza linguadociana, mossa da HOEPPFNER 1927, p. 111, nota 1 e rinforzata da RONCAGLIA 1969^a, pp. 72-75 sulla base della possibile identificazione del trovatore con il Bernart de Saissac menzionato da Peire d’Alvernhe nella sua galleria satirica (*BdT* 323,11), vv. 49-54 (FRATTA 1996).

e goderecci, avvezzi a violare le norme e lieti di stravolgere l'orizzonte d'attesa dei fruitori delle loro creazioni.³³⁵

A giudicare dai testi sopravvissuti, Bernart risulta tuttavia dotato di una forte personalità artistica che lo caratterizza e al tempo stesso lo marginalizza dalle altre 'scuole' poetiche del suo tempo. A lungo inserito, a torto, nella schiera dei 'marcabruniani' puri, la sua visione dell'amore riflette note di ironica consapevolezza che esulano da tutte le posizioni espresse dai coevi.³³⁶ se l'amore è inganno e rovina, non per questo bisogna rifiutarlo. È così che Bernart si ritaglia, all'interno del ventaglio delle soluzioni possibili, una visione personale, lucida e possibilista, anche nei confronti dell'amore adultero.³³⁷

Alcuni *loci* del suo piccolo *corpus* denotano inoltre un interesse spiccato per la riflessione metapoetica, «mostrando di ubbidire a disegni di intrattenimento e 'mascheramento' (realizzati questi ultimi mediante un accorto uso dei *colores rhetorici* e una non comune *transumandi peritia*) [...]».³³⁸ È peculiare, per questo aspetto, d'*Entier vers far ieu non pes* (BdT 63,6), possibile replica alla canzone di vanto di Peire d'Alvernhe, *Sobre-ll vieill trobar e-l novel* (BdT 323,24), dove la dialettica tra le categorie poetiche dell'*entiers* e del *frag* svela la possibilità, particolarmente pregnante se rapportata all'*Ars poetica* degli antichi, di leggere nelle scelte formali del testo delle implicazioni di natura etica (determinate da una condotta di vita);³³⁹ penso, inoltre, all'uso marcato del particolarissimo (e dibattutissimo) verbo *entrebescar*, nel finale di *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT 63,3), dove la sovrapposizione tra *ars poetandi* e *ars amandi* genera un accostamento molto originale tra l'intreccio delle parole nel testo poetico e l'intreccio delle lingue nell'atto del bacio.

L'impressione è che l'originalità di questo trovatore e la sua attenzione nei confronti del dibattito poetico del tempo siano supportate da una cultura abbastanza vasta da includere delle fonti latine e mediolatine: non causale, da questo punto di vista, che Bernart includa all'interno di un suo testo assolutamente programmatico quale *Farai un vers ab so novelh*, (BdT 63,7) un raro esempio di citazione esplicita dell'*Ars poetica* di Orazio, rilevata da Corrado Bologna ai versi 47-50.³⁴⁰ Allusione alla luce della quale è

³³⁵ GUIDA 2010, p. 55.

³³⁶ HOEPFFNER 1929, pp. 143-146 la visione dell'amore di Bernart oscillerebbe tra le punte di moralismo tipiche di Marcabruno e la visione libertina di Guglielmo. Questa opinione, accolta dagli studi successivi (compreso quello di MÖLK 1968, p. 37 e DEL MONTE 1953, p. 55) è contestata e problematizzata da CINGOLANI 1989, p. 48, che avvicina la posizione di Bernart a quella di Cercamon.

³³⁷ Cfr. in particolare *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT 63,1), 12-15: «estra lei / n'i son trei, / mas ab son marit l'autrei / un amic cortes prezant», su cui è essenziale CINGOLANI 1984, *passim*.

³³⁸ DBT, cit. p. 97.

³³⁹ Sulla questione cfr. *supra*, Cap. 3 § III.4.

³⁴⁰ Cfr. BOLOGNA 2007, p. 193 e ss. Per i testi di Bernart Marti rimando invece all'ed. BEGGIATO 1984, p. 115 e ss. «Ab so qu'ieu sembli be la cot / que non talh'e fa-l fer talhar. / Aquo de qu'ieu non say un mot / cugi ad autruy ensenhar». Il rilievo, depositato solo in una nota dell'introduzione all'edizione di Beggiato, ricalca puntualmente un'immagine di «alto tenore figurale», additando chiaramente la fonte originaria della diffusa metafora del poeta-artigiano e dei suoi derivati, cioè i vv. 304-308 dell'*Ars* («...Ergo fungar vice cotis, acutum / reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi; / manus et officium, nil scribens ipse, docebo,

possibile confrontare – come si è tentato di fare *supra*, Cap. 3 § III.4.3. – sempre con l’*Ars poetica* di Orazio (in particolare con i versi 416 e ss.) anche la parte finale di *D’entier vers far ieu non pes* (BdT 63,6, vv. 49 e ss.), dove viene presa di mira la vanteria poetica.

Con *Companho per companhia* siamo al centro della poetica di questo trovatore e della sua tecnica compositiva, nonché nel cuore del suo rapporto dialogico – fatto di polemica e imitazione – con il primo trovatore, Guglielmo IX e, in seconda battuta, con Marcabruno.³⁴¹ Il testo ha attirato l’attenzione dei critici soprattutto per l’affermazione, con auto-nominazione, con cui Bernart Marti si definisce *pintor*, accolto poi come elemento biografico a partire da Hoepffner (che impiegò questo appellativo come una sorta di epiteto nello studio introduttivo del 1927,³⁴² fino all’ultima edizione).³⁴³

Senza la pretesa di risolvere la *vexatissima quaestio* che negli anni ha animato gli studiosi su questo punto, vorrei concentrare la lettura di questo testo sulla pittura, inquadrandone i possibili significati nell’economia del testo, dunque in rapporto ad esempio alla carriera poetica e al suo personale rapporto con Guglielmo.

Se è vero che non sono da prendere per veritiere le dichiarazioni allegate alle *autonominations*, i cui «effetti di autobiografismo» come ha messo in luce Valeria Bertolucci Pizzorusso «sono, almeno in prima istanza, puramente illusori»,³⁴⁴ non sono pochi i critici che hanno preferito il senso letterale-biografico, considerando possibile che il poeta potesse praticare la carriera artistica (di miniaturista?) in parallelo a quella poetica.³⁴⁵ A dispetto del fatto che non sappiamo niente della sua vita, per molto tempo

/ unde parentus opes, quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error»); cfr. *ibid.*, p. 20, n. 10.

³⁴¹ Già rilevata giustamente da BEGGIATO 1984, pp. 30-31, a partire dall’*incipit* con riferimento ai *companho*. Gli interventi critici su questo testo sono numerosi; riassumo qui i principali, insieme a quelli che includono la canzone in una discussione più generale sullo stile di Bernart: PAYEN 1984 e MOLLE 2001, *passim*.

³⁴² HOEPFFNER 1929, p. 103: «Bernart Marti le Peintre ne figure pas parimi les grands troubadours du XII^e siècle».

³⁴³ BEGGIATO 1984, pp. 39-40: «Forse, accanto alla pratica della poesia, un’altra attività veniva svolta da Bernart Marti, quella di pittore, polemicamente non riconosciuta da Peire d’Alvernha come bon mestier» (menzionando come caso emblematico Pietro Pittore di Saint-Omer, autore di poesie in latino dell’XI-XII sec., della cui vita però non abbiamo nessuna notizia).

³⁴⁴ Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La firma del poeta. Un sondaggio sull’autonominatio nella lirica dei trovatori*, in *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM* (A Coruña, 2001), A Coruña, Toxosoutos, 2005, pp. 83-97, p. 83.

³⁴⁵ Tra questi, come ho già detto, HOEPFFNER 1929, p. 109: «Bernart Marti n’ayant pas été mêlé à la vie politique de son temps, sa biographie nous échappe. Il se nomme lui-même une fois dans ses chansons: *Bernart Marti lo Pintor* (IV, 38), c’est-à-dire qu’il s’appelait de son plein nom Bernart Marti le Peintre. Quel dommage qu’il n’ait pas a moins ajouté le lieu d’origine!» e RIQUER 1975, p. 246; altre posizioni sono ottimamente riassunte da GUIDA 2010, p. 55, nota 5; secondo HARVEY, p. 927 la qualifica allude alla sua «maîtrise des colores rhetorici»; un’altra interpretazione ancora è quella di LAZZERINI 1993, p. 154, secondo cui la perdita del senno è nella canzone tema centrale a tal punto da condizionare la scelta dell’appellativo *pintor*: «La reminiscenza paolina (I *Cor.* 9, 26-27: «Ego igitur sic curro non quasi in incertum, sic pugno non quasi aerem verberans; sed castigo corpus meum et in servitutem redigo») autorizza il sospetto che anche la peinture possa ispirarsi a un’auctoritas scritturale in qualche modo connessa alla perdita del senno».

gli editori hanno creduto di poter intravedere in questa tessera per definire meglio il profilo di questo misterioso poeta.

L'inserimento della specificazione del mestiere sarebbe però ingiustificato nel contesto della canzone, essendo questa incentrata sul tema dell'inganno, della menzogna e sullo svelamento dello stesso. L'interpretazione più recente – e più maliziosa – è quella proposta da Saverio Guida, che scorge nell'allusione alla *peintura* un riferimento all'atto sessuale (da *pingere*) e dunque all'autodefinizione implicita di «trichadors de dompnas», giustificata, peraltro, all'interno di un testo costellato di tessere guglielmine e che esplicita, nell'*incipit*, l'ascendenza diretta del primo trovatore.

Da qui vorrei partire per estendere l'interpretazione a una tendenza più ampia e che può aggiungere alla qualifica di *pintor* lo sfondo delle competenze tecnico-poetiche che già Guglielmo si auto-conferiva nel suo famoso *gab Ben vueill que sapchon li pluzor* (*BdT* 183,2), mostrando dunque le possibili sovrapposizioni tra lessico amoroso-erotico e lessico tecnico-poetico nei due trovatori in questione e, più globalmente, nei trovatori di questa generazione.

Il riferimento più evidente, evocato dall'*incipit*, è l'intero blocco di testi rivolti ai *companho* di Guglielmo IX (*BdT* 183,3): «Companho, farai un vers qu'er covinen», ma anche «Compaigno, non puosc mudar qu'eu no m'effrei» [*BdT* 183,4], «Companho, tant ai agutz d'avol conres» [*BdT* 183,5];³⁴⁶ questo appello sarà poi ripreso almeno da Raimbaut d'Aurenga (nel testo ritenuto apocrifo da Pattison «Compainho, qui qu'en irais ni-n veill» [*BdT* 389,24])³⁴⁷ e Guillem de Saint Leidier («Compaignon, ab joi mou mon chan» [*BdT* 234,6]).³⁴⁸ Come ha giustamente rilevato Stefano Maria Cingolani, l'intento di Bernart è verosimilmente parodico, dal momento che Bernart è di sicuro «l'unico trovatore non nobile ad esordire con un appello ai *companho* accanto a Raimbaut d'Aurenga, Guilhem de Saint Leidier oltre a Guglielmo IX».³⁴⁹

Gettando uno sguardo sul resto della produzione di Bernart e in particolare sui suoi rapporti dialogici con i poeti del tempo, si nota che l'espedito della citazione del trovatore 'rivale' (tramite ripresa lessicale di una parola che lo rappresenta) è messo in atto anche in *D'entier vers far ieu non pes*, stavolta non con calco dell'*incipit*, ma con significativo recupero di un aggettivo chiave, 'entier'.

Era stato Peire d'Alvernhe, in *Sobre-ll vieill trobar e-l novel* (*BdT* 323,24), a riferire a *vers* per la prima volta l'aggettivo *entiers*, affermando orgogliosamente, al v. 4: «c'anc tro per me no fo faitz vers entiers», cioè 'prima di me non furono mai composti testi interi'. La dicotomia tra *entiers* e *frag* è cruciale nella discussione poetica del tempo; si è già sottolineata nel corso di questo lavoro la possibilità che *entiers* possa veicolare la categoria estetica (di derivazione oraziana probabilmente) dell'unità, esprimendo la perfetta coerenza del testo nelle sue parti e dunque la sua perfezione sia estetica sia, in

³⁴⁶ PASERO 1973, p. 59.

³⁴⁷ PATTISON 1952, p. 207.

³⁴⁸ Di questo riferimento rende conto anche BEGGIATO 1984, p. 98, nota 1.

³⁴⁹ CINGOLANI 1984, p. 60.

ultima analisi, etico-morale.³⁵⁰ Non è infatti un caso che sia proprio su quest'ultimo punto che Bernart sembra accusare Peire, la cui condotta è *fraich*, cioè 'spezzata', per aver abbandonato il chiostro.³⁵¹

L'influenza guglielmina dissemina nel testo anche tracce di altro genere: è infatti rilevante la presenza di alcuni rimanti in *-or* piuttosto emblematici nei sistemi allusivo-concettuali che collegano Guglielmo IX e Marcabruno, quali ad esempio *folor* e *error*.³⁵² Piuttosto praticate da Bernart Marti,³⁵³ non pare che altri trovatori di questa generazione – salvo giusto Cercamon – facciano un uso altrettanto marcato delle rime in *-or* e, in particolare, dei rimanti *folor* e *error*.³⁵⁴

Dal punto di vista concettuale, *error* e *folor* rientrano perfettamente nel sistema di allusioni al tema della follia nel *corpus* testuale del Conte di Poitiers: oltre al ben noto *gap Ben vuelh que sapchon li pluzor* (*BdT* 183,2, v. 8: «Ieu conosc ben sen e folhor») penso ad esempio al riferimento in *Companho, farai un vers... covinen* (*BdT* 183,3) in posizione incipitaria (esattamente come in Bernart Marti, v. 2): «Companho, farai un vers... covinen / et aura-i mais de foudatz no-y a de sen» (v. 2). La *folhor* intesa come *oblivio mentis* ha nello stesso Guglielmo una gamma di manifestazioni significative, visto che vi rientra anche l'allusione all'incantesimo nel *vers de dreyt nien* (*BdT* 183,7), dove il poeta ammette di essere stato 'fatato': «qu'enaisi fui de nueitz fadatz» (v. 11), per poi affermare di essere malato e prossimo alla morte: «Malautz soi e cremi morir» (v. 19).³⁵⁵

L'orizzonte referenziale dell'*error* - *folor* è al centro del sistema allusivo del testo dove si parla di amore, menzogne e inganni. Lo smarrimento dettato da amore e la dipartita dell'amante in terre lontane hanno infatti strette connessioni con lo stato del folle: pertanto l'«errore» è anche e soprattutto un «errare», e con tale accezione sarà ripreso dalla

³⁵⁰ Cfr. LANDONI 1989, p. 18 e BOLOGNA 2007, p. 183.

³⁵¹ Accolgo la cronologia proposta da BEGGIATO 1984, pp. 18-24 – anziché quella (implicita) di CINGOLANI 1984, pp. 62-63 – secondo cui *D'entier vers* sarebbe stata composta dopo *Sobre-l viell trobar e-l novel* e dopo *Chantarai d'aquestz trobadors* in risposta all'alverniate.

³⁵² Il rimante *folhor* è particolarmente pregnante nella poetica guglielmina, con i suoi frequenti riferimenti alla follia, ed è presente al v. 8 di *BdT* 183,2 («Ieu conosc ben sen e folhor»). Il riuso di alcuni rimanti in *or* tra quelli impiegati da Guglielmo potrebbe veicolare significati di dialogicità nei suoi confronti da parte dei trovatori della generazione di Marcabruno. Riprendo qui di seguito la catena dei rimanti di *BdT* 183,2: *pluzor* (1) : *color* (2) : *obrador* (3) : *flor* (4) : *auctor* (6) : *folor* (8) : *honor* (9) : *paor* (10) : *amor* (11) : *meillor* (13). Il lemma *error* compare in rima invece in almeno tre testi di Marcabruno: *BdT* 293,24, 15; 293,36, 22; 293,24b, 24. Sempre nell'ambito delle rime in *-or*, ricordo inoltre la ripresa icastica del rimante *lavador* da parte di BnMarti in *BdT* 104,2, con diretto riferimento a Marcabruno (*BdT* 293,35), vv. 25-26: «ja us non er al Lavador / cels c'auzis a Marcabru dir /... ».

³⁵³ Cfr. ad es. anche *BdT* 62,2 e 104,2.

³⁵⁴ Altri casi da segnalare tra i trovatori di questa generazione sono Cercamon, *BdT* 112,2 a cui si aggiungono le rime interne di *BdT* 112,1a (in particolare quelle dei vv. 22-24: «Fals amador, - al meu semblan, / [...] de gran folor - es acordan...») e Peire d'Alvernhe, *BdT* 323,1, 323,14 e 323,21; cfr. Beltrami - Vatteroni 1994, pp. 245-254.

³⁵⁵ Altrove, cioè in *Farai un vers ab son novelh*, Bologna nota come l'intera lirica di BnMarti si manifesti come parodia nei confronti di Guglielmo e come recupero di principi classici dell'ars poetica di Orazio e commentatori finalizzato allo smascheramento definitivo delle posizioni oltranziste e derisorie di Guglielmo nei confronti della tradizione precedente; cfr. BOLOGNA 2007, pp. 196-197.

produzione poetica successiva e destinato a largo riuso anche nella poesia duecentesca toscana.³⁵⁶

Sul tema della follia Bernart insiste anche qualche verso dopo, nella seconda *cobla*, ai vv. 8-10: «Ma part ai en la folia, / chantador, / quar anc fui proatz d'Amor». Il commento di Beggiato non fa tuttavia alcun cenno alla prosecuzione del citazionismo guglielmino da parte di Bernart e si limita a giustificare la traduzione di *error* con 'incertezza', 'smarrimento', nell'ottica di una resa della condizione dell'amante che è stato ingannato.

La presenza di Guglielmo non si limita certo alle rime, ma procede anche tramite il riferimento a particolari snodi semantici, come ad esempio al *joven* del v. 5, presente – sebbene in contesto leggermente diverso e senza l'enfasi conferitagli da Bernart – anche al verso 3 di *Companho, farai un vers... covinen* (*BdT* 183,3): «Et er totz mesclatz d'amor et de joy e de joven». La filigrana guglielmina sembra fare da contrappunto, come accennavo, a una massiccia influenza di Marcabruno nella prima parte del testo, come giustamente nota Gaunt, «The first three stanzas could almost be by Marcabru».³⁵⁷ Come è stato sottolineato anche da Beggiato, il profilo di Marcabruno – che a sua volta è, come sappiamo, impegnato su più fronti nel dibattito polemico contro Guglielmo IX – emerge in controtela sulle tracce del trovatore rivale:³⁵⁸ echi marcabruniani, dunque, di impronta moraleggiante, che mettono in comunicazione due voci contrapposte, quella di Guglielmo e quella di Bernart, ben più complessa e sfaccettata dal punto di vista ideologico. Come notava ancora Gaunt, Marcabruno riecheggia ad esempio nel messaggio veicolato dalla sequenza rimica (guglielmina) *folor : amor : error* a significare una visione peccaminosa e distruttiva dell'amore.³⁵⁹ Il trovatore guascone è anche autore di un testo dove per venticinque versi si susseguono altrettanti rimanti con stessa terminazione in *-or*, ossia *En abriu, s'esclairò il riu contra l Pascor* (*BdT* 293,24) e bisogna pur dire che la suddetta

³⁵⁶ Alludo ad esempio a casi di erranza in forma di allontanamento, quali Peire Vidal, *Tant ai lonjamen sercat* (*BdT* 364,46), 9 e ss.: «E folla, quan fai foldat, cuja far sen / e no-s conois tro que-l vai malamen; / qu'ieu-m sui lunhatz de plazer e d'onransa / e chausimens ab lieis ren no m'enansa / ...» e Perdigo, *Trop ai estat Mon Bon Esper no vi* (*BdT* 370,14), 3-4: «car ieu me luenh de la soa companha / per mon fol sen...» e Peire Raimon de Tolosa (*BdT* 355,17), 1-8 (con quella che sembra un'allusione alla storia di Perceval): «Si com l'enfas, qu'es alevatz petitz / en cort valen et honratz del seingnor, / pois, qant es granz, se-n part e qer meillor / ... / aital[s] son eu, qe-m parti follamen / de leis, cui ren merces, se-[s] vol sofrir / que veniamen en prend'; al no desir». Questo tema sarà largamente ripreso dalla lirica successiva di area italiana, ad es. da Giacomo da Lentini, *Tropo son dimorato*, 8-9: «e dico che follia / me n'è fatto alungare» e 37-38: «Deo / com'agio falluto, / che cusi lungiamente / non son tornato a la mia dolce spene! / Lasso, chi m'è tenuto? Follia dilivramente, / che m'è levato da gioia e di bene» e che diventerà «modellizzante [...] nella declinazione della lontananza amorosa per numerosi poeti toscani duecenteschi» cfr. ZANNI 2013, p. 14 fino ancora a Guittone, *A renformare amore*, v. 9 (su cui cfr. EGIDI 1940, p. 17).

³⁵⁷ GAUNT 1989, pp. 80-96, p. 94.

³⁵⁸ «Anche Marcabru può essere indicato quale riferimento per l'espressione [«companhia de folor»] (...*Moilleratz* [...] | *son d'una foudat confraire*) Bernart, però, non si pone come critico esterno ma come soggetto dell'esperienza (v. 3: *Soi d'amor en gran error*) staccandosi nettamente dalla prospettiva marcabruniana e tendendo invece ad identificarsi con quella del *jovens* del v. 5 dal cui smarrimento causato dagli *amadors apostitz* prende spunto il componimento»; cfr. BEGGIATO 1984, p. 31.

³⁵⁹ *Ibid.*

rima non compare in altri casi all'interno del *corpus* marcabruniano, ad eccezione di un solo caso rappresentato da *Per l'aura freida que guida* (BdT 293,36).³⁶⁰

Ma veniamo al testo di Bernart e al suo complessivo significato. Il ricorso alla follia e, insieme, alla semantica dell'inganno fanno sistema con la costante guglielmina che pervade la trama del testo. Il discorso sulla menzogna è reiterato ossessivamente attraverso variazioni sinonimiche, poliptoti e figure etimologiche e fa da contraltare, nella sua folle ossessività, all'emergere della lucidità finale, dove Bernart può finalmente esplicitare una visione dell'amore scanzonata ma possibilista.

Il tema della frode amorosa, è innegabile, sta a cuore a Bernart, che vi ricorre anche nella terza stanza di *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT 63,3), 19-27:

Mas si-l drutz premers l'enguana
- enguans, si floris, non grana – lai felnei
ses mercei,
mas ben gart no s'ensordei.
Qui d'amigua vai trichant
trichatz deu anar muzant;
amigua trichada,
pueis: «Bada, fols, bada!»

[Ma se l'amante per primo l'inganna – l'inganno se dà fiori non dà frutti – allora inganni senza pietà, ma ben si guardi dall'avvilirsi. Chi va ingannando la sua amante ingannato (a sua volta) deve andare a bocca aperta; amante ingannata, allora «Bada, sciocco, bada!»].³⁶¹

È forse per questo che Alberto Del Monte identificò *Companho per companhia* con il «momento più duro della crisi sentimentale di Bernart», dove «l'inganno della donna è presentato così continuo e abile che il poeta perde la nozione del vero dal falso e la realtà gli si dissolve in una ridda di false parvenze». ³⁶² Attraverso questo nucleo semantico è possibile che Bernart voglia rimarcare l'interdiscorsività guglielmina di cui ho già detto sopra;³⁶³ la confusione tra verità e menzogna (con il prevalere di quest'ultima) viene infatti anche qui enfatizzata dall'iterazione di *trichar*, che tuttavia, più che nel *fare*, trova applicazione nell'ambito del *dire* facendo sì che sia la *menzogna* a prevalere sullo spettro dei possibili inganni umani.³⁶⁴ Le menzogne a cui Amore sottopone l'innamorato sono

³⁶⁰ Dove la catena dei rimanti in *-or* è la seguente: *iror* (2) : *verdor* (4) : *flor* (8) : *clamor* (10) : *meillor* (14) : *desonor* (16) : *cor* (20) : *error* (22) : *onor* (26) : *dompnejador* (28) : *amor* (32) : *donador* (34).

³⁶¹ Testo e traduzione BEGGIATO 1984, p. 79. Analogamente, come si vedrà, il messaggio espresso dalla quarta *cobla* di *Companho, per companhia* (22-28), definita da DEL MONTE 1953 (pp. 65-66) una sorta di applicazione della «legge del taglione».

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ L'antica biografia, di sicuro non ancora redatta all'epoca in cui visse Bernart Marti, descrive infatti il conte di Poitiers come *uns... dels majors trichadors de dompnas*; cfr. BOUTIÈRE - SCHUTZ 1964², p. 8.

³⁶⁴ A questo aspetto alludono svariati *loci* all'interno del testo, che elenco qua di seguito: «amadors apostitz» (v. 7); «mas era m torn'en bauzia / tot quan ditz» (vv. 12-13); «bel mentir» (v. 15); «escarnidor» (v. 17); «quan mentia / et ieu ment can ver dizia» (vv. 18-19); «Pos a trichamen s'aillia / trichador, / trichem

dette del resto dette ‘belle’ («Mas *ab bel mentir* prendia / ses clamor», vv. 15-16) e l’alternanza chastica tra verità e menzogna, rispettivamente da parte dell’io e da parte di Amore («qu’ela ditz ver quan mentia / et ieu ment can ver dizia», vv. 18-19) genera la distinzione tra due momenti dell’inganno, uno passato e uno presente.³⁶⁵ Si noti inoltre che le *coblas* centrali della canzone scelgono rispettivamente una radice etimologica diversa da sviluppare mediante ripetizioni e variazioni: se nella terza *cobla* prevale *mentir* – che del resto indirizza l’ascoltatore verso la tipologia di frode in atto – la quarta sceglie *trichar* e la quinta *enguanar*.

A questo punto risulta forte e decisivo il momento in cui, più avanti, nel testo (v. 36) la *ratio* del poeta si oppone all’inganno mediante il sintagma «per conseil»: a ritroso il senno getta uno sguardo lucido e contrastivo sulla *folor* (v. 2; poi *folia*, al v. 8), sull’*error* a essa connesso (v. 3), pronto a pronunciare la sentenza veritiera in grado di far cadere l’inganno. È qui che il poeta giura e garantisce sul proprio buon senso («ditz e trai guirentia», v. 39) che sottolinea l’adesione autorevole alla verità e si contrappone all’atmosfera di menzogna su cui ha precedentemente indugiato.

È a parer mio piuttosto significativo che la sentenza venga anticipata da un’*autonominatio*, che è marca, come sappiamo, tipicamente marcabruniana;³⁶⁶ mediante questo espediente, che richiama alla mente il moralismo del trovatore guascone, assume maggiore rilievo l’affermazione sentenziosa della verità.³⁶⁷

Ora, a parte lo scambio tra caso obliquo e caso retto, che, per motivi di rima, non pone problemi così rilevanti, dal punto di vista semantico il termine *pintor* presenta dei problemi che meritano almeno di essere discussi.

Comincerei con il richiamare l’altra occorrenza del lemma *peintura* nel *corpus* martiniano, ossia i vv. 10-13 di *Amar dei*, dove Bernart vi si riferisce per significare la vaghezza dell’apparenza:

Dunc dompnei

tug, dompnejador, / que·l trichars abaisaria / mas lo trichament: ceria / feblezitz / lo trics de la trichairitz» (vv. 22-28); «enguan» (v. 29); «enguanat enguanaria, / enguanatz de felonja / vai garnitz / com enguan enguanaritz» (vv. 32-35).

³⁶⁵ Poco prima, nella seconda *cobla*, il poeta aveva affermato (10 ss): «c’al comensar me fon pia / mas era·m torn’en bauzia / tot quan ditz». [(Amore) all’inizio mi fu benigno, mentre ora mi volge in bugia tutto ciò che dice], con opposizione tra *al comensar* e *era*.

³⁶⁶ Marcabruno è il ‘maggior esponente’ dell’autonominazione, oltre che il primo in assoluto a farne uso; su questo argomento rimando a BERTOLUCCI PIZZORUSSO 2009, p. 97: «Marcabruno si autonomina in ventuno dei quarantaquattro suoi componimenti a noi pervenuti» e *ibid.*, p. 101: «Che l’*autonominatio* esercitata con tanta frequenza ed energia da Marcabruno costituisca una cifra della sua poesia, tale da colpire i suoi contemporanei e seguaci, è dimostrato dall’assunzione di questo motivo da parte di trovatori minori e medi che poetano alla sua maniera, collocabili in ambito guascone, secondo gli studi finora condotti, come Alegret e Cercamon [...]. Ma non mancano a tenere il filo trovatori più importanti come l’“ermetico” Peire d’Alverne e Raimbaut d’Aurenga». Bertolucci Pizzorusso non fa tuttavia il nome di Bernart Marti, comunque contemporaneo di Marcabruno, e sensibilmente coinvolto nella dialettica che come un filo rosso collega i trovatori qui nominati.

³⁶⁷ Tra le tante, penso ad es. a *Dire vos vuoill ses doptanssa* (*BdT* 293,18), poesia interamente costruita sul tema della falsità di amore, vv. 31-33: «Anc puois amors non fo vera / pos triet del mel la cera; / anz sap si pelar la pera», con tono parimenti apocalittico.

color en peitura
mas be vei
en plan ma rancura.

[Dunque corteggio una vana apparenza, ma vedo bene il mio rammarico].³⁶⁸

I versi in questione sono stati parafrasati dall'ultimo editore con il richiamo al vagheggiare di chi corteggia 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”». ³⁶⁹ Traducendo “vagheggio un'immagine colorata”, Lucia Lazzerini 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.³⁷⁰ E che il concetto di pittura calato nella fenomenologia dell'amore rappresenti una realtà menzognera è confermato dalla posizione di assoluto rilievo conferita al sintagma *laida pentura* in Folchetto di Marsiglia, *Si tot me soi a tart aperceubuz* (*BdT* 155,21) all'interno di un'argomentazione che preleva dall'*Ars poetica* di Orazio, il tema del quadro che, visto da lontano, genera fascinazione mendace.³⁷¹

La pittura è dunque una vana apparenza, un inganno,³⁷² per questo, facendosi credere immagine reale, alimenta la follia generando confusione: siamo di fronte al tema della scissione tra immagine e realtà, tra raffigurazione e verità di cui farà tesoro Giacomo da Lentini.³⁷³ Se la pittura, contrapponendosi alla realtà, simboleggia la visione fallace, forse non è errato connettere anche il termine ‘*pintor*’ (che Bernart si autoconferisce) al sistema lessicale impiegato nel testo per veicolare l'atmosfera di inganno, mentre sarebbe tutto sommato poco sensato (e a mio parere poco pertinente), nell'economia del testo, esplicitare con tale solennità il proprio profilo artistico in un luogo tanto esposto del testo.

In altre parole, se la *pintura* è per Bernart un'apparenza e se il mestiere di riferimento (il pittore) viene assegnato a colui che sta chiudendo una canzone che indugia sull'errore, la pazzia e la falsità, si può pensare che tale assegnazione alluda non tanto al senso letterale della dichiarazione, ma all'abilità – che accomuna pittori e poeti – di creare, se necessario, belle menzogne attraverso l'operazione descrittiva.

³⁶⁸ Testo e traduzione di BEGGIATO 1984, p. 60.

³⁶⁹ *Ibid.*, cit. p. 25:

³⁷⁰ LAZZERINI 1993, pp. 153-205, pp. 154 e ss.

³⁷¹ Cfr. SQUILLACIOTTI 1999, p. 218; sul prelievo oraziano cfr. ZINGARELLI 1899 (p. 48), ANTONELLI 1977 (pp. 105-106) e Bianchini 1997 (*passim*).

³⁷² Della stessa opinione anche GAUNT 1989, p. 83: «*peitura* (indicating pretence and illusion)...».

³⁷³ La nota a *peitura* in BEGGIATO 1984 (p. 61) riporta due passi di Marcabruno, *BdT* 293,9, 10-11: «li sordeior an del dar l'aventura / e li meillor badon ves la penchura» e *BdT* 293,30, 89-90: «Que tals bad'en la peitura / qu'autre n'espera la mana». Significativa anche l'occorrenza nei *Carmina Burana*, 186, I-II: «Flos in pictura non est flos immo figura / qui pingit florem, non pingit floris odorem» e Amico di Dante, I, 47-50: «Ben se ne porta com'om naturale, / nel sommo ben disia ed ha sua cura, / né inn-altra vista crede né in pictura, / né nonn-attende né vento né plova».

Se la realtà è una menzogna, la poesia – come la pittura, proverbialmente associata all’inganno –³⁷⁴ sarà *medium* comunicativo della menzogna stessa, secondo un’associazione di idee che non è così lontana dal pensiero del XII secolo, di cui mi accingo a sottolineare la consapevolezza della natura menzognera della rappresentazione.

In un contributo del 1971 Aurelio Roncaglia sottolineava il rapporto di quest’epoca con le immagini scolpite e, più in generale, con le arti figurative.³⁷⁵ L’opposizione si ha, come si può immaginare, soprattutto nei confronti della figurazione umana, a partire da ragioni d’ordine morale e religioso:

È noto che diffidenza e ostilità non risparmiarono la pittura. La crisi iconoclasta che scoppiò nell’VIII e IX secolo, quando l’imperatore bizantino Leone III e i suoi successori della dinastia isaurica proibirono il culto delle immagini, non è che la manifestazione estrema di questo atteggiamento, nel quale – col richiamo a premesse metafisiche platoneggianti – confluivano la tradizione antica del giudaismo e il più recente esempio dell’islamismo. Secondo i teorici dell’iconoclastia, *ogni arte figurativa è menzogna, perché presenta come reali cose che non lo sono*. Perciò, ogni arte figurativa è peccaminosa; essa è invenzione d’uomini posseduti dal demonio [...].³⁷⁶

La poesia e la pittura sono inoltre associate dall’affermazione oraziana «ut pictura poesis» (AP 361)³⁷⁷ per la comune peculiarità di poter riprodurre delle *fictiones*, cioè delle realtà verosimili. Nel secolo pervaso dal pensiero di Agostino la riflessione sul linguaggio e sulla rappresentazione ha uno spazio rilevante e si fa sempre più viva la necessità di distinguere tra un tipo menzognero di *fictio* e un altro che è invece *aliqua figura veritatis*,³⁷⁸ tale distinzione è necessaria, giacché anche il linguaggio figurato delle Sacre Scritture rischierebbe altrimenti di essere ritenuto menzogna. Poesia e pittura sono dunque accomunate dalla possibilità di scegliere se mirare all’imitazione del reale, o della menzogna, benché della pittura persista fino almeno al 1215 circa un giudizio di scetticismo legato al timore dell’idolatria.

Non è nelle mie intenzioni contraddire *in toto* le parole di Beggiato, che ricorda come «la figura del poeta-pittore non *sia* estranea al Medioevo».³⁷⁹ L’esistenza di personalità

³⁷⁴ RONCAGLIA 1957 traduce infatti così i vv. 13-14 di *Aujatz de chan* (BdT 293,9), «Li sordeior ant del dar l’aventura / e li meillor badon a la peintura»: «I più vili hanno ventura di doni, e i migliori restano a bocca aperta davanti a un illusorio miraggio»; cfr. *ibid.*, pp. 24-25. In nota a p. 34 lo studioso afferma del resto che «La contrapposizione della pittura alla realtà è proverbiale, anche al di fuori di questa particolare espressione».

³⁷⁵ RONCAGLIA 1971, pp. 41-67; cfr. pp. 50 e ss.

³⁷⁶ RONCAGLIA 1971, cit. p. 51. Alla pagina che subito segue, Roncaglia specifica tuttavia che la Chiesa occidentale si oppose a questa visione delle cose e tutto sommato rifiutò l’iconoclastia. Inoltre, la scultura destava più sospetto della pittura. Cita quindi Bernardo d’Angers (p. 53).

³⁷⁷ Secondo BOLOGNA 2007, p. 196, il pittore, come il poeta secondo Orazio, esprime attraverso le regole di un’*ars* un’immagine raziocinante, che prende forma *intus*, levigata dalla ragione e dal segno. L’oggetto della poesia infatti si genera in uno spazio intimo che coinvolge il cuore, organo del pensiero amoroso.

³⁷⁸ Cfr. Augustinus Hipponensis, *Quaestiones evangeliorum* (CPL 0275), II, 51: «fictio igitur quae ad aliquam veritatem refertur figura est, quae non refertur mendacium est».

³⁷⁹ BEGGIATO 1984, cit. p. 40, n. 42.

artisticamente ibride, come quella di *Petrus pictor* di Saint-Omer o quella del troviero Eustache le Peintre testimonia a favore di questa possibilità.³⁸⁰ Credo tuttavia che a prescindere dalla professione di Bernart Marti, il richiamo alla professione abbia in questo luogo (retoricamente marcato, si è detto: non solo per l'*autonominatio*, ma anche per l'enunciazione di una *sententia*) un significato ulteriore, da intendersi in senso figurato e volontariamente mimetico nei confronti dell'uso diffuso, da parte degli artisti, di apporre sulle opere il proprio nome seguito dal sostantivo *pictor*.³⁸¹

Del resto l'ipotesi della verità biografica di questa dichiarazione e la proposta di una lettura figurata del riferimento alla pittura non si escludono a vicenda. A favore della lettura allusiva vige il fatto che a quest'epoca parlare di pittura in poesia ha spesso a che fare con i frequenti riferimenti alla retorica, come ha giustamente rilevato Jean-Yves Tilliette: i riferimenti all'arte «du stratège (*armat*), du peintre (*pingit*), du forgeron (*excoquit*) et du sculpteur (*polit*)» indicherebbero «toutes profession qui, dans la tradition héritée de Cicéron et d'Horace, ont coutume de renvoyer métaphoriquement à l'oeuvre de rhétorique». ³⁸²

Avvalendosi dei *colores rethorici*, cioè servendosi di strumenti mistificatori, il pittore-poeta è infatti a sua volta creatore di menzogne e di false speranze. È sulla linea di questa evoluzione semantica che la pittura diviene metafora di *fictio*, di artificiosità, di sostituto 'feticcio' dell'amante; il lemma viene difatti a rimare nella poesia italiana del Duecento con 'figura', generando un'implicita contrapposizione tra realtà corporea della donna e finzione, tra presenza e assenza.³⁸³

In questi termini viene infatti interpretato il sostantivo *color* da Roncaglia: «*Color*... è assunto in senso figurato a significare 'maniera' e in particolare 'maniera artificiosa, artificio' [...], onde anche 'travisamento'»,³⁸⁴ e simile è l'opinione di Luigi Milone, secondo cui «*Colors* può quindi indicare il comportamento e più ancora la maschera»,³⁸⁵ come accade sia nel contesto marcabruniano, sia in quello di Raimbaut (cfr. *BdT* 389,18, v. 35: «mas ieu-m tenrai d'autras colors»).³⁸⁶

³⁸⁰ Entrambi citati *ibid.* Cfr. DRAGONETTI 1979, p. 667; non rilevo, al contrario di quanto afferma Beggiato, altri nomi simili nell'indice di Dragonetti.

³⁸¹ Ad esempio il caso, ormai noto, di Hugo Pictor, miniatore del ms. Bodley 717, copia del commentario in latino di San Girolamo al libro di Isaia, dove l'artista si ritrae accompagnando la propria immagine con il proprio nome e la dichiarazione: «imago pictoris et illuminatoris huius operis». Simile il caso di Isidoro, un monaco che si firma in un ms. datato 1170 e proveniente dalla cattedrale di Padova, che a sua volta si autonoma *pictor* e si ritrae mentre scrive. Sull'argomento si veda CARRUTHERS 2009, p. 225.

³⁸² TILLIETTE 2000, cit. p. 83.

³⁸³ Come la pittura-feticcio descritta in *Meravigliosa-mente* di Giacomo da Lentini, vv. 19-27: «Avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo 'n quella figura, / par ch'eo v'aggia davante: / come quello che crede / salvarsi per sua fede, / ancor non veggia inante».

³⁸⁴ RONCAGLIA, 1968, cit. p. 218, n. 1.

³⁸⁵ MILONE 2004, cit. p. 137.

³⁸⁶ La stessa sfumatura semantica investe ad esempio i *colors*, dall'espressione tecnica retorica «colores rethorici»; si vedano ad esempio Guglielmo IX, *Ben vueill* (*BdT* 183,2), vv. 1-3: «Ben vueill que sapchon li pluzor / d'un vers, si es de bona color / qu'ieu ai trat de bon obrador»; Peire d'Alverne, *Cantarai d'aqestz trobadors* (*BdT* 323,11), v. 2: «que canton de maintas colors», e il *gap* di Marcabruno, *D'aisso lau Dieu* (*BdT* 293,16): «Dels plus torz fens / sui ples e prens, / de cent colors per mieills chauzir».

Se Bernart Marti si autonoma pittore, è allora forse perché proprio in quanto poeta-pittore di menzogne può farsi tramite di espressione-imitazione e camuffamento della realtà.³⁸⁷ Si pensi, per rafforzare la familiarità con l'equivalenza tra la pittura e la finzione, al proverbio dei *Carmina Burana*, 186, 1-2, riportato da Roncaglia nell'edizione a *Aujatz de chan* (*BdT* 293,9, nota al verso 14):

Qui pingit florem
floris non pingit odorem;
flos in pictura
non est flos, immo figura.³⁸⁸

Il sospetto di un supporto oraziano all'interno di questo passo – supporto che Bernart esplicita anche altrove, come si accennava all'inizio – non fa che avvalorare, a mio parere, l'ipotesi che il trovatore stia dunque usando il termine in senso figurato e non alludendo a un vero e proprio altro mestiere.

Per tornare quindi al testo, con la sentenza «Greu er amor ses putia / comjaritz, / tro que-l mons sia fenitz» (vv. 40-42) ossia «Difficilmente vi sarà amore senza mutevole puttaneggio finché il mondo sia finito»³⁸⁹ Bernart assume una posizione distanziata rispetto a quanto detto poco prima; una distanza ironica dettata dal ritorno alla lucidità, «per conseil» di cui si è detto poco fa. Poiché l'amore è inganno, solo ingannando a propria volta e accettando le regole del gioco il poeta-pittore può esprimere il proprio messaggio in forma d'arte. Solo grazie a questo distanziamento razionale il poeta può allora tirare le somme e descrivere, esattamente come fa un pittore, la propria posizione rispetto alla situazione di cui ha detto poco prima.

Trovo che la soluzione più economica a questo problema sia di non prendere alla lettera un trovatore allusivo come Bernart Marti. Un giullare spiantato, certo, ma in grado di disseminare nelle sue canzoni dei punti di riflessione cruciali, soprattutto per quanto riguarda la sfera metapoetica e quella erotica, che continuamente sono poste in comunicazione.³⁹⁰

La componente dell'allusività alla sfera sessuale, insita nel termine *pintor* deve a sua volta essere tenuta presente. Autonomarsi pittore significherebbe in un certo senso –

³⁸⁷ Balderico esclama, di fronte alle figure di un arazzo di Adele di Blois: «Veras crediderim vivasque fuisse figuras!»; cfr. c. 134, v. 563 (TILLIETTE 2012, II, p. 18).

³⁸⁸ Cfr. RONCAGLIA 1957, p. 34; il testo in questione viene ripreso da BEGGIATO 1984, p. 61, per chiosare almeno l'altra occorrenza del tema della pittura in Bernart Marti (*Amar dei*, *BdT* 63,1, v. 11).

³⁸⁹ È la traduzione di BEGGIATO 1984, p. 97.

³⁹⁰ Lo stesso Bernart si dichiara devoto dell'amore con gli stessi termini del mestiere artigianale, come si può leggere, ad esempio, in *Quan l'erb'es reverdezida* (*BdT* 63,8), 8-14: «Si ai amor encobida / e mes tot mon cossirier / que ja no vuelh a ma vida, / mon grat, far autre *mestier*, / qu'anc pus nasquey de ma maire / no volgui *autr'obra faire* / ni d'autre *labor* no viu». Trovo abbastanza convincente la proposta di Saverio Guida, che sottolinea il legame di continuità tra l'immagine ripresa dal trovatore e la sfera erotica. Basti infatti qui ricordare che sia la poesia-pittura, sia l'abilità di corteggiare le donne (e di ingannarle, come la poesia nel suo complesso ci dice), sono assimilabili all'ambito pragmatico-materiale dei *mestiers*, e non è forse un caso che sia l'azione fabbrile, sia l'atto sessuale, siano dei *faichs*, a sottolineare la natura 'fattiva' dei due ambiti semantici. Sulla questione rimando a GUIDA 2010, *passim*.

non casualmente mediante rimante in *-or* – alludere ai toni del *maistre certa*, che primeggia in poesia e in pittura, ossia, con consapevole ambiguità, nell’arte poetica e nell’arte erotica. Il fatto che Bernart si definisca ‘*lo pintor*’ va a inserirsi dunque sulla stessa linea della dichiarazione di Guglielmo, dove il piano di allusività fonde insieme continuamente la doppia abilità.³⁹¹ L’ambiguità dell’appellativo è quindi duplice: *pintor* farebbe riferimento sia alla prestanza sessuale (con significati metapoetici e interdiscorsivi tuttavia), sia a quella retorico-poetica, ove l’abbellimento e l’artificio – portati all’estremo nel senso ingannevole, mistificatore – costituiscono il *figmentum* con cui il linguaggio artistico-poetico tende a mascherare la verità.

La mia proposta è di interpretare il riferimento alla pittura – e, si intende, l’*autonominatio* con l’appellativo di mestiere – come consustanziale alla retorica dell’inganno e dunque come chiave di svelamento di una *mise en abyme* che fa del componimento un testo percorso dall’ironia.

A partire dalle variazioni lessicali del motivo dell’inganno (cioè dalle radici di *trichar* e di *enguanar*) trovo giusto sottolineare con Gaunt l’ironia antifrastica che percorre il testo a partire dalla quarta strofa. Tuttavia non direi ironiche tanto le *coblas* IV e V, dove anzi Bernart è sincero nel rivelare l’inganno insito nel gioco dell’amore, ma le altre che seguono, a eco delle prime tre, percorse da un tono moraleggiante ostentatamente marcabruniano, ma solo di facciata (in quanto rivestito di formalismo guglielmino); a maggior ragione, dunque, ironica è la sentenza della *cobla* VI, dove Bernart garantisce ciò che è stato detto appellandosi al proprio mestiere di poeta-pittore mistificatore della realtà, dunque rivelando la fallacia della dichiarazione che subito segue (vv. 40-42). Se la pittura è sinonimo di ‘apparenza’ nella lirica d’amore, è giocoforza che il poeta Bernart Marti si definisce pittore per pronunciare una sentenza che vuole essere aderente a una realtà interamente percorsa dall’inganno. Si riportano direttamente le parole di Gaunt:

However, it is not just in tone that stanzas IV and V contrast completely with the first three stanzas. They appear to advocate precisely what one might expect Bernart to condemn. These lines provoked Hoepffner to comment that Bernart accepted ‘l’état des choses’, Roncaglia to suspect he was one of the ‘trobador ab sen d’enfansasa’ whom Marcabru condemns, and Jean-Charles Payen to attribute to Bernart ‘un immoralisme latent’. However, Bernart immediately indicates that he intended his words ironically. The advice he has just given is ‘Bernart Marti’s frivolity’ and not to be taken seriously: the joke is on the people who believe he intends every word to be taken literally and this is underlined by the rest of stanza VI which is in the form of a sententious declaration against love.³⁹²

³⁹¹ I toni di *Companho* ricalcano, in un certo senso, quelli del *gap*, come nota anche GAUNT 1989, p. 94: «[...] the dedication of this song to Bernart’s *companho* suggests that the song was intended for an exclusively male audience and consequently that its ethos is not that of the *canso*, which requires the notional presence of a woman, even if she is fictional and effectively excluded from the poetic discourse».

³⁹² GAUNT 1989, cit. p. 95.

Giusto è, dunque, aver intuito la scherzosità della sentenza. Concorde con questa visione era anche il punto di vista di Beggiato, secondo cui:

[...] qui Bernart Marti prende le distanze da ogni posizione di condanna moralistica o cortese proponendo, nella quarta strofa, una soluzione paradossale ed ironica: *trichem tug, domnejador*, avvio ad un gioco funambolico (di stile marcabruniano) in cui tric ed enguan variano e si intrecciano, anche dal punto di vista linguistico, fino a rendere difficile la distinzione tra ingannati ed ingannatori.³⁹³

Eppure – sebbene Gaunt non abbia dubbi al riguardo – non viene affatto chiarito, a mio avviso, se il vero punto di vista di Bernart sia quello esposto all’inizio, ossia quello dai toni moraleggianti delle *coblas* I-III (poi ripreso nel finale), o quello nettamente guglielmino (tanto da sembrare una caricatura) delle *coblas* IV-V. La prospettiva viene invece ulteriormente sdoppiata dalla mutata presa di posizione del poeta: non si sa più se questi abbia finto nel momento di ritrarre l’inganno (cioè ad esso conformandosi), per poi mostrarsi sincero nelle ultime due *coblas*, oppure se la finzione investa queste ultime due (e le prime tre), e la visione reale del poeta sia quella ritratta nella parte centrale della canzone.

Quello che mi pare certo è che il poeta possa riprodurre una realtà ingannevole ingannando a sua volta, cioè facendo come il pittore che maschera le cose con ornamenti e artifici. Il poeta, dichiarandosi *pintor*, sta dunque giocando la parte dell’ingannatore e al tempo stesso del rivelatore, chiarendo così il senso (antifrastico) del suo testo e orientando chi ascolta alla comprensione. Una sottile ironia percorre dunque tutto il componimento chiarendosi a mio parere solo grazie a questa tessera finale, questa *autonominatio* così marcata quanto insolita, e a sua volta semanticamente ambigua per il fatto di connotare sia l’attività dell’artista, sia l’atto erotico, il *faich*.

Poeta e prodotto poetico sono dunque una cosa sola: in un gioco di specchi e ambiguità, il poeta dice, in sostanza, di aver ingannato nel consigliare a tutti di ingannare e ripristinando così il senso della verità.

Le diverse ideologie erotiche che convivono nel testo devono far guardare proprio in questo senso: mediando tra le due posizioni, Bernard ne svela le contraddizioni, promuovendo una visione quanto mai personale sulla questione.

Cinismo, quindi, e intelligenza lucida e desolata percorrono la canzone, come già ebbe modo di notare Alberto Del Monte; il che farebbero di Bernart Marti non un poeta incapace, ma un trovatore ingegnoso, in grado di inserirsi nei dibattiti citando i modelli e istituendo un proprio orizzonte allusivo intorno all’arte poetica, ritagliandosi infine una propria morale, che elude e al tempo stesso connette le possibilità di interpretare e vivere l’amore, armonizzando così lo scontro titanico tra i due poli estremi Guglielmo IX e Marcabruno.

³⁹³ BEGGIATO 1984, cit. p. 31.

Bernart Marti, *Companho, per companhia (BdT 63,5): testo e traduzione.*

Ms.: *unicum* E 111 (*bernart marti*)³⁹⁴

Edizioni critiche: APPEL 1890, p. 25, p. 27; HOEPFFNER 1929, p. 11; BEGGIATO 1984, p. 91.

Metrica: a7' b3 b7 a7' a7'c3 c7 (Frank 495:14). Otto *coblas unissonans*.

Nota: il testo presentato segue grosso modo l'edizione di Appel, con alcune modifiche, in specie nella punteggiatura ad es. ai vv. 5-6 (con eliminazione della virgola dopo «se fia»); al v. 41, con eliminazione della virgola (diversamente da tutti gli editori) e ai vv. 43-44, con inserimento dell'inciso. In diversi casi la lezione del ms. viene corretta per confusione dei nominativi e dei casi obliqui; così al v. 15 «Mas ab bel mentir prendia» (ms. *bels mentir*); al v. 28 «lo trics de la trichairitz» (ms. *lo tric*); al v. 40 «amors» (ms. *amor*; mantenuto da Hoepffner e Beggiato); al v. 42 «mons» (ms. *mon*); al v. 56 «verguans» (ms. *verguan*). Vengono invece tenuti a testo *trichador*, al v. 23, e *dompneiador*, al v. 24 (anziché, come vorrebbe il caso retto del vocativo, *trichaire* e *dompneiaire*); lo stesso vale per il v. 38 *pintor* (anziché *peintre*), garantito da motivi rimici.³⁹⁵ Al verso 34 conservo la lezione *vau* del manoscritto.

I.

Companho, per companhia
de folor
soi d'amor en gran error;
laidamen romp e deslia,
e-l jovens qu'en leis se fia, 5
vai marritz
pels amadors apostitz.

[Compagni, per compagnia di follia mi trovo in grave erranza d'amore; in modo villano rompe e dissolve e la gioventù che di lui (cioè di amore) si fida va smarrendosi a causa dei falsi amanti].

II.

³⁹⁴ Il ms. è consultabile su *Gallica* (BNF): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000801v/f115.item.r=chansonnier%20E%20fr#>.

³⁹⁵ Cfr. BEGGIATO 1984, p. 99, nota al v. 38, che rimanda a RONCAGLIA 1968^a, p. 218, n. 1; CINGOLANI 1982, *passim*; STIMMING 1879, pp. 240-241; CRESCINI 1929, p. 72.

Ma part ai en la folia,
chantador,
quar anc fui proatz d'Amor, 10
c'al comensar me fon pia,
mas era·m torn'en bauzia
tot quan ditz,
per que·m tenc per avelitz.

[Ho la mia parte nella follia, cantori, perché mai fui messo alla prova da Amore, ché all'inizio fu con me pio, ma ora mi volge in bugia tutto ciò che dice, per cui mi ritengo svilito].

III.

Mas ab bel mentir prendia 15
ses clamor,
no tem mais escarnidor,
qu'ela ditz ver, quan mentia,
et ieu ment, can ver dizia.
A envitz 20
rema lo drutz esbaitz.

[Dal momento che con bel mentire imprigionava senza clamore, non teme più alcuno schernitore, poiché egli (Amore) dice il vero, quando prima mentiva, ed io mento, quando prima dicevo il vero. Suo malgrado, resta l'amante sbigottito].

IV.

Pos a trichamen saillia
trichador,
trichem tug, dompneiador!
Que·l trichars abaisaria 25
mas lo trichament: ceria
feblezitz
lo trics de la trichairitz.

[Poiché a inganno si lega ingannatore, inganniamo tutti, corteggiatori! Perché ingannare (a nostra volta) attenuerebbe ancor di più l'inganno (ossia: l'inganno subito): sarebbe affievolito l'inganno dell'ingannatrice].

V.

Mas a enguan se vezia,
ses paor 30
.....
enguanat enguanaria;
enguanatz de felonia
vau garnitz,
com enguan enguanairitz. 35

[Ma se vedesse in maniera ingannevole, senza paura ... ingannato ingannerebbe;
ingannato, vado munito di fellonia, come ingannatrice (va munita di) inganno].

VI.

Pero per conseill faria
la leujor
Bernart Martin lo pintor,
que ditz e trai guirentia:
«Greu er amors ses putia 40
camjairitz
tro que-l mons sia fenitz».

[Però secondo ragione farebbe la cosa più facile Bernart Marti il pittore, che dice e
assicura: «Difficilmente vi sarà amore senza volubile prostituzione fino a che il mondo
sarà finito»].

VII.

Uzatges es, com en ria
o que·n plor,
anc nuils hom a dezonor 45
non fes plag en drudaria;
per qu'ieu penrai de la mia
totz aunitz
lo be que·m n'es escaritz.

[È consuetudine, che se ne rida o se ne pianga, che mai nessun uomo con disonore venga
a patti in amore; per cui io prenderò dal mio (amore) tutto insieme il bene che mi è
destinato].

VIII.

Eu n'aurai la senhoria	50
en pascor	
quan so·l ram carguat de flor.	
Tals pot esser l'escaria,	
qu'encara·s reverdiria	
la raitz	55
e·l verguans estes floritz.	

53 *lescarida* – 56 *estec*

[Io ne avrò possesso in primavera, quando i rami sono carichi di fiori. Tale può essere il destino, che ancora rinverdisca la radice e il ramo sia fiorito].

Commento

4: *Laidamen* è avverbio piuttosto raro (compare giusto un'altra volta nel sirventese *Pels clerics es apellatz herege qui ne jura* di Peire Cardenal, *BdT* 335,39a), così come raro è l'aggettivo *laid/laida*; il suo senso è rapportabile al male e all'inganno, che già in questa prima *cobla* si affaccia in più occorrenze lessicali (ad es. al v. 7, con il riferimento agli *amadors apostitz*, che ammicca ai modi marcabruniani di inveire contro l'*amor terrena*). Si può dire che Bernart sia il primo a usare la radice *laid-* in contesto simile; ma è significativo il reimpiego della forma *laida* (accompagnato da *pentura* e dunque in ambiente semiologico simile al testo in esame) in Folchetto di Marsiglia, *Sitot me soi a tart aperceubutz* (*BdT* 155,21), v. 35, testo ideologicamente affine alla riflessione di Marcabruno sugli aspetti smisurati e folli dell'amore (rappresentati dall'immagine della farfalla che si lancia verso il fuoco) e significativamente composto da una trafilata di rimanti in *-ura* che rimanda a uno dei manifesti ideologici del trovatore guascone, *L'autrier jost'una sebissa* (*BdT* 293,30).

Romp e *deslia*: i due verbi (*rompre* e *desliar*) rimandano con ogni evidenza semantica della rottura che altrove, a partire da Marcabruno, viene espressa anche dall'aggettivo *frag*. Vi si può forse riportare anche l'uso di *desfliar* fatto da Giraut de Borneill in *Ans que venia·l nous frugz tendre* (*BdT* 242,10), 36-37: «c'aixi desfil'e destejn / desaffrenatz domneihars», con allusione sia al piano morale sia poetologico degli 'spavaldi' presi di mira nel testo (PATERSON 1975, p. 124 e ZAMBON 2021, p. 242).

10: Dal momento che sono da ricondurre all'amore tutte le azioni di menzogna e dominio che seguono, con Beggiato interpreto il soggetto come personificazione (dunque con la maiuscola: 'Amore').

15-21: La *cobla* è incentrata sul comportamento subdolo di amore, che si manifesta in maniera subdola, dunque sotto forme seducenti e mendaci (*bel mentir*) e a cui è impossibile opporsi. Una volta impigliato nelle reti di Amore, l'amante resta confuso e la

perdita del senno lo fa comportare a sua volta in maniera ambivalente; in sostanza, chi si fa soggiogare da Amore si fa soggiogare dall'inganno e dalle sue leggi. In questo Bernart mostra di aver ascoltato e introiettato il messaggio di Marcabruno, che considera a sua volta l'amore cortese come un laccio funesto da cui solo l'uomo savio può svincolarsi (cfr. [Co]ntra [l'i]vern que s'e[n]ansa (BdT 293,14), 31-36: «La musa port' e·l badalh / selh qu'en amar a fizansa, / qu'estra grat mus' e badalh[a] / soven, so vos afizans: / qu'amors adoncx entrebresca / enginhos desentrebresca»; GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 190). Ciononostante, l'etica di Bernart è tutto tranne che moralista e guarda la realtà con accettazione e ironico distacco (CINGOLANI 1989, pp. 46-47), come enunciato nella *cobla* che subito segue. L'accettazione dell'inganno sembra essere una tendenza generale nel piccolo *corpus* di Bernart; ne è una sorta di manifesto *Amar dei* (BdT 63,1) – con cui pare dialogare anche Peire Rogiers, *Ar pareysen de las flors* (BdT 356,1; cfr. BEGGIATO 1984, pp. 25-26) – dove il tentativo di Bernart di seguire i precetti della *mezura* («Amar dei / que ben es mezura») è vanificato attraverso il disvelamento della paradossalità di questo principio e di aspetti negativi della realtà che finiscono con la stessa terminazione. A questo proposito è evidente come Bernart tenda a riprendere rimanti e concetti-chiave da Marcabruno.

24: La semantica del *dompnejat* può assumere dopo Marcabruno connotazioni negative: la definizione dell'inganno come consustanziale all'amore e al corteggiamento è difatti data dal trovatore in *Ans que·l terminis verdei* (BdT 293,7; GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 108), ad es. vv. 9-12: «Amor no vueill ni dezir / tan sap d'engan ab mentir; / per aiso vos ho vueill dir / c'anc d'amor no·m puec jauzir» e 25-30: «C'amors es plena d'enguan / per aver, s'o vai camjan, / e·ls plus pros torn'en soan, / que·l malvatz l'aura enan. / Ja non anetz dompnejan / ses deners et al afan!»; ma tale sfumatura si percepisce in particolare nell'apostrofe agli amanti tormentati ai vv. 41-44: «Qu'ieu dic als dompneiadors / que van d'amor consiros: / no s'en fasson cobeitos, / e poir' eser lur pros». Prima del trovatore gascone il verbo (e il corrispettivo sostantivo *dompneiaire/dompneiator*) significa semplicemente «galant, homme qui aime à courtiser les dames» (DOM). Che Bernart accolga il verbo attraverso il filtro semantico e ideologico marcabruniano – pur non accogliendo *in toto* le istanze sull'amore del predecessore gascone – è dimostrabile in virtù dell'inserimento del verbo in un contesto simile (con la presenza notevole, spia interpretativa per l'occorrenza di *pintor* nel testo qui indagato, della *peintura*) in *Amar dei* (BdT 63,1; BEGGIATO 1984, p. 53) 10-18: «Dunc dompnei / color en pintura, / mas be vei / en plan ma rancura, / cui sa dona enguana / tan no·s pagua ni s'irais / que ja l'en sovena, / delh amor terrena / sovent chant'e plora».

25-26: Dopo l'esclamativa del v. 24 (tra le edizioni esistenti solo nell'Appel) adotto la stessa scansione sintattica di Beggiato. Come l'ultimo editore, conservo la lezione dell'unico manoscritto *lo trichament*, scartando la congettura di Appel (accolta poi da Hoepffner) *pel trichament*.

Il messaggio sarcastico della *cobla* consiste nel trarre giovamento e sollievo dal fatto di ripagare con la stessa moneta colei che inganna, e di invitare tutti a fare lo stesso, in modo che il confine tra ingannatori e ingannati venga a sfumarsi.

29-35: A causa della lacuna del v. 31 la lettura dell'intera *cobla* è problematica. Adotto la virgola a fine del v. 29, così come lo Hoepffner, per separare la protasi dalla reggente. Al v. 34 sia Hoepffner che Beggiato correggono la lezione *vau* del ms. in *vai*, (terza persona) ma non si vede la necessità di tale scelta: in questo modo gli editori interpretano *enguanatz* al v. 33 come sostantivo e non come aggettivo usato in luogo del soggetto (implicito). A differenza della terza, la prima persona consente infatti di ricollegare l'amore descritto alla sfera esperienziale e ideologica dell'io poetante, il quale non a caso si definisce a sua volta complice in qualche misura del gioco ingannevole autoproclamandosi *pintor*. Non mancano del resto esempi analoghi nella sintassi provenzale; si pensi a Raimbaut d'Aurenga, *Car, douz e fenhz* (*BdT* 389,22), 20-21: «Pensius – pensanz enquier e serc / com si liman pogues roire...» (PATTISON 1952, p. 65). Il verso 35 è a sua volta problematico; Appel del resto non correda i suoi *Provenzalische Inedita* di traduzione e spetta a HOEPFFNER 1929, p. 13, l'onere di fornire una prima traduzione: «Celui qui est trompé va, garni de félonie, [cherchant] comment il trompera la trompeuse»; lo segue BEGGIATO 1984, p. 97: «l'ingannato va armato di fellonia (cercando) in che modo possa ingannare l'ingannatrice»: in tal modo gli editori interpretano dunque *enguan* come verbo all'infinito (in luogo di *enguanar*?), ma non altri esempi nella sintassi provenzale in grado di suffragare questa lettura.

40: Anche *putia* è naturalmente tessera marcabruniana. Il termine, tutt'altro che diffuso, ricorre infatti ben tre volte nel *corpus* del guascone (le *COM* registrano altri soli cinque casi compreso Bernart Marti): in *Bel m'es can s'esclarzis l'onda* (*BdT* 293,12a; GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 165), analogamente con verbo al futuro (adatto ai toni sentenziosi e profetici), 26-27: «A! Greu aura ia vergonda / putia de gros bosin», in *Per l'aura freida que guida* (*BdT* 293,36; GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 455, 25-26: «Drudari'es trassailida / e creis Putia s'onor» e infine in *Soudadier, per cui es jovens* (*BdT* 293,44; GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 541), 29-30: «Quar soven per putia / put la metriz». Da notare la comune presenza, in quest'ultimo testo di Marcabruno, delle rime in *-ia* e in *-itz*, fatto che rinforza la possibilità di una ripresa cosciente (da parte di Bernart) e avvalorata dalla comunanza di gran parte del lessico appartenente all'ambito semantico del tradimento e della corruzione morale/sexuale: ad es. v. 6 «hom traïtz»; v. 9 «escarnitz»; vv. 13-14: «Tan sap de tricharia / la pecairitz» (con il femminile in rima, come al v. 24 «trairitz»). Non scontata è inoltre la presenza della massima di Salomone, al v. 9, con la formula «Salomos ditz et es guirens», a cui potrebbe richiamarsi il «traiguirentia» di Bernart al v. 39. Nello svelare gli inganni tesi dalla donna Marcabruno usa argomenti simili a quelli usato da Bernart per parlare delle trappole di Amore menzognero ai vv. 15-19: così come la donna meretrice di Marcabruno è inizialmente dolce (per poi rivelarsi amara e crudele, vv. 10-12: «c'al prim es dousa com pimens, / mas al partir es plus cozens, / amara, cruels, cum serpens» o solo perché interessata, vv. 57-59: «Putia es

de tan mal engenh / c'ab dous parlar cueill et asenh / totz cels que pot metr'en congrenh»), anche Amore si comporta in maniera subdola per ingannare gli innamorati, *ab bel mentir* (v. 15) e *ses clamor* (v. 16). Vi sono però differenze sostanziali: l'amore di Bernart Marti è un «puttaneggio» (il termine è impiegato in traduzione da BEGGIATO 1984, p. 97) per la componente ingannevole di fondo (tutti, però, sono invitati a ingannare e non vi è un bersaglio polemico ben preciso), quello di Marcabruno è tale per colpa della corruzione femminile e sfocia, così dicendo, in toni di misoginia feroce.

CAP. 5

SEMANTICA DELL'OSCURITÀ

Lo stile è tanto sotto quanto dentro le parole. È tanto l'anima quanto il corpo di un'opera.

Lalla Romano, *Nota a FLAUBERT, L'educazione sentimentale*, in *Opere (Pre e Postfazioni)*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, II, p. 1697.

PROSPETTO INTRODUTTIVO SULLE VARIETÀ DEL *TROBAR*

La retorica e la poetica latine (in particolare alla *Rhetorica ad Herennium*, 4, 11-16 e l'*Orator*, 69 di Cicerone) concordano nel promuovere l'assunzione della teoria dei tre generi,¹ a cui si aggiunge il principio estetico della *vitanda obscuritas*, che emerge ai vv. 25-28 di *AP*:

...brevis esse laboro,
obscurus fio; sectantem levia nervi
deficiunt animique; professus grandia turget;
serpit humi tutus nimium timidusque procellae.

Le due *artes* (oratoria e poetica) sono dunque percepite come confinanti all'interno del dominio dell'arte del discorso, come già dichiarava esplicitava Cicerone nel *De oratore*

¹ «*Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis*»; cfr. CALBOLI 1969, p. 162. A questa introduzione segue poi per ciascuno stile una spiegazione dettagliata arricchita di esempi, secondo una prassi espositiva che sarà conservata dalle *poetriae* mediolatine. Cfr. inoltre l'*Orator*, 69: «probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae... Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo; in quo uno vis omnis oratoris est»; cfr. KROLL 1913, pp. 72-73. Sul dibattito circa la possibile derivazione della teoria dei tre generi da Teofrasto rimando ai dati riassunti in MARIOTTI 1996-1998, II, p. 944a.

(I, 16, 70).² La *reductio ad unum* delle regole estetiche valide per la prosa da un lato e di quelle valide per la poesia dall'altro consente di isolare dei precetti validi sia per questo sia per quel versante della produzione sermocinale; la sovrapposizione in questione, che riguarda in senso più esteso la distinzione tra poetica e retorica, percorre *grosso modo* tutto il Medioevo a partire dalla tarda antichità e persiste ancora all'epoca di Dante, che nel *De vulgari* (II, I, 1) afferma di poter usare il volgare illustre indistintamente per la prosa e per i versi («ante omnia confitemur latium vulgare illustre tam prosayce quam metrica decere proferri»). Due distinzioni formali, dunque, che si servono degli stessi strumenti e dello stesso *medium* linguistico.³

Il principio di interscambiabilità dei parametri – e in particolare di quelli che riguardano il grado stilistico – alla base delle due discipline sopravvive infatti nelle trattazioni del XII secolo: ne è illustre esempio Marbodo da Rennes, autore (oltre che del notissimo lapidario e di poesie latine in esametri) di alcune opere di interesse retorico e poetico, tra cui il *De coloribus rhetoricis* – scritto tra 1050 e 1075 – il *De ornamentis verborum* – composto nel periodo in cui l'autore era *magister* a Rennes (1067-1096)⁴ – e il capitolo *De apto genere scribendi* all'interno del *Liber decem capitulorum*.⁵ Come poi ricorda Curtius, nelle scuole i retori imparavano, sin dalla tarda antichità, a parafrasare in prosa le poesie: ne è buon esempio Agostino studente, cui fu assegnato il compito di parafrasare brani dell'*Eneide*, riferendo in prosa quanto Virgilio aveva scritto in versi, come l'autore stesso riferisce in *Conf.*, I 17,27 consegnando già un'implicita riflessione sul concetto di *figmentum* poetico.⁶ Fu forse, tra gli altri aspetti, proprio la consuetudine di tale esercizio retorico a fare sì che non si concepisse più di quel tanto il confine tra una poesia come espressione artistica per eccellenza e una prosa come disciplina del discorso destinata all'oralità.⁷

Che la poesia, cioè l'articolazione in versi di un discorso, fosse percepita come solo una delle due soluzioni possibili – la più difficile a comprendersi – a partire da un unico bagaglio di regole ci viene confermato anche da Brunetto Latini nel libro III del *Tresor*, la cui prima parte è interamente dedicata alle arti del discorso (III,10,1):

² «est etenim finitimus oratori poeta, numeris adstrictior paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius ac paene par; in hoc quidem certe prope idem, nullis ut terminis circumscriptat aut definiat ius suum, quo minus ei liceat eadem illa facultate et copia vagari qua velit». Cfr. CAUSI - MARINO - FORMISANO 2015, p. 30.

³ Nel corso del Duecento sono tuttavia attestate – ed è anche per sottolineare l'importanza di questo scarto che vale la pena cominciare il capitolo con queste riflessioni – anche tracce di forze centripete che portano a una specializzazione tra le due *artes*.

⁴ Cfr. LEOTTA 1998, p. XVII, che sottolinea giustamente la fioritura di questa produzione in relazione a un rinnovato interesse nei confronti della retorica antica a partire dal XII secolo.

⁵ Con questo titolo si indica «la serie di dieci componimenti in esametri che Marbodo [...] scrisse negli anni successivi alla sua elevazione a vescovo di Rennes (1096)»; cfr. *ibid.*, p. LXI.

⁶ Cfr. BETTETINI 2015, p. 32: «Sed figmentorum poeticorum vestigia errantes sequi cogebamur et tale aliquid dicere solutis verbis, quale poeta dixisset versibus». L'*Eneide* è il testo per eccellenza da cui il Medioevo trae l'idea della doppiezza tra filosofia e invenzione poetica (CURTIUS 1992, p. 231).

⁷ Ne parla CURTIUS 1992, p. 168 e ss.

La grant partison de tout[tes] parle[ures] est en .ii. manieres, une qui est en prose et une autre qui est en rime; mes li enseignement de rethorique sont comun d'andous, sauve ce que la v[o]ie de prose est large et pleniere, si come est ore la comune parleure des genz, mes le sentier de rime est plus estrois et plus fors, si come celui qui est fermés et clos de murs et de palis, ce est a dire de poins et de nombre et de mesure certaine, de quoi l'en ne puet ne ne doit trespasser.⁸

Il passo in questione parrebbe essere citato testualmente dal testo della redazione breve in prosa delle *Leys d'Amors*,⁹ all'inizio del II libro, subito dopo la rubrica «Comensa lo segons libres de la seconda maniera de rethorica, laquals procezish am rims» (e i versi del testo introduttivo):

La sciensa de rethorica se fa en *doas manieras de parlar*, la una en proza, e l'autra en rima; per li essenhamen de rethorica son comu a cascuna d'aquestas manieras, exceptat que aquela que es en proza, come es la comuna parladura de las gens, es mays ampla e larga; et aquela que es en rima es plus estreyta, quar procezish per cert compas, per cert nombre, e per certa mezura.¹⁰

Già a partire da queste affermazioni si nota come nella comune percezione l'oscurità sia connaturata alla poesia, tanto che, come ha scritto Di Girolamo:

Si potrebbe quasi ricavare l'impressione che l'oscurità sia qualcosa di scontato in poesia, un ingrediente che non stupisce e non turba nessuno, quasi una licenza poetica, anzi la licenza poetica per eccellenza ai danni di una funzione abbastanza importante della lingua che è quella comunicativa.¹¹

La poesia si distingue infatti dalla prosa per l'uso dei versi e per l'uso di figure retoriche che possono alterare e complicare il senso, fatto da cui nasce l'accostamento con la strada stretta e protetta, «clos de murs et de palis». Ciononostante viene fatta rientrare negli *enseignement de rethorique* e nella *sciensa de rethorica*, e così sarà anche nelle *artes* italiane e nei retori bolognesi all'epoca di Brunetto.

Rinunciando alle *figurae* tipiche del dettato poetico Brunetto denuncia la difficoltà intrinseca della poesia affermando la propria preferenza per il genere prosastico – dichiarato programmaticamente ma di fatto negato – ai vv. 407-426 del *Tesoretto*:

[...]
e s'io parlassi iscuero,

⁸ BELTRAMI 2007, pp. 654-655.

⁹ Che il contenuto del passo in questione sia frutto del pensiero di Brunetto e non sia da imputare, invece, a una fonte comune ai due testi, è fatto espresso in BELTRAMI 2007, p. XIX: «Un tratto originale nei capitoli introduttivi (3.1-16), che definiscono la struttura fondamentale di un discorso persuasivo [...] è l'accento alla distinzione tra PROSA e VERSI (3.10), pur con l'affermazione che entrambi ricadono nell'ambito della retorica».

¹⁰ Cfr. ANGLADE 1919-1920, vol. II, p. 13.

¹¹ DI GIROLAMO 1991, cit. p. 3.

ben ti faccio sicuro
di dicerlo *in aperto*,
sì che ne sie ben certo.
Ma perciò che la rima
si stringe a una *lima*
di concordar parole
come la rima vuole,
sì che molte fiata
le parole rimate
ascondon la sentenza
e mutan la 'ntendenza,
quando vorrò trattare
di cose che rimare
tenesse *oscuritate*,
con *bella brevetate*
ti parlerò *per prosa*
e *disporrò* la cosa
parlando in volgare,
ché tu intende ed apare.

Essendo la poesia vincolata dalla rima, il rischio è che questa condizioni la scelta delle parole nel verso alterando il significato del testo.¹²

Se alla poesia deve essere affidato il compito di descrivere «per symbolum vel metaphoram» (tanto più che, come recita il commento all'*Ars poetica* «*In principio*», «dicitur poesis a poio.is quod idem est quam meraforizzo.as») e al poeta quello di descrivere i fenomeni «secundum symbolum vel similitudinem», al retore spetta parlare della realtà «secundum quam est».¹³ È da sempre ammesso che la poesia si serva di *figurae* e abbellimenti che implicano una trasposizione metaforica dei concetti, con la conseguente accentuazione degli eventuali valori filosofici di questi. La retorica, dal canto suo, deve invece attenersi alla realtà in maniera asciutta, pena l'incomprensibilità del discorso (la cui limpidezza è fondamentale per la comprensione e dunque la buona riuscita dello stesso).

¹² Del tutto simile, del resto, la dichiarazione di Berenguer d'Anoya nella prima parte del *Mirall de Trobar*, vv. 1-9: «Dons puyt ques au layrat / lo verset començat, / E[u] volrria sercar / si-m poyria bastar / sen [e] entendimen, / per que fes entenen / tot pla e senes rima, / del som tro a la sima, / de l'alphabet com va /...»; cfr. PALUMBO 1955, p. 6.

¹³ Cfr. Firenze, Bibl. Laurenziana (Plut. 34.20); il commento è stato a seguito trascritto da Sara Calulli (Università di Roma La Sapienza), che ringrazio per il materiale fornitomi. Esso si distingue, del resto, per il fatto di dividere la poetica dalla retorica; ne parla VILLA 2018, p. 12. Il commento all'*Ars poetica* detto *Communiter* porrà invece la poetica tra le *artes* sermocinali, distinguendola finalmente dalle altre tre (grammatica, dialettica, retorica) e dunque riconoscendo ad essa uno statuto indipendente (1: «...tres sunt scientie de sermone: grammatica, dialectica et rhetorica, sed, ut mihi videtur, scientia que poesis dicitur ad sermocinalem partem satis debet et potest apte reduci»). Interessante inoltre la distinzione tra poetica e retorica che viene operata subito dopo (5-6): «Rhetoricus per verisimilium enthymemata movet et inclinat affectum. Poeta vero non solum per idonea verba, sed etiam per gestus et similitudines rerum quas humanis actibus representat, efficaciter movet, trahit et informat affectum»; cfr. CICCONE 2016, p. 3.

Ne consegue che il senso figurato intrinseco della poesia complica l'accesso al senso, caricando di ulteriori valori l'operazione ermeneutica del lettore/ascoltatore medievale; essendo la comprensione della poesia intesa come atto, per così dire, 'esegetico', il percorso di colui che ascolta o legge ha caratterizzazioni di tipo ideologico in grado di motivare determinate scelte stilistiche.

Non è tuttavia solo la presenza di ornamenti e di *figurae* a rendere il dettato meno limpido. Il grado di elaborazione dello stile e l'artificio sono parametri che trascendono la suddivisione classica degli stili tragico, mediocre, comico della *Rota Vergilii*, ed è per questo che la canzone trobadorica – formalmente rifinita e perfetta nel metro e nelle rime – si serve sempre di un grado di elaborazione 'alto'. Ciononostante, come ricorda Tilliette a proposito di Goffredo di Vinosalvo, non bisogna incorrere nel rischio di identificare la *gravitas* con lo stile elevato e la *levitas* con gli altri due stili della *Rota Vergilii*:

Il faut pourtant résister à la tentation d'identifier, comme le fait Franz Quadlbauer, l'*ornatus difficilis* au syle élevé et l'*ornatus facilis* aux deux autres. Geoffroi en effet, nous semble-t-il, ne songe nullement à établir une hiérarchie entre eux: la *gravitas* de l'un et sa force, la *levitas* de l'autre et sa douceur sont deux séries de qualités différentes, mais également recommandables.¹⁴

Un motivo, dunque, per tenere su due piani separati, nella classificazione retorica del *trobar*, il grado di comprensibilità (designato dai concetti di oscurità e chiarezza) e il tipo di tono, affidato tradizionalmente agli speculari *gravis (difficilis)* e *levis (facilis)* e da specifiche figure del discorso.¹⁵ Lo stile *gravis* corrisponde infatti a quello che gli antichi identificano con lo stile tragico per il fatto di trattare argomenti alti e far discendere da questi la propria nobiltà e grandiosità estetica. Estraendole dal volume di Faral dedicato alle *poetriae* mediolatine, Dragonetti elenca una serie di espressioni impiegate per designarlo:¹⁶ esse sono i «*gravia verba*», gli «*ornatissima verba*» (*Rhetorica ad Herennium*, IV, VIII, ii), gli «*egregia verba*» (v. 830), i «*verba polita*» (*Ars Versificatoria*),¹⁷ i «*festivitas verborum*»;¹⁸ allo stesso registro farà riferimento Dante con

¹⁴ TILLIETTE 2000, p. 121. La stessa *dispositio* può risentire della natura o dell'artificio. La retorica antica è in sostanza consegnata al Medioevo tramite il rigido schematismo di due possibilità, presentate dalle arti poetiche medievali tramite la metafora del bivio (cfr. *infra* V.2.1. [*le due strade*]), nelle cui due strade si identificano due scelte stilistiche, come accade ad es. in Goffredo di Vinosalvo, *Poetria Nova*, vv. 87-88: «Ordo bifurcat iter: tum limite nititur artis, / Tum sequitur stratam naturae». Altrove la differenza è tra la strada stretta e la strada larga; come nota TILLIETTE 2000, p. 75, questa immagine risale all'evangelista Matteo (Mt 7,13; Lc 13,24 [*angusta porta*]). L'immagine si ritrova anche in Brunetto Latini, *Tresor* III, 10 per classificare direttamente prosa e poesia (e i due stili caratterizzanti le rispettive, l'uno 'magro' e l'altro 'pingue'). Cfr. sull'argomento anche ZUMTHOR 1973, p. 50.

¹⁵ Cfr. SCHELUDKO 1931, p. 143: «Diese hielten durchaus an der antiken Überlieferung fest, aber brachten in die Einteilung eine neue Charakteristik hinein, und aus dieser entnahmen dann die Minnesänger ihre Unterscheidung von "trobar clus" und "trobar leu", und zwar verstanden sie unter "schemata" den leicht zu beschaffenden rhetorischen Schmuck, dagegen unter "tropi" das erschwerte Verfahren, den "modus Gravis" des rednerischen Stils».

¹⁶ DRAGONETTI 1979, p. 30.

¹⁷ FARAL 1924, p. 167.

¹⁸ *Ibid.* p. 154.

l'espressione «*grandiosa vocabula*» (*De Vulg*, II, VIII, 1). Se *gravis* è dunque il *tono* solenne, che occorre modulare su argomenti grandiosi (e a cui si può adattare, in seconda battuta, anche lo stile), *obscurus* può essere invece lo stile anche laddove esente dalla ricerca della solennità. La *gravitas* risponde dunque a un'esigenza di carattere mimetico tra contenuti e registro, basandosi sul rapporto della *convenientia* tra forma e scelta dei contenuti;¹⁹ l'*obscuritas*, tendenza intrinseca della poesia per il fatto di servirsi del linguaggio figurato, indica invece il gradiente di densità semantica di un testo e della resistenza di questo alla comune comprensione. Pare dunque evidente che alla base dei modi di distinguere l'*ornatus* – differenti a seconda delle arti poetiche e dunque non regolamentati da una visione univoca della bellezza poetica – vige una particolare modalità di concepire la metafora.²⁰

A questo vario modo di classificare lo stile poetico i trovatori aggiungono espressioni volte a indicare la preziosità stilistica e la levigatezza del dettato, preoccupazione dei poeti delle prime generazioni, a partire da Guglielmo IX, che dice di comporre con «bona color», per poi fiorire in dichiarazioni più elaborate e di tipo tecnico-fabbrile, come quella di Arnaut Daniel che dice di *obrar* e *limar* «motz de valor», o di Giraut de Borneil, consapevole di comporre «bos dichs prezatz».²¹ A differenza del registro, la difficoltà e la facilità dello stile poetico dipendono, in ultima analisi, da due parametri: il tipo di contenuti e la lavorazione della forma linguistica.

Quando si scrive in versi, più di uno sono dunque i livelli della complicazione semantica: uno riguardante la sostanza e la stratificazione di senso, l'altro la pura forma. Si veda infatti la distinzione operata da Di Girolamo:

Si tratta quindi di due poli opposti dell'oscurità medievale: da un lato l'oscurità che vela una gravidanza di sensi, dall'altro l'oscurità del nonsenso. Tra questi opposti poli, o accanto a essi, si colloca infine un altro tipo di oscurità, quella che scaturisce da una vera e propria scelta di stile: la ricercatezza formale, l'esasperazione del significante, finisce per sovrapporsi ai significati fino a oscurarli e talvolta fino a trascurarli.²²

Riassumo in questa tabella l'insieme dei diversi rapporti per classificare stili e registri della poesia trobadorica:

¹⁹ Sul connubio tra registro e senso del testo e sul loro rapporto di *convenientia* si è già in parte detto nei capitoli precedenti; la favolosa armonia che si crea tra le due istanze, è esaltata da Balderico di Bourgueil nel Carme 99, indirizzato a Goffredo di Reims: Goffredo – lodato da Balderico come incarnazione dei classici – è un poeta talmente eccellente, che, preso un motivo e applicatovi uno stile, riesce a rendere più nobili le *causae* del suo poetare (vv. 9-12): «Nam quocunque stilo causas edicere temptes, / ipse stilus causam, non polit ipsa stilum. / Sic tamen exornat stilus ipse modeste / ut causam atque stilum temperies foueat»; cfr. TILLIETTE 2012, I, p. 105.

²⁰ Cfr. BAGNI 2003, p. 113 (ma anche 119). Tipico della *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo è il primato conferito alla metafora: in questo senso lo stile *gravis* sarebbe caratterizzato dallo «spostamento semantico della parola» e dunque dalla «improprietà» (ivi, p. 114). La *Poetria* di Giovanni di Garlandia invece si distingue per il fatto di accogliere il sistema tripartito della *Rota Virgilio* (cfr. ivi, p. 115).

²¹ Cfr. rispettivamente *BdT* 183,2, 2; *BdT* 29,6,13 e *BdT* 242,36, 7.

²² DI GIROLAMO 1991, cit. p. 5; in questa terza categoria dovrà inserirsi il cosiddetto *trobar ric* o *prim* che trova in Arnaut Daniel il massimo esponente.

ORNAMENTO	facile/difficile	idea della chiusura (<i>clus</i>) ermetica del testo idea della lavorazione e dell'artificio (aggettivi <i>durs, prim, car, sotils</i>)
TONO/REGISTRO	<i>gravis/levis</i>	<i>gravis</i> (> * <i>greu</i>) – <i>levis</i> > (<i>leu</i>)
Effetto e conseguenze sul piano della comprensione	oscurità e chiarezza	<i>obscur-clar</i> <i>clus-leu</i> (o sinonimi: <i>cubertz, leujer</i> , ecc. > <i>stylus</i>)

Notiamo dunque, nella lirica in lingua provenzale, un'a-sistematicità nell'uso degli aggettivi correlati ai rispettivi parametri. Già Dimitri Scheludko notò che *clus* e *leu* «non differiscono per grado di difficoltà, ma per ricorso a un diverso tipo di figure, secondo la ripartizione delle retoriche medievali: quelle di 'parola' per il *trobar leu*, quelle 'di pensiero' per il *trobar clus*». ²³ Sebbene l'aggettivo *leu* sia forma derivata dal latino LEVIS e denoti, dunque, il contrario di ciò che è *gravis*, l'opposizione stilistica più gettonata non si dà infatti tra *leu* e *greu* (cioè la forma che deriverebbe dal lat. GRAVIS), ma tra *leu* e *clus*, a cui si aggiungono una serie di altri aggettivi, come *cubert, prim, sotil*, eccetera. ²⁴ Esattamente speculare a *leu*, la forma provenzale *greu* non viene tuttavia mai impiegata in ambito stilistico – non esistono, cioè, formule come *trobar greu* o affini –²⁵ e si specializza se mai in senso metaforico ad indicare la condizione di dolore dell'amante davanti alle ostilità.

Sebbene non sia obiettivo di questo lavoro avanzare proposte risolutive nei confronti della diatriba lessicale e concettuale che contraddistingue le diverse categorie del *trobar* oggi individuabili, mi limito a osservare in questa sede quanto i concetti di *clus* e *leu* sembrino essere il risultato di una mescolanza-sovrapposizione dei livelli valutativi e dei

²³ Cfr. BELTRAMI 2020, p. 199, nota 22 sulla base di SCHELUDKO 1931 p. 143.

²⁴ L'aggettivo *leu*, in quanto derivato da *levis*, rimanda in generale alla categoria stilistica della leggerezza, di lunga durata e passibile di variazioni lessicali, tra cui ad es. Dante, *Purg.* XXVI, riferendosi a Guido Guinizelli per denotare il suo stile, vv. 97-99: «quand'io odo nomar sé stesso il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre». Strettamente connesso al senso generale di *levis* è in latino l'aggettivo *tenuis*, usato per denotare lo stile sobrio, come esplicitato da Macrobio, *Sat.* V, 1, 5: «Oratorum autem non simplex nec una natura est, sed hic fluit et redundat, contra ille breviter et circumcise dicere adfectat; *tenuis* quidam et *siccus et sobrius* amat quandam dicendi frugalitatem, *alius pingui et luculenta et florida oratione* lascivit. In qua tanta omnium dissimilitudine unus omnino Vergilius invenitur qui eloquentiam ex omni genere conflaverit»; cfr. BARSOTTI 2019, p. 50.

²⁵ Riporto a questo proposito un estratto della *Rhetorica ad Herennium* IV, VIII: «Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infuma et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis».

parametri distintivi nella classificazione formale dei prodotti poetici.²⁶ Pur appartenendo a due ambiti semantici distinti della classificazione dello stile, *clus* e *leu* possono difatti opporsi in virtù del loro rapporto con il concetto di comprensione e accessibilità da parte del pubblico.

I trovatori tendono a ostentare la propria adesione all'uno o all'altro stile mediante la dichiarazione di una qualche ragione ideologica (ideologica e quindi formale) in posizione incipitaria: l'impressione è di avere a che fare con scelte estetiche motivate da una qualche spinta contenutistica, che allo stile associa una peculiare volontà in buona parte condizionata, in ultima analisi, da componenti emotive.²⁷ Per questo la «dualità» descritta dai manuali rischia pertanto di banalizzare il complesso quadro entro le singole voci si collocano;²⁸ la tendenza degli studi sull'argomento è infatti quella di semplificare l'ampio ventaglio di denominazioni usate dai trovatori – in particolare per lo stile difficile – a due macro-etichette: da un lato il *trobar leu* di Bernart de Ventadorn, dall'altro il *trobar clus* e *trobar ric*, a cui vengono significativamente associati, rispettivamente, i nomi di Marcabruno e Arnaut Daniel.²⁹ Il genere di stile associato al *trobar clus* è simile a quello moderno di 'ermetismo', tanto più che a questo alluderebbe proprio il concetto della chiusura evocato dall'aggettivo *clus*; ad essa si aggiungono il *trobar ric*, *trobar car*,

²⁶ Sulla questione la bibliografia è vastissima; per compendiare alcuni titoli come possibile punto di partenza, si confrontino MÖLK 1969 (e la risposta di RONCAGLIA 1969); DI GIROLAMO 1981-1983 e ID. 1991; BOSSY 1996 e MAJOROSSY 2006. Questa mescolanza dei piani, che si rivela anche nell'eterogeneità del lessico dello stile, potrebbe essere dovuta alla libertà di classificazione dello stile a seconda del caso e di cui le *poetriae* mediolatine sono espressione, secondo quanto osservato anche da BAGNI 2003, p. 120.

²⁷ Alcune parole di SHAPIRO 1984 (pp. 356-357) rendono perfettamente l'idea delle tensioni ideologiche insite nell'artificio poetico nella produzione trobadorica: «The poet could occupy the place of a prophet and moralist; he could also claim for himself the privilege of speaking in the enigmatic, extra-rational (or supra-rational) terms that were more tolerantly understood in the Middle Ages as accruing to divine or divinely-inspired rhetoric. From that stance both poets, and somewhat later, instructors in poetic composition could heap blame on empty garrulousness and verbosity. Poets frequently proclaimed their studied avoidance of a sophisticatedly elaborated rhetoric which was uninspired, often explicitly linking complicated verbal structures with spurious feeling and intention, even as their songs belied any blanketed condemnation of rhetorical power. And word-weaving, *entrebescamen*, could become a means of the loftiest expression so long as God had opened the mouth of the singer and given him the words».

²⁸ Cfr. ad es. BONAFIN 2010, pp. 121-122: «Gli stessi trovatori, coscienti di questa dualità, sono i primi a catalogarsi essi stessi in uno di questi gruppi e persino ad indicare o attaccare quelli che appartengono all'opposto. Vale la pena mettere in chiaro quanto importante è che, nella lingua volgare e nel secolo XII, esista tutta una poesia lirica nella quale il problema dello stile preoccupa costantemente ed è dibattuto ed analizzato con estrema attenzione, con vero interesse e acuta intelligenza».

²⁹ Cfr. *ibid.* Il *trobar ric*, sottolinea Riquer portando l'esempio di Arnaut Daniel, non presuppone tuttavia oscurità (cfr. *ibid.*, p. 123): «L'ermetismo del *trobar ric*, invece, si deve a ragioni molto diverse. Se ci fermiamo su Arnaut Daniel, il suo più tipico rappresentante, vedremo che è un poeta che si preoccupa sostanzialmente della bellezza della forma, della sonorità della parola, del fascino del suono, della scelta di un vocabolario, lontano non solo dal linguaggio del volgo, ma anche da quello corrente; usa rime di difficile invenzione, ampollosità nella dizione, abbellimento nel modo di esprimersi, tutto ciò anche a danno del contenuto. Una volta che il linguaggio figurato e audace di Arnaut Daniel è stato "decifrato", i concetti e il nesso d'idee si percepiscono con chiarezza totale: il *trobar ric* non presuppone oscurità. Perlomeno per noi, che possiamo leggere le sue poesie con cura, analizzarle verso per verso e tornare indietro nella lettura. Agli uditori di un tempo dovette riuscire molto più difficile seguire una canzone di Arnaut Daniel ascoltandola cantare accompagnata dalla sua musica».

trobar escur, trobar cobert, trobar sotil, trobar prim, tutte «espressioni che denotano la difficoltà, la singolarità, l'acutezza o la ricercatezza di una poesia».³⁰

Per contro, genera qualche difficoltà anche l'assegnazione della categoria della 'facilità' al *trobar leu*, di cui sembra essere responsabile, se mai, la facile bipartizione creatasi a partire da *Ara m platz, Girautz de Borneill* (BdT 389,10^a),³¹ responsabile della bipolarizzazione dei due stili nelle figure dei due poeti (Giraut de Borneill : *trobar leu* = Raimbaut d'Aurenga : *trobar clus*).³²

Benché sia oggi difficile oggettivizzare il concetto di comprensibilità di un testo medievale (senza il rischio di cadere in giudizi anacronistici), è anche vero che, laddove sia l'autore stesso a dircelo, non è comunque possibile associare pacificamente l'apertura semantica *tout court* allo stile *leu*.

Lo stile è pertanto una componente da analizzare non come uno schema rigido, all'interno del quale l'autore si inserisce in maniera schematica, ma, al contrario, con la previsione di oscillazioni interne ai vari *corpora*. Sono sintomatiche poi le valutazioni che si sono fatte a proposito dei due trovatori coinvolti nella tenzone appena menzionata, cioè Raimbaut e Giraut, entrambi oscillanti tra l'uno e l'altro stile e con spinte ideologiche differenti a seconda dei casi singoli.³³

Sarebbe forse più appropriato, quindi, parlare di leggerezza (*trobar leu*) da un lato, di 'apertura' – *pla*, 'piano', è forse l'aggettivo che più si allinea specularmente all'idea di chiusura evocata dagli aggettivi *clus* e *cubertz* – dall'altro, fatto che andrebbe a confermare quanto si è detto sopra, cioè l'impossibilità di contrapporre pacificamente le categorie del *leu* e del *clus*.

Se è vero inoltre che la *levitas* presuppone una limpidezza che si riverbera sulla comprensione e quindi sul pubblico, ciò non significa che essa non impegni il poeta dal punto di vista formale: anche il *trobar leu* è infatti frutto di una cura e un lavoro di lima che può perpetrarsi all'infinito alla ricerca della perfezione poetica e etica. Il registro inoltre pare totalmente slegato dalla reale difficoltà e levigatezza di un testo; ne è emblema il *corpus* di Giraut de Borneil, definito non a caso da Contini come un trovatore «svolazzante fra *trobar leu* ed ermetismo»,³⁴ a volte incline all'uso di un registro oscuro e altre volte, come in *A penas sai comensar* (BdT 242,11), alla predilezione per il versante *leu* del *trobar*. Riporto a seguire i vv. 19-21, entro cui è possibile rinvenire la prima attestazione del '*clus trobar*':³⁵

Ia pos volrai *clus trobar*,

³⁰ Ivi, p. 122.

³¹ Cfr. DI GIROLAMO 1981-1983, pp. 14-15.

³² Così anche ZAMBON 2021, che definisce Raimbaut «l'inventore» (ivi, cit. p. 66) di tale polarizzazione, responsabile di «una sorta di errore di prospettiva» (*ibid.*, cit. pp. 66-67) generatosi poi in seno alla critica moderna.

³³ Riassume la questione delle contraddizioni stilistiche DI GIROLAMO 1989, pp. 106 e ss.; su Giraut de Borneil rimando a BELTRAMI 2020, pp. 191-227, *passim* (ma in partic. p. 197).

³⁴ Cfr. CONTINI 1976, pp. 57-58; cit. anche in BELTRAMI 2020, p. 197.

³⁵ Cfr. DI GIROLAMO 1981-1983, p. 12.

Non cuich aver maint parier,
Ab so que *ben ai mester*
A far una leu chansso;
Q'ieu cuig q'atretan grans sens
Es *qui sap rason gardar*
Cum es motz entrebescar.

[Se vorrò scrivere poesie in modo difficile da capire, non credo certamente che mi venga commissionato di farlo, per cui sono costretto a fare una canzone leggera; perché credo che scrivere in modo ragionevole (*qui sap rason gardar*), dimostri intelligenza altrettanto grande come intrecciare le parole in modo artificiale].³⁶

Sharman propone di interpretare questo componimento e *Ajtal cansoneta plana* (*BdT* 242,4) come «both paroding the *leu* style, probably date from the same time [...]», per il fatto di impiegare argomenti convenzionali e in qualche caso banali.³⁷ Se da un lato non è facile risolversi a favore o contro di questa interpretazione, dall'altro è impossibile negare che, nell'opporre al '*leu*' un'ampia gamma di termini qualificanti il versante ermetico, l'intento di Giraut sia serio e se mai orientato, per dirla con Zambon, a contrastare, nella sua presunta leggerezza, «lo spirito moralistico che informa gran parte del suo canzoniere».³⁸

Quanto Dragonetti afferma per i trovieri, cioè che essi si collocano in un equilibrato gioco di sistemazione tra l'*ornatus facilis* e lo *stylus gravis* si può dire, a parer mio, dei trovatori, seppure questi ultimi raggiungano punte più alte di riflessione teorica e sperimentalismo.³⁹ Se *levitas* e *gravitas*, rispettivamente accostabili all'*ornatus facilis* e all'*ornatus difficilis*, sono etichette che riguardano la veste e il tono del testo, *clus* e *leu* fanno invece riferimento al grado di difficoltà di raggiungere il significato da parte del lettore-ascoltatore. Per questo motivo *clus* e *leu* non sono da intendere in senso assoluto, ma solo in relazione ad un referente, un pubblico:⁴⁰ le due qualità si alternano e combinano indipendentemente con la leggerezza o la gravità del tono; da questa combinazione libera si possono generare ad esempio risultati di *levitas* a cui si applica uno stile *clus* e viceversa.

Nei trovatori la nota più personale e incisiva che si può imprimere alla poesia consiste nella sapiente regolamentazione del delicato rapporto tra forma, stile e contenuto e nei rapporti di convergenza tra strumenti tecnici e ispirazione, tra *ars* e *ingenium* (su cui si è detto *supra*, Cap. 2 § II.1. e II.2.). È anche per questo che l'*obscuritas*, spesso ritenuta viziosa in quanto ricondotta dai poeti alle situazioni in cui il poeta sceglie un argomento

³⁶ Testo SHARMAN 1989, p. 196; la traduzione e il corsivo sono miei.

³⁷ SHARMAN 1989, cit. p. 199.

³⁸ ZAMBON 2021, p. 267.

³⁹ Cfr. ancora DRAGONETTI 1979, p. 31.

⁴⁰ Cfr. anche NOTZ 2001², p. 73: «Più che una trasposizione fedele della distinzione stabilita da Geoffroy de Vinsauf tra l'*ornatus facilis* e *difficilis*, la coppia *trobar leu* / *trobar clus* o *ric* forse rappresenta fondamentalmente l'esigenza cortese di una gerarchia nel pubblico al quale si rivolge il poeta».

al di sopra delle sue forze, è da considerarsi nei trovatori un parametro relativo e dunque da maneggiare con cautela.⁴¹ Un commento del XIII secolo ai vv. 19074-1092 della *Poetria Nova* di Goffredo di Vinosalvo ne offre una prova molto puntuale, indicando la *gravitas* come possibile causa dell'oscurità:

*Et quia obscuritas solet sequi gravia, monet in hoc loco ut illa caveatur et probat multis modis quod verba non debeant obscurare materiam sed magis declarare. Et hoc est proprium ius verborum, ut rem exponant.*⁴²

La categoria di 'oscurità' dipende dunque non da una questione formale e stilistica, ma dalle modalità, imposte dal poeta, di accesso al contenuto; essa può essere correlata, in ultima analisi, al grado di stratificazione allegorica del discorso.

Limpidezza e offuscamento del senso sono veicolati, nella retorica latina, dalle categorie opposte *perspicuus* (*perspicuitas*) e *obscurus* (*obscuritas*). Ciononostante è possibile notare come l'ambito lessicale della chiusura-copertura – che darà luogo, almeno dal punto di vista lessicale, all'aggettivo *clus* – risulti essere un'alternativa valida per il fatto che qualche volta a *obscurus* si oppone *apertus*.⁴³ A partire da queste istanze, vedremo in che modo i rimatori in lingua d'oc si schierano intorno al preziosismo stilistico e all'oscurità, fattori da tenere ben distinti, tanto più che ad oggi la provenzalistica è unanimemente d'accordo nel riconoscere distintamente le due categorie di *trobar clus* (in rapporto all'oscurità di un messaggio allegorico) e di *trobar prim* (da ricollegare alla preziosità formale, ma non necessariamente alla densità semantica).

Chiarezza e limpidezza, scavalcando i confini della classificazione di *facile* e *difficile*, rappresentano l'ideale estetico poetologico perseguito dalla gran parte dei trovatori dopo il 1170, nel cui interesse si colloca – nella maggior parte dei casi, ma non sempre – la speranza di raggiungere un pubblico più ampio possibile e di guadagnarsi la benevolenza dei signori nel momento in cui la parabola del *trobar* comincia a registrare segni di decadenza.

Se la veste dei *verba* di Giraut può sembrare arida – sarà Peire d'Alvernhe a parodizzarlo nella galleria satirica *Chantarai d'acquestz trobadors* (*BdT* 323,11, vv. 16-18), dicendo del collega che quando questi canta sembra 'una vecchia portatrice d'acqua', secco come un otre al sole, con il suo *chantar magre dolen* –⁴⁴ il contenuto dei suoi testi è in realtà denso di senso e di significati non immediati.

⁴¹ Cfr. DI GIROLAMO 1991, p. 4: «è chiaro che una stimolante resistenza esegetica per i destinatari dell'epoca (la poesia trobadorica è peraltro una poesia per intenditori, per cerchie ristrette di pubblico) può diventare per noi un buio impenetrabile dove non ci possiamo muovere che a tentoni»; sul relativismo di questa categoria ha poi bene riflettuto Oriana Scarpati nell'ambito della conferenza (dal titolo *La paraula escura. Declinazioni dell'obscuritas nella lirica dei trovatori*) tenuta per i Colloqui Malatestiani *Il suono e il senso. Il valore delle fonie nella composizione del testo poetico (1100-1600)* (Venezia, 2-3 luglio 2021).

⁴² Cfr. CURRY WOODS 1985, pp. 88-89; il testo è citato in ZIOLKOWSKI 1996, p. 106.

⁴³ Essenziale il riepilogo di ZIOLKOWSKI 1996, p. 104.

⁴⁴ Anche se secondo BELTRAMI 2020, p. 195, Peire colpirebbe il limosino riferendosi «proprio alla maniera di cantare, non alla qualità del testo né della melodia». Sulla questione cfr. anche BARSOTTI 2021, p. 20.

Nel quadro che mi propongo di indagare, la produzione di Marcabruno ha ancora una volta una posizione cruciale, rispetto alla quale vale la pena ancora una volta di rivedere i pareri della *vulgata* manualistica:

Il suo ermetismo si fonda sull'uso di una dizione che ci sembra – e sembrò ai suoi contemporanei – fondamentalmente enigmatica, dovuta a un'eccessiva sovrabbondanza di concetti, a un abuso dell'acutezza e della complicazione espressiva e a una specie di combattimento tra le intensioni del poeta e la rigida versificazione provenzale, che degenera nell'oscurità, aumentata a sua volta – e in questo aspetto solo per noi e non per i contemporanei – dall'uso di un linguaggio di tono popolare e basso che è difficile per noi riuscire a capire letteralmente.⁴⁵

La sua poetica si pone del resto sul crinale tra la consapevolezza dello statuto 'speciale' del poeta – che è un saggio profeta e moralista e che, in quanto tale, può esprimersi impiegando coscientemente uno stile enigmatico al fine di spingere gli ascoltatori a riflettere sulla stratificazione dei sensi nella parola – e la necessità di evitare la verbosità e l'oscurità e di lavorare per la chiarezza e l'essenzialità, dunque di prestare ascolto alle prescrizioni delle poetiche coeve.⁴⁶

L'attenzione di Marcabruno nei confronti dello stile è tal punto rigorosa da far sì che la forma stessa possa essere passaggio semantico utile alla decriptazione ermeneutica del testo: i provenzalisti sono per questo concordi nel definire Marcabruno non tanto *clus* – tendenza da assegnare piuttosto al suo seguace più disobbediente, Raimbaut d'Aurenga –⁴⁷ quanto *escur*, o, per mimare fonicamente il nome dello stesso, *car* e *brun*. È inoltre a partire dalla ricerca stilistica e dallo sperimentalismo che percorre il suo *corpus* che i suoi imitatori potranno istituzionalizzare il filone del preziosismo e dell'artificio.⁴⁸

Prenderò dunque in esame aspetti di natura stilistica e, insieme, ideologica, nel tentativo di ricostruire, attraverso l'incrociarsi delle voci dei poeti, un quadro ordinato del pensiero poetico trobadorico intorno al nodo cruciale dell'*obscuritas*.⁴⁹

⁴⁵ BONAFIN 2010, cit. p. 123.

⁴⁶ Marcabruno non è infatti un vero promotore del *trobar clus*, dal momento che la sua oscurità «is occasional rather than systematic», come ha sostenuto POLLINA 1996, p. 178 e come, prima di lui, RONCAGLIA 1969, p. 11 e MÖLK 1968, p. 73.

⁴⁷ Raimbaut è infatti definito da DI GIROLAMO 1989, p. 112 «come un continuatore o come l'erede dello stile difficile, benché svuotato dalle originarie implicazioni espressive o morali»; i momenti in cui Raimbaut si dichiara seguace della *levitas* stilistica vanno ricondotti probabilmente all'indole provocatoria del trovatore, le cui 'canzonette' «sono...presentate come un'esplicita concessione alla nuova moda stilistica, in cui il conte proclama di eccellere ugualmente», cfr. *ivi*, p. 104.

⁴⁸ Cfr. CANETTI 1996, pp. 188-189: «La fondazione di una maniera preziosa dello stile trobadorico, denominata *trobar car* o *prim* o *ric*, passa attraverso il recupero, operato essenzialmente da Raimbaut d'Aurenga (ma in buona parte anche da Peire d'Alvernhe) del sostanzioso *trobar naturau* marcabruniano».

⁴⁹ Gli studi mostrano una forte tendenza e selettività nell'indagare il problema dello stile nei trovatori, fondandosi principalmente su un canone degli autori di cui mostra di risentire già DEL MONTE 1953, seguito dalle analisi di MÖLK 1969 e poi da PATERSON 1975, che presceglie cinque protagonisti principali nel dibattito, ossia Marcabruno, Peire d'Alvernhe, Giraut de Borneill, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel.

V.1. *OBSCURITAS* E SENSO FIGURATO: UNA SINTESI DIACRONICA

In antico sembra che la chiarezza sia il principio dominante in grado di regolare l'estetica del discorso, motivo per cui l'oscurità è di conseguenza considerata un vizio. Il giudizio di Quintiliano è perentorio nell'additare l'oscurità come un vizio e prescrive di fare un uso moderato della metafora per non fare sì che il discorso (che ha la pretesa d'esser chiaro e convincente) sfoci in un enigma; *Institutio*, VIII, 6, 14:

Ut modicus atque opportunus eius usus inlustrat orationem, ita frequens et obscurat et taedio complet, continuus vero *in allegoriam et aenigmata* exit.

Benché il *De oratore* non sembri circolare nel Medioevo se non in piccola parte (cioè mutilo), una posizione analoga è quella ivi espressa da Cicerone, che nel parlare positivamente della *translatio*, come «magnum ornamentum orationis», ricorda di evitare sempre e comunque l'*obscuritas* (III 41 166-42, 167):

est hoc magnum ornamentum orationis, in quo obscuritas fugienda est; etenim hoc fere genere fiunt ea, quae dicuntur aenigmata.

Gli autori che in antico si scagliano contro chi usa uno stile ermetico tengono spesso a mente come *antiexemplum* lo stile di Sallustio, considerato autore scuro per eccellenza; interessante è inoltre il giudizio di Cicerone a proposito di Tucidide e degli Stoici, colpevoli di usare un «genus orationis *inusitatum, abhorrens* ab auribus vulgi, *obscurum*» (*De orat.*, 3, 66).⁵⁰ In altre parole, nell'arte del discorso l'*obscuritas* è da evitare per ragioni legate alla natura dell'oralità, che non consente a chi ascolta di soffermarsi sulle singole parti del testo, né di fermarsi a riflettere sulla decifrazione di un senso figurato. L'oscurità è però bandita anche in poesia, secondo la prescrizione di Orazio nella già citata sentenza di *AP* 25, in quanto superamento della moderazione a cui il bravo poeta, compreso da tutti e non verboso e tricotante, deve attenersi.

Un netto cambio di percezione nei confronti di questa regola estetica si registra, come è evidente, in epoca cristiana: a partire dai Padri della Chiesa e dagli esordi dell'esegesi scritturale, l'*obscuritas* – da limitare all'ambito esegetico – viene rivalutata come una scelta stilistica possibile in virtù di significati ideologici.⁵¹

Se da una parte, rispetto all'ideale classico, le *Sacre Scritture* riscattano l'*obscuritas*, la chiusura ermetica del significato (nella misura in cui questa induce il lettore a interrogarsi sul senso profondo di ciò che sta leggendo e a scavare nella parola alla ricerca

⁵⁰ Cfr. DONÀ 2004, p. 103; lo studioso nota in questa formula la presenza del *tricolon* con *climax* ascendente: quindi l'*obscuritas* è il massimo difetto in cui si possa cadere nell'ambito del discorso.

⁵¹ Sempre DONÀ 2004, p. 104, sottolinea la diversità dei giudizi di valore, nel Medioevo: «l'oscurità è dunque di casa, e nel complesso sembra essere non solo frequentemente utilizzata, ma francamente apprezzata».

di un senso secondo, che è in realtà il *vero* senso) e la plurisemia dei valori allegorici, dall'altra non mancano, sempre sul versante cristiano, argomentazioni a favore della semplicità del dettato evangelico, spesso ancorate al fatto che la *veritas* non ha bisogno, per fare breccia nelle anime dei fedeli, di parole ampollose e circonlocuzioni (proprie, queste, dei retori pagani).⁵² La nuova prospettiva dell'*obscuritas* pare sposarsi perfettamente alla *Weltanschauung* dell'epoca cristiana: il mondo viene percepito come un sistema di segni e un intreccio di allegorie da decriptare per arrivare ad un senso nascosto da Dio sotto l'*integumentum* della realtà, a partire dalla famosissima sentenza neotestamentaria di Paolo di Tarso, *Cor I*, 13, 12: «Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem». Il mondo sensibile altro non è, dunque, che esso stesso un enigma, una maschera che dissimula una realtà differente; lo stesso linguaggio è quello dei testi sacri.⁵³

Agostino, imbevuto di preparazione retorica, promuove la tensione allegorica del linguaggio figurato in quanto parte strutturante dell'enigma che è la *Sacra Scrittura*;⁵⁴ proprio egli insegna a scorgere nella *scripturarum obscuritas* un senso 'altro', figurato e allegorico, come si legge a più riprese nel *De doctrina christiana*, III, XI, 16-20:

nisi quia et hic quaedam verba translata tractantur, sicuti est "ira Dei" et "crucifixerunt", sed non tam multa sunt vel ita posita ut obtegant sensum et *allegoriam vel aenigma* faciant, quam proprie figuratam locutionem voco.⁵⁵

e III, XII, 20, dove commenta il modo con cui si raccontano nella Scrittura i costumi degli antichi patriarchi:

Et quidquid ibi tale narratur, non solum historice ac proprie sed etiam figurate ac propheticæ acceptum, interpretandum est usque in finem illum caritatis sive Dei sive proximi sive utriusque.⁵⁶

⁵² In tal senso l'oscurità è passibile, probabilmente, di associazioni con la semantica del peccato; cfr. *Hier. epist.* 74,4 «tenebrarum errore coperta»; *Vulg. psalm.* 43,16: «confusio faciei meae coperuit me». In quanto rappresentabile nella generale perdita di senno e di *sapientia*, il peccato oscura la realtà e maschera la verità aggravando la già minata capacità di discernimento.

⁵³ Tema biblico assai ricorrente (cfr. Num., 12 8 «palam et non per aenigmata»); cfr. anche altri riferimenti nel Vecchio Testamento, sebbene in altri contesti, III Reg. 10 1; II Par., 9 1; Iob 13 17; Prov. I 6; Sirach, 47 17; Ezech. 17 2; Hab. 2 6 – elencati da Polara, p. 197, n. 2), questo concetto riecheggia anche nella trattazione patristica e nei commenti ai *Salmi*, ad es. cfr. AGOSTINO, commento *Ps. 127*, par. 2: «quia prophetae in aenigmatis locuti sunt, et figuris rerum tamquam mysteriorum involucris cooperuerunt intellectum; qui intellectus prodire non potuit ad homines, nisi involucra illa excuterentur», dove viene dato come assunto il fatto che i profeti parlano per enigmi e per figure. Nel *De doctrina* Agostino commenta inoltre le parole di *Giovanni* 6,53 sottolineando il linguaggio figurato di queste (III, XVI, 24; SIMONETTI 1994 pp. 200 e ss.): «figura est, praecipiens passioni dominicae esse communicandum, et suaviter atque utiliter recondendum in memoria quod pro nobis caro eius crucifixa et vulnerata sit».

⁵⁴ Cfr. COOK 2001, pp. 352 ss.

⁵⁵ SIMONETTI 1994, pp. 194-195.

⁵⁶ SIMONETTI 1994, pp. 198-199.

L'oscurità della *Sacra Scrittura* sottintende dunque una pluralità di significati garantiti dall'utilizzo dell'allegoria, messa in evidenza dall'esegesi dei Padri e poi degli scrittori del XII secolo.⁵⁷

In questo senso, sottolinea Shapiro, pare che al linguaggio di Dio sia accordato un 'diritto all'oscurità' eccezionale, giustificato da motivazioni ieratiche:

At the same time, however, through the tradition running from Plato to Paul to Augustine to Augustine's most commonplace interpreters, it is only God's text that has the unquestioned right to obscurity. It is a feature of the sacred to be obscure and therefore to be in need of interpretation. The practical function of the obscure is hieratic: a priesthood has to interpret it.⁵⁸

A partire da Agostino – e in particolare dalle riflessioni espresse nel *De doctrina christiana* – la *scripturarum obscuritas* viene di fatto rivalutata alla luce della fatica intellettuale cui questa sottopone il lettore; questo assunto reimpiega il principio cristiano secondo cui più il percorso si fa travagliato, maggiore sarà il piacere di arrivare al risultato (IV, VII, 15): «Quae quanto magis translatis verbis videntur operiri, tanto magis, cum fuerint aperta, dulcescunt».

D'altra parte è anche esplicitato, sempre nel *De doctrina*, il tentativo di difendere la forma espressiva delle *Sacre Scritture* contro la valutazione, negativa, dei detrattori pagani che ne criticano lo stile, considerato troppo spoglio e impoverito dal punto di vista retorico. Agostino difende questa scrittura avvalendosi principalmente della sua *sapientia*, dei suoi contenuti: *obscuritas* (dal punto di vista dell'*ornatus* e della densità di metafore) e *simplicitas* retorica sono dunque due facce della stessa medaglia. Non conta tanto il modo di esprimersi, quanto la sottigliezza degli argomenti, che fa sì che il testo sia 'salutarmente' oscuro (IV, VIII, 22):

Ut aut multum tardus sit qui non intellegit, aut in rerum, quas explicare atque ostendere volumus, *difficultate ac subtilitate*, non in nostra locutione, sit causa qua minus tardiusve quod dicimus possit intellegi.

Anche se non rispetta le leggi classiche della retorica, la parola divina è comunque «pulcher» e per questo «afficiat legentes» (IV, VII, 20) e niente sarebbe più desiderabile della sua semplicità (come afferma poco prima, IV, VII, 16). La lettura del testo Sacro diviene così pretesto per applicare l'*exercitatio animi*, per mettersi alla prova e vincere la pigrizia della mente. Per dirla con Marrou:

⁵⁷ Per costoro «[...] l'allegoria costituisce, come dottrina e come tecnica, un elemento fondamentale; intendiamo innanzitutto l'allegoria in senso generale, procedimento tipologico che applica, al di là della lettera del testo, il valore simbolico delle realtà storiche che preparano e prefigurano i diversi contenuti del regno di Dio, la sua fede (mistero, senso «allegorico»), la sua morale (senso tropologico), il suo compimento finale (senso anagogico); intendiamo soprattutto l'allegoria in senso specifico, denominando la trasposizione per cui le realtà bibliche preparano e significano la dottrina, il «mistero», che il dipanarsi dell'economia della salvezza ha rivelato»; cfr. CHENU 1983, pp. 215-216.

⁵⁸ SHAPIRO 1984, cit. p. 357.

L'oscurità della Scrittura, il lavoro che necessita la ricerca del senso nascosto, ha il vantaggio di aguzzare la nostra attenzione e il nostro zelo, di eccitare il desiderio, di spingerci più attivamente alla ricerca della verità, di evitare che la mente si lasci abbattere dalla noia.⁵⁹

Dal punto di vista lessicale, è già possibile notare come nell'argomentazione di Agostino la categoria della sottigliezza, di cui dirò più avanti, venga richiamata come sinonimo della difficoltà complessiva, spessore della lettera, ad indicare un testo denso di implicazioni e richiedente facoltà intellettuali di un certo livello.

Nel IX secolo Giovanni Scoto Eriugena getterà le basi, nel *De praedestinatione* e nella *Gerarchia Celeste*, alla futura legittimazione della composizione poetica in quanto strumento di formulazione linguistica in grado di servirsi – al pari del testo biblico – di una «narratività figurata».⁶⁰ Per l'Eriugena, in particolare, è da valorizzare il comune funzionamento, basato sulla possibilità di esprimere il mondo occulto attraverso immagini tratte dal mondo tangibile, che regola la composizione poetica e la riflessione teologica. Per il fatto di fare propria l'invenzione – minando dunque alle basi il principio di verità di cui la parola deve essere portavoce – l'arte poetica sarà tuttavia in vario modo demonizzata in quanto «esecutrice del maligno», per poi essere definita più tardi da Tommaso d'Aquino «infima inter omnes doctrinas».⁶¹ E analogo sarà, all'altezza della fioritura della poesia provenzale, il giudizio di Giovanni di Salisbury, secondo cui solo la Scrittura (e non la poesia) è capace di poter supportare letture allegoriche.⁶²

Ma il XII secolo conosce un ulteriore concetto chiave, tramandato dall'esegesi chartriana (e in particolare dell'opera di Bernardo Silvestre), cioè l'*integumentum* (o *involucrum*, o, talora, *cortex*), il velo che copre la realtà delle cose e che indica metaforicamente il senso oscurato.⁶³

È questa l'epoca in cui si afferma la generale tendenza a fare dell'esegesi la chiave di lettura del mondo, o meglio, il «metodo generale di concepire la realtà»,⁶⁴ sulla base della

⁵⁹ MARROU 1987, cit. p. 399.

⁶⁰ STELLA 2003, p. 141.

⁶¹ Ivi, p. 138; ma cfr. su questo punto anche p. 139 (da cui la citazione di Tommaso, D.37.).

⁶² Cfr. ivi, p. 142.

⁶³ Il motivo ha tuttavia origini molto più antiche, ed è già teorizzato in Eraclito, che mette in relazione l'enigmaticità della natura con la necessità di esprimerne filosoficamente le leggi mediante lo stesso registro. Molti secoli dopo è Macrobio, autore di raccordo tra tarda antichità e alto medioevo e figura ponte tra i due sistemi ideologici e culturali (per questo molto studiato a Chartres), a teorizzare il funzionamento dell'*involucrum* nei *Commentarii in Somnium Scipionis*. Sull'argomento rinvio alle pagine di DE LUBAC 1972, pp. 1313-1326. Cfr. inoltre TILLIETTE 2000, p. 52: «*Integumentum* (ailleurs: *involucrum*), c'est ce qui couvre, ce qui dissimule – dans l'acception technique ici envisagée, un "genre de discours qui enveloppe l'intelligence de la vérité sous une narration fabuleuse"; il passo è *Comm.*1,2,9.10: «*sequens in aliam rursum discretionem scissa dividitur: nam cum veritas argumento subest sola que fit narratio fabulosa, non unus reperitur modus per figmentum vera referendi*». L'atteggiamento degli intellettuali di Chartres porta poi a distinguere *involucra* e *integumentum*: i primi possono essere trattati come allegorie e riguarderebbero il testo sacro, mentre l'*integumentum* avrebbe come referente i testi filosofici pagani e la loro espressione in forma criptica; cfr. CHIURCHO 2004, p. 13.

⁶⁴ AUERBACH 1964, I, p. 19.

convinzione secondo cui quest'ultima nasconde il suo vero significato per far sì che la comprensione di sé sia accessibile solo a pochi meritevoli, respingendo gli uomini vili; e che solo i sapienti (*prudentibus*), dunque, potranno comprendere.

Con l'*Anticlaudianus*, opera dello chartriano Alano da Lilla (1128 circa-1202/3),⁶⁵ questa tensione tende ad annullarsi in maniera rivoluzionaria: l'*integumentum* «compie una torsione... in senso metafisico», di modo che le verità accessibili a pochi non riguardano più la Natura e i suoi fenomeni, ma la sfera celeste e le sue gerarchie.⁶⁶ Carattere rivoluzionario, si diceva, per un motivo in particolare: l'attenzione dell'autore è tutta rivolta alla cosiddetta 'metafisica della forma', da cogliere tutta nella forma poetica stessa e nella sua simultaneità, a sua volta strumento di conoscenza.⁶⁷

Riflessioni analoghe hanno come oggetto il verbo – diffuso a partire dalla tarda antichità – PALLIARE, cioè 'rivestire', nel *De planctu Naturae*.⁶⁸

An ignoras quomodo poete sine omni palliationis remedio auditoribus nudam falsitatem prostituunt...? Aut ipsam falsitatem quadam probabilitatis ypocrisi palliant...? Aut in superficiali littere cortice falsum resonat lira poetica, interius vero auditoribus secretum intelligentie altioris eloquitur, ut exterioris falsitatis abiecto putamine dulciorem nucleum veritatis secreta intus lector inveniat?⁶⁹

La riflessione sulla copertura-chiusura del senso sottintende dunque l'idea che la parola poetica abbia due fronti, uno estetico e uno contenutistico: forma e contenuto sono due piani distinti, ma la vera essenza della poesia è la forma, che attraverso sé stessa comunica già un significato (che può essere di varia natura: musicale, lessicale, fonico e via dicendo). In altre parole, il funzionamento dell'oscurità in qualità di dispositivo di copertura del senso trova il suo corretto adempimento grazie alla distinzione tra *verba* e *res*, *forma* e *sententia*, *stilus* e *materia* e riguarda solo il piano superficiale della lettura, superato il quale si può accedere a un senso interno e nascosto:

[...] *materia* et *stilus*, le corps et le vêtements ne peuvent être pensés séparément, puisque, pour dire les choses, il faut bien en passer par le mots. Il y a de bonnes et de mauvaises façon de le faire. Le travail de l'écrivain ne saurait être d'exprimer un en-dehors du langage – projet tout simplement insensé –, mais d'apparier *forma* et *sententia*. D'où l'importance cruciale de la théorie des styles.⁷⁰

Solo in tal senso, per riprendere alcune considerazioni di Rupprecht Rohr, la corteccia assume un suo peso semantico:

⁶⁵ La cronologia, così come i fatti che riguardano la sua vita, sono incerti; riporto dunque i riferimenti di CHIURCO 2004, p. 51.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁷ Cfr. CHIURCO 2004, p. 34.

⁶⁸ Cfr. DU CANGE, 6, 113a: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/PALLIARE1>.

⁶⁹ Cfr. HÄRING 1978, p. 837. Il testo è citato anche in TILLIETTE 2000, pp. 54-55.

⁷⁰ TILLIETTE 2000, cit. p. 119.

Bei der Interpretation des Wertes jedes einzelnen Leitwortes und seines Bedeutungsfeldes, jedes Syntagmas und jeder Stilfigur in der jeweiligen Kombination bekommt ja auch die cortex [...] eine bedeutungsvolle Funktion, die mit dem nucleus der Gesamtdichtung gewiß in Verbindung steht.⁷¹

La forma oscura ha dunque una sua carica semantica per merito dei tentativi di accedere al messaggio della *Bibbia*, come ha osservato Bergamin: «il passaggio a una tensione simbolica degli enigmi sarebbe avvenuto per effetto dell'esegesi biblica, nel cui ambito gli oggetti si caricano di un significato simbolico»;⁷² ed è ancora in ragione dello scarto tra forma e contenuto, tra testo e verità che si può orientare un'ulteriore possibilità, quella del senso superficiale, comunque godibile, delle *Sacre Scritture*. Il *Testo Sacro* è dunque un enigma, uno scrigno da aprire, che ha un sotto-senso da svelare e che nasconde in sé una chiave che lo apra. Questo spunto conduce a significazioni ancora più importanti riguardanti la 'corteccia', come quella di Robert Guette: «le thème n'est qu'un prétexte. C'est l'oeuvre formelle elle-même qui est le sujet».⁷³

Altrettanto significativo è nel XII secolo il rapporto tra il linguaggio poetico e dei miti e il concetto di *fictio* o *figmentum*, anch'esso elaborato dall'epoca tardo antica e indicante il senso della 'verosimiglianza', che su un piano più generale ha correlazioni anche con la veste allusiva e metaforica della poesia. È di Macrobio l'affermazione per cui «sacrarum rerum notio sub pio figmentorum velamine [...] enuntiat»,⁷⁴ poi ripreso e sviluppato da Boezio nel *De hypotheticis syllogismis*.⁷⁵ Definizioni, queste, sussunte da Dante nel *De vulgari* (II, IV, 2), che definisce la poesia «fictio rhetorica musicaque poita», ossia «non come una generica "invenzione", bensì come una costruzione "composta con l'aiuto della retorica e della musica"».⁷⁶

Enigma, senso allegorico e metafora: pur non essendo, queste, categorie coincidenti, esse risultano tutte quante condizionate dall'*obscuritas* scritturale, nella misura in cui riflettono la consapevolezza che ogni dato reale possa essere interpretato o scavato a fondo tramite l'esercizio intellettuale.⁷⁷ Tale ideale estetico si carica inoltre di un portato etico-morale, dal valore conoscitivo, per cui solo attraversando la difficoltà di una comprensione frastagliata, ostacolata, il significato, finalmente svelato, darà

⁷¹ ROHR 1962, cit. p. 64.

⁷² BERGAMIN 2005, cit. p. XXI.

⁷³ Cit. *ibid.*

⁷⁴ REGALI 1983, I,2, II; II, 10, 11.

⁷⁵ Cfr. Boezio, *De hypotheticis syllogismis*, a cura di L. Orbetello, Paideia, Brescia, 1969, I, I, 3-5, pp. 206-207; l'intera questione del rapporto tra finzione e verità nel mito è riassunta in GINZBURG 2019, pp. 48-58.

⁷⁶ Cfr. GINZBURG 2019, p. 54.

⁷⁷ Su questo punto cfr. GRIMALDI 2012, p. 16: «L'oscurità dei trovatori va quindi ricercata in elementi non del tutto sovrapponibili alle forme allegoriche: *senhal*, sperimentalismo linguistico, *equivocatio*, indovinello, enigma».

soddisfazione e piacere.⁷⁸ Questo procedimento euristico determina un passaggio significativo anche nella rivalutazione dell'enigma come prodotto letterario.⁷⁹

Significativo è inoltre che i concetti di poeta e enigmista siano accostati in epoca tardo antica, come in Agostino, *Quaestiones a Num.* 21 27:

Aenigmistae sunt quos poetas nos appellamus, eo quod poetarum est consuetudo miscere carminibus suis aenigmata fabularum.

All'interno di questa generale rivalutazione dell'*obscuritas*, l'ornamento (o la copertura) assume finalità pedagogiche dal momento che solo l'uomo saggio potrà sollevare il velo per arrivare al vero senso del testo. Ed è dunque a partire dalle stesse ragioni ideologiche che la metafora, sia scritturale, sia poetica, viene in un certo senso rivalutata; il continuo interscambio di espedienti retorici tra poesia e linguaggio sacro è stato messo in luce dapprima da Ricoeur, qui ripreso da Francesco Stella:

funzione del linguaggio poetico, e del suo uso nel linguaggio religioso che gli è omologo, è l'indebolimento della referenza di primo grado del linguaggio ordinario per rendere possibile la referenza di secondo grado attraverso cui la metafora ridescrive il mondo, insinuandovi il momento dell'«ancora di più» che costituisce la proprietà del discorso religioso e, sul piano etico-politico, dello slancio profetico.⁸⁰

È in questa temperie che si può inserire la formulazione di un registro 'oscuro' anche nella poesia profana in lingua volgare. Le *artes poeticae* del XIII secolo ufficializzano l'estensione di questo principio, inizialmente circoscritto al discorso retorico, alla poesia. È interessante tuttavia vedere come, a fronte della diffusa familiarità nei confronti dell'*obscuritas* scritturale, essa continui ad essere bandita in alcuni contesti, come ad esempio quello della trattatistica.

La grandiloquenza e l'oscurità sono da tenere parimenti a distanza e la chiarezza è di gran lunga da preferire; sono questi gli argomenti esposti da Goffredo di Vinosalvo ai vv. 1074-1088 della *Poetria Nova*:

Si qua feras igitur peregrina vel abdita verba,
quid possis ex hoc ostendis jusque loquendi
non attendis. Ab hac macula se retrahat error
oris et obscuris oppone repagula verbis.
Utere consilio; licet omnia noveris, unus

⁷⁸ Sulla questione è fondamentale l'argomentazione di ZAMBON 2021, pp. 18 e ss.

⁷⁹ Cfr. POLARA 1993, pp. 200-201: «Da prodotto umile di paraletteratura, quale era considerato nella tarda latinità, [l'enigma] era già potuto assurgere al ruolo di testo sapienziale finalizzato alla trasmissione ed alla sistemazione delle conoscenze».

⁸⁰ Cfr. STELLA 2001, p. 41; cfr. inoltre MARROU 1987, p. 401: «Eppure è veramente una poesia la speculazione alla quale porta l'esegesi allegorica: trattata per mezzo di essa, la Bibbia si risolve in una serie di magnifiche immagini: agnello di Dio, toro del sacrificio, leone di Giuda, pietra angolare; oltre il senso proprio delle parole, scopriamo in esse figurazioni di Cristo».

major in hoc aliis: in verbis sis tamen unus
 ex aliis; nec sis elati, sed socialis
 eloquii. Veterum clamat doctrina: loquaris
 ut plures, sapias ut pauci. Nec tamen ex hoc
 vilescis: sermone potes simul esse facetus
 et facilis. Proprias igitur ne respice vires,
 immo suas, cum quo loqueris. Da pondera verbis
 aequa suis humeris et pro re verba loquaris.
 Cum doceas artes, sit sermo domesticus arti:
 quaelibet ars gaudet propriis. [...]

Il tema della *vitanda obscuritas* percorre buona parte del trattato, dato che poco prima Goffredo aveva già affermato «Gravitas ne turgida sit vel opaca» (*Poetria Nova*, v. 838).⁸¹ Nell'ambito del discorso sulla preferenza per la *facilitas*, Goffredo inserisce anche un'affermazione che abbiamo visto interferire con il monito oraziano del «Sumite»: la ponderazione delle forze ha dunque delle relazioni con il timore dell'*obscuritas*, nell'idea che se le capacità del poeta verranno a mancare il discorso non verrà capito da chi ascolta o legge (cfr. *supra*, Cap. 2 § 2.4.).

La facilità e la chiarezza avrebbero poi il vantaggio non solo di raggiungere la mente degli ascoltatori senza fraintendimenti, ma agevolerebbero anche la funzione pedagogica propria del linguaggio retorico e poetico, che deve sia *docere* sia *delectare*: è infatti noto a chiunque abbia tenuto un discorso pubblico o una lezione il rischio di perdere l'attenzione di chi ascolta, se i contenuti vengono trasmessi in un linguaggio poco chiaro. Il fatto che la poesia sia qualificabile davanti al pubblico che ascolta e dunque rapportabile alla propria componente performativa ribadisce i già saldi legami con la tradizione di regole imposte dalla retorica, che proprio sulla *performance*, sul sermone pubblico, gioca tutta la sua pregnanza.

Il fatto che nel Medioevo cristiano si assista dunque a una generale rivalutazione dell'oscurità in senso enigmistico-euristico non significa che la predilezione per l'aurea chiarezza scompaia del tutto. A favore della *simplicitas* si schiera ad esempio il frate Ivo della *Lettera a Severino sulla carità*, di cui riporto le parole che chiudono la lettera (39):

Nosti enim quam proni sint quidam *simplicia dicta* conspuere, his solum intenti quae quaestiones uerborum generant, quarum nullus est finis et fructus modicus siue nullus.

All'epoca della fioritura della poesia in lingua d'*oc* entrambe le possibilità stilistiche – nelle rispettive metafore di apertura e chiusura – sono quindi tollerate. È grazie alla comune gradevolezza di queste – tale da non screditare più, ormai, l'oscurità a favore della chiarezza – che nel XII secolo è possibile far sì che la scelta dell'una o dell'altra assuma un orientamento di tipo, per così dire, 'ideologico': non mi riferisco tanto

⁸¹ Per i versi citati cfr. FARAL 1924, pp. 230-231 e p. 223. Il primo passo è citato anche da ZIOLKOWSKI 1996, p. 105; mentre per il secondo verso isolato cfr. anche DRAGONETTI 1979, p. 60.

all'ipotesi sociologica di Köhler – che nello stile di Marcabruno riconosce il tentativo di nascondere volutamente un messaggio tipico delle classi subalterne, mentre nel *trobar clus* di Raimbaut il gusto snobistico dei ceti più alti della società feudale –⁸² quanto se mai a ragioni di altro tipo e implicanti se mai la sfera emotiva e la posizione del pubblico nei confronti di questa, se non un più generale interesse a essere compresi o meno da ascoltatori di tutti i tipi nella pluristratificata società cortese.⁸³ Qualsiasi valutazione sul *trobar clus* trobadorico non potrà dunque prescindere, dunque, dalle interferenze dell'*obscuritas* scritturale (nella cui teorizzazione, in ambito esegetico, si afferma la metafora dell'involucro), dalla consapevolezza dell'esistenza di un genere di testo associato all'allegoria e chiamato enigma (come nella prima delle due citazioni) e, infine, dalla portata comunicativo-conoscitiva di quest'ultimo, il cui linguaggio figurato viene concepito come limite da oltrepassare per arrivare al vero senso del testo.⁸⁴

V.2. POLISEMIA, OSCURITÀ, ENIGMA NELLA POESIA TROBADORICA

Per i poeti in lingua volgare d'oc il *trobar clus* è forse il concetto più vicino a quello dell'*obscuritas* dei manuali, nei cui confronti essi si schierano fluidamente e non sempre in maniera perfettamente coerente e sistematica. Quello che è certo è che la poesia è quanto di meglio esista per la combinazione di un senso letterale e di un senso profondo e per sperimentare le possibilità del *trobar*: nel senso figurato il linguaggio poetico trova la sua impronta caratteristica, implicando così uno sforzo intellettuale, pena la non comprensione, o la comprensione parziale (superficiale) del testo.

La plurisemia – data dall'evocatività dell'accostamento inedito o dalla presenza dell'allegoria – può raggiungere in diverso modo ascoltatori e lettori diversi, innescando tanti diversi tipi di fruizione; e non ci sarà bisogno, come puntualizza Marco Grimaldi, di mettere al centro della questione il problema della cultura dei trovatori che se ne servono, come se «l'utilizzo dell'allegoria» fosse «considerato possibile solo nei poeti 'colti'», ma, al contrario, «Si dovrà invece pensare che l'allegoria [...] fosse uno strumento ben più facilmente accessibile, uno strumento alla portata di un giullare».⁸⁵

⁸² Cfr. KÖHLER 1976, pp. 5-6.

⁸³ Nell'ambito della cultura retorica dell'epoca (seppure sia da ricollegare a un momento un po' più tardo), è possibile citare l'*Oculus Pastoralis* (prima metà del XIII sec.), dove lo stile semplice viene messo a disposizione delle persone incolte, affinché il discorso sia a queste accessibile: «In hoc oppuscolo quod rogatus quasi invitus agredior, stillo clariori et simpliciter dictamine fungar, quoniam simplicitas est amica laicis rudibus et modice literatis, ad utilitatem quorum, si qui quandoque ad locorum regimina sint assumpti, sequentia componuntur, ut ex eis aliqua subtili ingenio et sagaci praelibare valleant, quibus rectoriçent in subiectos et alios, cum ocuerit utilitas vel neccessitas proponendi»; il testo è citato con la traduzione in BRUNI 1991, p. 108.

⁸⁴ Sulla questione richiamo ancora le fondamentali pagine di ZAMBON 2021, pp. 24-31.

⁸⁵ GRIMALDI 2012, cit. p. 17.

Lo sforzo e il processo intellettuale messo in atto per raggiungere il senso nascosto del testo – così come pure del linguaggio poetico – rappresenta dunque un percorso di conoscenza e avvicinamento alla verità.⁸⁶ Tale meccanismo è perfettamente percepibile in Marcabruno, tra tutti il più attento, come hanno mostrato gli studi di Roncaglia, a mettere in campo nei suoi testi le tensioni filosofiche contemporanee; e la sua oscurità non confligge, come ha osservato Di Girolamo, con la sua dichiarazione di farsi seguace del *trobar naturau* ('schietto' e quindi esente dal vizio dell'*entrebescamen*):

In questa poetica, non può esserci ovviamente posto per l'oscurità fine a se stessa, per l'artificio formale, per la messa in primo piano dello stile a scapito dei contenuti, o meglio della forza argomentativa del discorso. C'è invece posto per la densità di senso, insomma per il 'senso riposto', o *sententia*, che un contemporaneo di Marcabru, Ugo di San Vittore, collocava in cima al processo interpretativo di un testo in una pagina famosa del suo *Didascalicon*.⁸⁷

Con i trovatori, a partire dal XII secolo, l'*obscuritas* che caratterizza il *Testo Sacro* passa a essere una forma di mediazione ragionativa, estendibile anche all'ambito poetico; non stupisce, dunque, che il *trobar clus* viene difeso con argomenti simili a quelli che la patristica impiega a difesa dell'*obscuritas* scritturale.⁸⁸

Le osservazioni di Beltrami (e, prima ancora, di Roncaglia) a un passaggio cruciale in Giraut de Borneil, *Si-m sentis fizels amics* (*BdT* 242,72), possono essere in questo caso particolarmente utili.⁸⁹ I versi coinvolti sono i 46-54:⁹⁰

Oimais semblara prezics
mos chans e, si Deu azor,
trop a no vitz trobador
cui menhs noz'anta ni trics.
Mas, per melhs assire – mo chan,
vauc cerchan – bos motz en fre
que son tuch chargat e ple
d'us estranhs sens naturalis
e no sabon tuch de cals.

⁸⁶ In quanto tale esso determina piacere: *De doct.*, II, 6, 8: «Nunc tamen nemo ambigit et per similitudines libentius quaeque cognosci et cum aliqua difficultate quaesita multo gratius inueniri». Cfr. inoltre l'affermazione provocatoria di DONÀ 2004, p. 106: «la Settimana enigmistica è uno dei periodici più venduti d'Italia: perché il velo dell'*obscuritas* permette il piacere della sorpresa, la laboriosa soddisfazione della scoperta, la gratificante fatica della decifrazione».

⁸⁷ DI GIROLAMO 1981-1983, cit. p. 19.

⁸⁸ ZAMBON 2004, p. 95 rileva attraverso la lettura di Origene i due principali scopi dell'*obscuritas*, rintracciabili anche nel funzionamento dell'oscurità trobadorica: esercitare l'intelligenza del fedele e nascondere il senso profondo delle Sacre Scritture. Sulla questione si veda, dello stesso studioso, l'introduzione a ID. 2021 (nella fattispecie pp. 9-31).

⁸⁹ BELTRAMI 2020, p. 198 e RONCAGLIA 1969, p. 51, nota 83. Si veda, su questo testo, anche la scheda di ZAMBON 2021, pp. 257-266.

⁹⁰ Cfr. BELTRAMI 2020, pp. 193-194; per la traduzione cfr. *ivi*, p. 194.

[D'ora in avanti il mio canto sembrerà una predica e, com'è vero che adoro Dio, da gran tempo non avete visto un trovatore (il cui canto sia) meno inficiato da vergogna e truffa. Ma per meglio stabilire il mio canto, vado cercando buone parole tenute a freno, che sono tutte cariche e piene di alcuni remoti significati naturali, e non tutti sanno di quali].⁹¹

È inevitabile percepire nei *sens naturals* richiamati da Giraut un'«assonanza lessicale col *trobar naturau* di Marcabruno». ⁹² A questo proposito, data l'evidente allusione dell'espressione alla densità del significato cui i versi sembrano alludere, le parole buone sono tenute a freno in quanto trattenute in segreto perché ben ragionate e ponderate (come sembra suggerire, all'interno di *La flors del verjan*, un'espressione che pare veicolare il significato opposto (*nosens eslaissatz*, cioè «povertà di significato (o di senno)»).

Sia le considerazioni di Zambon, sia quelle di Beltrami (sulla scorta di Lazzerini, i cui saggi insegnano, quanto meno, a scavare il senso simbolico-allusivo dei testi) portano a notare come gli argomenti a difesa dell'uno o dell'altro stile poetico siano giustificati ricorrendo ad argomenti simili a quelli riguardanti l'*obscuritas* delle scritture nell'atto esegetico: la difficoltà deve indurre le menti pigre a uno sforzo, che in quanto faticoso non verrà intrapreso da molti, ma genererà automaticamente una selezione del pubblico, tra savi e stolti; quei pochi che saranno in grado di intraprendere il percorso di scavo nella parola raggiungeranno il senso con soddisfazione e saranno insigniti del titolo di *entendedors*. In altre parole, in ambito cortese il senso oscurato deve 'proteggere' la nobiltà della *fin'amors* dalle possibili profanazioni e rendere accessibili i contenuti solo a pochi eletti.⁹³

Prevedendo uno sforzo ragionato – tale da far pensare che sia 'saggio colui che indovina' (è il verbo *devinar* a veicolare in Marcabruno tale significato, deputato del resto a evocare l'enigmaticità del messaggio, nonché del genere testuale del *devinalh*) – in questo modo, ossia come un enigma, sembra funzionare il *trobar clus*.⁹⁴ Seppure non si trovi in Marcabruno dichiarazione alcuna in grado di attestare l'accettazione da parte del trovatore dei cardini stilistici del *trobar clus*, alla funzione appena descritta alludono chiaramente le prime due *coblas* di *Per savi·l tenc ses doptanssa* (BdT 293,37):

Per savi·l tenc ses doptanssa

⁹¹ Testo SHARMAN 1989, p. 181; la traduzione è mia.

⁹² BELTRAMI 2021, cit. p. 198; della stessa opinione ZAMBON 2021, p. 257: «e queste parole sono inoltre cariche di *us estranhs sens naturals*, cioè di significati non immediatamente accessibili, nascosti, ma al tempo stesso "naturali", cioè conformi all'ordine naturale delle cose: allusione abbastanza esplicita al *trobar naturau* di Marcabru».

⁹³ «The hermetic impulse stemmed essentially from the desire to honor and preserve the hallmarks of the southern court society: the indigenous concept of *fin'amor* [...] and the lyric poetry in which this love was celebrated. [...] Obscure language of various degrees and kinds was often used to shield the mysteries of poetry and love from profanation by the unworthy or the uninstructed»; cfr. POLLINA 1996, cit. pp. 171-172.

⁹⁴ MARROU 1987, p. 400: «Chi sia più o meno familiare con la letteratura medioevale, non farà fatica a riconoscerci l'estetica simbolista che ispira tutto un aspetto della poetica medievale: essa è presupposta dalla dottrina della dotta oscurità, del *trobar clus* caro ai nostri trovatori». Altri importanti posizioni sulla questione sono riassunte in ZAMBON 2004, p. 91.

cel qui de mon chant devina
so que chascus motz declina,
si cum la razos despleia,
qu'ieu mezeis sui en erransa
d'esclarzir paraul'escura.

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

[Considero senza dubbio sapiente chi indovina nel mio canto che cosa significa ogni parola, secondo lo svilupparsi del tema, perché io stesso ho difficoltà a spiegare un discorso oscuro.

Trovatori dal senno infantile turbano gli uomini di valore e fanno scempio di ciò che verità elargisce, componendo deliberatamente parole intrecciate con fratture].⁹⁵

Sempre Zambon pone in relazione questi versi proprio con un luogo dei *Proverbi* (*Prologo*), versetti 5-6, in cui si parla dell'interpretazione delle parabole e degli enigmi:

Audiens sapiens, sapientior erit;
et intelligens gubernacula possidebit.
Animadvertet parabolam et interpretationem,
verba sapientium et aenigmata eorum.

[Ascoltando, il sapiente diventerà più sapiente; e comprendendo avrà in mano il timone. Intenderà il detto oscuro e la sua interpretazione, le parole dei sapienti e i loro enigmi].⁹⁶

Del resto è quanto mai degno di nota il senso conferito da Marcabruno al verbo *devinare*, che assume una sfumatura di tipo oracolare; esso non viene infatti mai impiegato similmente (nel senso marcabruniano, che oscilla tra l'indovinare e il 'comprendere') dagli altri trovatori, per la gran parte dei quali esso veicola il senso della 'calunnia' ad opera dei malparlieri. Associato ora al *sapiens* in virtù della sua capacità di 'divinare', il *savi* di Marcabruno è in grado di capire le parabole e i discorsi scuri dei sapienti (detti *aenigmata*). Ciononostante, ed è opinione già di Roncaglia, non vi sono passi, nel *corpus* del guascone, dove lo stile oscuro sia dichiaratamente adottato:

⁹⁵ Allego al testo di DEJEANNE 1909, p. 178 la traduzione di ZAMBON 2004, p. 92.

⁹⁶ Ivi, p. 90 e ss. e Id. 2021, p. 37.

seppure [...] egli stesso dichiara di tener per savio chi riesca a interpretare esattamente il significato dei suoi canti, non si trova in questi un passo che teorizzi l'oscurità come scelta di stile.⁹⁷

È vero infatti quanto asserisce, tirando le fila del discorso, Riccardo Viel: «D'altronde per Marcabruno i *mot entrebescat* allontanano dalla verità, e i *mot* devono essere specchio naturale della verità morale di cui si fa portatore il *vers*» (citando poi i vv. 7-12 di *Lo vers comens*).⁹⁸

L'*entrebescar*, cioè l'intreccio artificioso e il preziosismo retorico in senso fabbrile (cfr. *supra*, Cap. 4 § IV.5.), è respinto dal trovatore, in totale accordo, invece, con la categoria di '*naturau*', cioè semplice e liscio, "come vuole la natura, e cioè Dio".⁹⁹

In Marcabruno *paraula escura* e *chan* sono dunque messi in relazione secondo un'implicita identificazione tra il *trobar* del poeta (che è *escur / brau / clus*) e la *parabula*, oscura per eccellenza in quanto allegorica, portatrice di un senso nascosto; ciò che qui è interessante rilevare, è allora come l'*obscuritas* della scrittura poetica, ben lungi dall'essere difesa in virtù di un suo senso puramente estetico, è invece promossa in termini 'funzionali' e 'ermeneutici'.

In altre parole:

l'oscurità non vuole essere affatto un disturbo o un'interruzione della comunicazione, né tantomeno uno svuotamento semantico del dettato: al contrario, l'oscurità è in lui [Marcabruno] direttamente proporzionale alla ricchezza e alla complessità del discorso allegorico, che richiede la partecipazione attiva dell'interprete competente, di chi sappia cioè cogliere il senso riposto al di sotto della patina quasi sempre ingannevole delle parole. [...] piuttosto che una chiusura della comunicazione, questa poesia presuppone e domanda l'attenta partecipazione del pubblico, perfino un'integrazione di senso da parte di questo.¹⁰⁰

È simile, poi, il senso di una dichiarazione di Gavaudan, *Ieu no suy pars* (*BdT* 174,5), dove gli *entendedors* prendono il posto dei *savis*, vv. 10-11:

Mos sens es clars als bos entendedors,
trop es escurs a selh que no sap gaire.

⁹⁷ RONCAGLIA 1969, cit. p. 11.

⁹⁸ VIEL 2005, cit. p. 826.

⁹⁹ Plausibile, come propone ancora Roncaglia (e come ha più recentemente chiarito DE CONCA 2009, *passim*), che si possano avvicinare in questo senso anche le categorie di *naturau* e *entiers* da un lato, di *entrebescatz* e di *fraichura* dall'altro. Su queste categorie cfr. *supra*, Cap. 1 § I.1. e 3 § III.4. Cfr. RONCAGLIA 1951^a, p. 36: «*naturau* 'schietto' [...] contrapposto a *entrebescat* 'artificiato', 'falso', in senso non soltanto formale, ma anche contenutistico, morale». Cfr. inoltre DE CONCA 2009, pp. 10-11: «Marcabru, in risposta a Guglielmo [...], introduce la dicotomia tra un *trobar naturau* e un *entrebescar lo vers*, fare poesia secondo il modo naturale basata sui *vers entier*, da un lato, e andare a 'intrecciare, mescolare, ingarbugliare' le parole in modo innaturale, producendo un *vers fraich*, dall'altro.

¹⁰⁰ DI GIROLAMO 1991, cit. p. 4.

[Il mio pensiero è chiaro per i buoni intenditori, è troppo oscuro per gli ignoranti].¹⁰¹

Il doppio piano ermeneutico si riflette nella dicotomia tra saggi (ma sulle sfumature di *entendre* cfr. *supra*, Cap. 1 § I.3.) e stolti: ne deriva che uno stesso registro linguistico può essere interpretato in modi diversi e che oscurità e chiarezza non sono che fatti relativi. La questione dell'apprezzamento da parte del pubblico è infatti il fulcro del dibattito tra Giraut de Borneill e Raimbaut d'Aurenga in *Ara-m platz Giraut de Borneill* (*BdT* 389,10^a, vv. 10-28):¹⁰²

GIRAUT

...
mas eu son jujaire d'aitan
qu'es mais amatz
e plus preztatz
qui-l fa levet e venansal;
e vos no m'o tornetz a mal.

[...ma io credo che sia più amato e più apprezzato chi compone in maniera facile e corrente; e voi non abbiatevela a male]

[RAIMBAUT]
Giraut, non voill qu'en tal trepeil
torn mos trobars, que ja ogan
lo lauзо·l bon e·l pauc e·l gran.
Ja per los faz
non er lauzatz,
car non conoisson, ni lor cal,
so que plus car es ni mais val.

[Giraut, non voglio che la mia poesia cada in tale accozzaglia, e che sia apprezzata ormai allo stesso modo dagli intenditori, dalla gente da niente e dai grandi. Io non sarò mai lodato dagli stupidi, perché non sanno, né gli interessa, ciò che è più prezioso e vale di più].¹⁰³

[GIRAUT]
Lingnaura, si per aisso veil
ni mon sojorn torn en affan
sembra que-m dopte del mazan.
A que trobatz
si non vos platz
c'ades o sapchon tal e cal?

¹⁰¹ Testo e traduzione GUIDA 1979, p. 339; su questo testo cfr. anche Zambon 2021, pp. 465-472.

¹⁰² Testo PATTISON 1952, p. 173 con le modifiche apportate da RONCAGLIA 1968, pp. 136-146 (il testo è riportato in traduzione da DI GIROLAMO 1989, pp. 100-101). Cfr. inoltre DI GIROLAMO 1981-1983, p. 13.

¹⁰³ Per le questioni ecdotiche inerenti la *cobla* in questione si veda VUIJLSTEKE 1991, pp. 588-590.

Que chanz non port'altre cabtal.

[Linhaura, se io veglio e trasformo in affano il mio piacere, è perché mi preoccupo del successo di pubblico. Perché componete, se non vi piace che il vostro canto lo apprendano subito tutti? La poesia non comporta altro premio].

Ha giustamente osservato Di Girolamo come nella tenzone appena citata le voci si alternino sulla comprensibilità anziché chiarire cosa sia peculiare dell'uno o dell'altro stile; come, in sostanza, il dibattito si limiti a un fatto piuttosto marginale, che non ci consente di capire quali siano i parametri di percezione da parte dei contemporanei della difficoltà poetica.¹⁰⁴

È comunque chiaro, per riallacciarsi al quadro sintetico iniziale, come nella poesia possano annidarsi dei significati di accesso non scontato e come questo sia possibile in virtù della stratificazione metaforica e allusiva che l'arte poetica, a differenza della prosa, consente di praticare, anche a prescindere dall'etichetta stilistica. Polisemia e allusività sono infatti caratteristiche da potersi ricercare anche nel più *leu* dei trovatori, come ad esempio Bernart de Ventadorn, come osserva Lucia Lazzerini nella lettura di *Can vei la lauzeta* (BdT 70,43):

Il testo di Bernart, come altri dell'antica lirica occitanica, si apre a una pluralità di interpretazioni; sembra anzi appositamente costruito [...] per una fruizione bifronte, letterale/simbolica, in chiave profana per i non iniziati alla decifrazione delle *callidae iuncturae*, in chiave trascendente per una raffinata élite di intellettuali capaci di cogliere le più sofisticate implicazioni dell'arte allusiva.¹⁰⁵

e poi:

Saremmo [...] di fronte alla sapiente costruzione d'un testo *double face*: versi d'amore per un pubblico *naïf*, canzone tutta contesta di riflessioni dottrinali, in sintonia con la più sottile speculazione dell'avanguardia monastica cistercense, per una cerchia di *happy few* forniti d'intelletti sani.¹⁰⁶

Che la doppiezza sia poi facilitata dall'oscurità della lettera è fatto che i marcabruniani non mancano di comunicare, come accade nel 'vers sec' di Alegret (*Ara pareisson l'arbre sec*, BdT 17,2), che dice di saper usare «dos motz ab divers sens», vv. 50-59:

Ara fenirai mon vers sec,
e parra fals al non saben,
si no-i dobla [l']entendemen,

¹⁰⁴ DI GIROLAMO 1981-1983.

¹⁰⁵ LAZZERINI 1998, cit. p. 166. A riprova della pluristratificazione allusiva di questo testo, ricordo che nella canzone è stata trovata poi una sottotraccia di allegorismo vittorino, su cui è fondamentale il contributo di BOLOGNA 2010^a, *passim*.

¹⁰⁶ LAZZERINI 1998, cit. p. 184.

qu'ieu sui cell que·lls motz escuma
e sai triar los fals de·ls avinentz;
e si·l fals ditz q'aisi esser non dec
traga·s enan q'Alegres n'es girenz.

Si deguns es del vers contradizentz,
no·t failhira, vers, de dir per qe·m lec
de metre·n tu tres motz de divers sens.

[Finisco ora il mio *vers* secco, e sembrerà sciocco all'ignorante se non raddoppia l'attenzione, ché io son quello che schiuma le parole e so vagliare i vili dai buoni; e se un falso dice che così non deve (essere), venga avanti, che Alegret se ne fa difensore. Se qualcuno contraddice il *vers*, non dimenticare, *vers*, di dire per quale ragione mi è stato lecito mettere in te parole con sensi diversi].¹⁰⁷

La casistica è però molto più ampia: circa la difficoltà come pungolo per l'ingegno, è simile il parere espresso da Elias Cairel in *Freit ni ven no·m posc destreigner* (*BdT* 133,4). Le canzoni facili, sostiene il trovatore, sono per gli sciocchi (vv. 1-6):

Freit ni ven, no·m posc destreigner
qu'ieu chant e no m'alegre:
pero ben sai que mais plagra
chansoneta de leu rima
a la gen desconoissen,
que fan valer so que non es valen.

[Freddo o vento, non mi posso impedire di cantare e rallegrarmi, anche se so bene che piacerebbe di più una canzonetta in rima facile alla gente ignorante che dà valore a ciò che non vale nulla].¹⁰⁸

Contraddicendo la possibilità di scorgere uno spessore allusivo nella *levitas* – come invece si è detto poc'anzi per il caso di Bernart de Ventadorn – questa occorrenza di *leu* conferma invece la designazione della *chansoneta* come 'canzone (intrinsecamente) leggera', dunque di pregio inferiore (*de pauca valensa*, si potrebbe dire) rispetto alla *gravitas* che ben altri testi (i *vers* o le *chansos*) suggeriscono.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Il testo è menzionato nell'interessante saggio di BOTTANI 2001, p. 180 (da cui la traduzione).

¹⁰⁸ Testo e traduzione LACHIN 2004, pp. 336-339; la prima ed. del testo risale a DEJEANNE 1907, pp. 226-227, rieditata da MÖLK 1969, pp. 93-94. Il testo venne pubblicato nuovamente da RIQUER 1975, pp. 236-240. Il testo riportato qui è quello fornito dall'edizione di VIEL 2011, p. 75, secondo il testo del canzoniere M. Per l'altra versione del testo (base C) si veda *ibid.*, p. 96.

¹⁰⁹ LACHIN 2004 (p. 337, n. 4) nota che le *vidas* distinguono *chansoneta* da *chanso* (ad es. la *vida* di Albertet de Sestairo: «fon bon trobaire e fez de bonas cansonetes. Et Albartz si fez assatz de cansos, que aguen bons sons e motz de pauca valensa»). L'editore riporta inoltre alcuni versi di Aimeric de Peguilhan (*BdT* 10,34), 9-16: «Qu'ieu ai motz mascles auzit / en chansonetes assatz, / e mot femenis pausat / en verses bos e grazitz; / e cortz sonetz cochans / ai auzitz en verses mans, / ez auzida chansonet'ab lonc so, / e·ls motz

Se da un lato sono sistematici gli argomenti di difesa o deprezzamento dell'uno o dell'altro stile, più fluida e oscillante è l'applicazione dei singoli valori e la loro ascrivibilità specifica al *leu* o al *clus*. Il caso di Bernart mostra perfettamente come il quadro si complichino in corrispondenza di un autore *leu* che riesca comunque a far trapelare la propria allusività, come è stato detto del più antico Jaufrè Rudel. La presenza all'interno di uno stesso autore di tensioni stilistiche diverse, come nel caso di Giraut de Borneill, porta a prediligere, a un'analisi che proceda di autore in autore, secondo un metodo adottato dai principali studi sull'argomento, una specifica trattazione che proceda testo per testo o per parole e concetti chiave (come qui si prova ad accennare).

V.2.1. CHIUSURA E APERTURA

le due strade

In un passo tratto del *Tresor* (III, 10) di Brunetto Latini l'oscurità e l'allusività della poesia vengono associate al concetto della chiusura e declinate poi, nello specifico passo, al motivo della strada angusta (contrapposta alla strada larga), secondo un *tòpos* che si tipico dei trattati di retorica.

mes li enseignement de rethorique sont comun d'andous, sauve ce que la v[o]ie de prose est large et plenièr, [...], mes le sentier de rime est plus estrois et plus fors, si come celui qui est fermés et clos de murs et de palis, [...], de quoi l'en ne puet ne ne doit trespasser.¹¹⁰

Tutti questi elementi – l'angustia del passaggio o la sua facilità, accostati al binomio oscurità/chiarità – si mescolano in effetti anche nelle trattazioni retoriche medievali che applicano le stesse immagini metaforiche per esprimere la facilità o la difficoltà di un testo, con le relative implicazioni etiche e intellettive. Il passaggio dall'ambito della redenzione religiosa al piano dell'intelligibilità sembra mediato dai valori conferiti all'immagine della strada angusta dalla prassi esegetica scritturale. Nel *De doctrina christiana* (II 6,7) Agostino chiarisce infatti che la facilità, non generando uno scarto tra il piano zero del testo e il raggiungimento profondo del senso, non produce incremento di saggezza, mentre al contrario la difficoltà induce ad acuire le facoltà intellettive del cristiano che vuole raggiungere Dio mediante la comprensione profonda della sua parola. L'immagine che veicola questa argomentazione è difatti quella della *caligo*, la tenebra.¹¹¹

d'andos d'un gran e-l chant d'un to» e di Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389,7), 1-5: «A mon vers dirai chansso / ab leus motz et ab leu so / et en rima vil e plana, / puis aissi son encolpatz / qan fatz avols motz als fatz».

¹¹⁰ Cfr. BELTRAMI 2007, pp. 656-657. La divisione nei due stili si pone come scelta tra due opzioni in cui a grandi linee si riconoscono l'ornamento facile quello difficile (*ornatus facilis*, *ornatus difficilis*).

¹¹¹ Cfr. SIMONETTI 1994, p. 81.

L'immagine delle due vie da percorrere viene accolta dal trovatore Gavaudan, che vi aggiunge allusioni bibliche connesse all'opposizione dell'oscurità (in cui va identificato il peccato) e della luce (che evoca invece la via della salvezza). Il primo testo da menzionare è *Un vers vuelh far chantador* (BdT 174,11), di cui vale la pena di riportare l'*incipit*, dove il rimatore afferma di voler sintonizzarsi sullo stile *cubert* e *clus* per distinguere nel suo pubblico i *greu* e i *leu entendedor*:

*Un vers vuelh far, chantador,
cubert e clus, per vezer
greu e leu entendedor
lai on sens vol apparer*

[Voglio fare una canzone, coperta e chiusa, per distinguere l'intenditore tardo da quello pronto là dove si renderà manifesta la capacità del mio ingegno].¹¹²

La metafora del cammino, rinforzata da rimandi scritturali come quello – citato da Savero Guida – del *Vangelo* di Matteo 7, 13-14 («lata porta et spatiosa via est quae ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta et arcta via est quae ducit ad vitam, et pauci sunt qui inveniunt eam!»),¹¹³ è ben rappresentata, come si accennava, nelle *poetriae* e nei trattati di retorica per indicare la via *dell'ornatus facilis* e *dell'ornatus difficilis*.¹¹⁴ Veniamo dunque ai versi di interesse nel testo di Gavaudan (28-36):

*Qui sec lo camin major
per clar jorn pren escur ser;
e passon tug li pluzor,
que paucx ni vey remaner:
et ans que sian avertit*

¹¹² Cfr. GUIDA 1979 (VI). Il testo è reperibile su Rialto ([http://www.rialto.unina.it/Gav/174.11\(Guida\).htm](http://www.rialto.unina.it/Gav/174.11(Guida).htm)).

¹¹³ Cfr. GUIDA 1979, p. 301.

¹¹⁴ L'immagine del passaggio e il motivo del bivio che si apre su due sentieri, uno *large et pleniore*, uno *estros et plus fors*, come se fosse *fermés et clos de murs et de palis*, riecheggia in svariati passi della *Poetria nova* di Goffredo di Vinosalvo. Nel primo caso Goffredo sta parlando della questione della scelta tra l'*ordo naturalis* e l'*ordo artificialis*, dove mediante la contrapposizione tra *ars* e *natura* si dà la contrapposizione tra artificio e pianezza, vv. 87-88: «Ordo bifurcat iter: tum limite nititur artis, / tum sequitur stratam naturae». Non è chiaro se vi sia una gerarchia di valore tra le due scelte, suggerita implicitamente dalla scelta dei due termini *limes* e *strata*; 114 ciò che è certo è che la contrapposizione tra i due viene ripresa e sviluppata nel testo che subito segue ai due versi menzionati, vv. 88-100: «[...] Linea stratae / est ibi dux, ubi res et verba sequuntur eundem / cursum nec sermo declinat ab ordine rerum. / Limite currit opus, si praelocet aptior ordo / posteriora prius, vel detrahat ipsa priora / posterius; sed in hoc, nec posteriora priori, / ordine transposito, nec posteriore priora / dedecus incurrunnt, immo sine lite licenter / alternas sedes capiunt et more faceto / sponte sibi cedunt: ars callida res ita vertit, / ut non prevertat; transponit ut hoc tamen ipso / rem melius ponat. Civilior ordine recto / et longe prior est, quamvis praeposterus ordo». Più avanti ancora lo stesso Goffredo paragona ad un bivio la scelta dell'*amplificatio* o dell'*abbreviatio* (vv. 206-210): «Currit in bivio: via namque vel ampla vel arcta, / vel fluvius vel rivus erit; vel tractius ibis, / vel cursim salies; vel rem brevitate notabis / vel longo sermone trahes. Non absque labore / sunt passus utriusque viae [...]». Cfr. FARAL 1924, p. 203; testo menzionato anche da TILLIETTE 2000, p. 87.

er trop corta la jornada.
Per lonc voler dezenantit,
qu'espan quo fai la rozada,
menan folla captenensa.

[Chi segue la strada più larga scambia per chiaro giorno l'oscura notte; eppure la maggiore parte degli uomini la percorre ugualmente, perché pochi vedo astenersene: e prima ancora che si ravvedano il giorno risulterà troppo corto. Abbrutiti da una smodata brama, che si diffonde come fa la rugiada, mantengono una condotta dissennata].¹¹⁵

Il passo in questione ci consente di ricostruire dunque l'origine dell'immagine della via (o della porta) stretta o larga; essa ha senso non solo in rapporto al cammino del cristiano verso – rispettivamente – la salvezza o il peccato, ma anche in relazione alle immagini relate dell'oscurità e della luce ad essi connesse.

Come ricorda ancora Guida:

L'opposizione giorno/notte, luce/tenebre rimonta anch'essa alla Bibbia (basti ricordare, fra i tanti, il passo della I lettera di Giovanni, I, 5-7) che insegna a muoversi nella luce e non nell'oscurità, perché procedere nella luce significa seguire Dio, la carità, il bene, mentre vivere nelle tenebre vuol dire abbracciare il vizio, il peccato.¹¹⁶

La gran parte delle occorrenze di *sendier* (*semdier*, *sentier*)¹¹⁷ va effettivamente rapportata all'ambito comportamentale religioso, e il cammino di Dio viene non a caso definito *drech*.¹¹⁸ Quella del cammino è poi immagine facilmente risemantizzabile in ambito amoroso, visto che Bernart de Ventadorn in *La dousa votz ai auzida* (*BdT* 70,23),

¹¹⁵ GUIDA 1979, pp. 286-310 (nello specifico, pp. 288-290). Sono due i passi trobadorici che l'editore ricollega alla strofa di Gavaudan: uno è in Peire d'Alvernhe, che allude ai *duy sentier* in relazione al trapasso dal *clar* all'*escur*, in *De Dieu non puesc* (*BdT* 323,14) vv. 57-64: «Per qu'er escur so qu'er es clar / lai on Dieus mostrara·l martir / qu'Elh sostenc per nos a guerir, / on nos sera totz a tremblar / lo iorn del iutjamen maior, / on non aura ren d'ufanier, / qu'ab gran gaug et ab gran dolor / a devezir *adui semdier*»; l'altro è in Peire Cardenal, *Tostemps vei cuidar en saber* (*BdT* 335,58) vv. 41-44: «La doas vias que hom te / Vos farai entendre cals son: / l'una fai mal, l'autra fai be, / l'una vai aval, l'autr'amon». Un riferimento al *tort sentier* è anche in Marcabruno, *Doas cuidas ai, compaignier* (*BdT* 293,19), v. 64 e ss.: «Cuidan s'en van lo tort sentier / siulan tavan per esparvier / e laissez la dreita carrau / per lo conseil dels garaignitz / que fant cuidar/ al ric avar / so don Jovens es marchezitz...» e ancora in Peire Cardenal, *Jezu Crist, nostre salvaire* (*BdT* 335,27), v. 265 e ss.: «Qu'el te mostra doas vias. / E potz chاوزir, se vezias, / e si la meillor non trias / ta clartatz no·t val nien». Sempre Guida (ivi, p. 301) ricorda inoltre (accogliendo una citazione di «A. De Stefano, *La Noble Leçon des Vaudois du Piémont*, Paris, 1909, p. 6») che «La convinzione “que tuit li ome del mont per dui chemin tenren, li bon iren en gloria, li fellon en torment” era diffusa pure presso i Valdesi».

¹¹⁶ GUIDA 1979, p. 301; nella nota suddetta Guida rimanda inoltre a GENETTE 1965, pp. 149-165.

¹¹⁷ Altre grafie alla voce *semdier* del DOM (<http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=7AuVJ20IKwfkWLF58GFpMK>).

¹¹⁸ Come ad es. in Guillem Ademar, *Pos vei que reverdeia·l glais* (*BdT* 202,10), 20-22: «“autr'amor dieus no·m consentis”; / mas ara·m cug que·s destueilla, / coras que tengues dreit semdier» (cfr. APPEL 1890, p. 116) o Guiraut Riquier, *Fortz guerra fai tot lo mun guerreiar* (*BdT* 248,30), 29: «e volgues dreg, quar dreitz es dreitz semdiers» (LONGOBARDI 1982-1983, p. 118) e infine *Bel m'es dous chans per la faja* (*BdT* 323,6), 45: «quant a·l dreg semdier perduto», sirventese attribuito all' «ipermarcabruniano» Bernart de Venzac da PICCHIO SIMONELLI 1971, p. 17 e FRATTA 1996, p. XXXIII (da cui la cit.), anziché a Peire d'Alvernhe, come vorrebbero i mss. ADEIKz + N).

ammette, al v. 18, di essere fuori «del dreih viatge». ¹¹⁹ Lo stesso si può dire per Raimbaut d'Aurenga, che in *Si de trobar agues meillor razo* (*BdT* 389,38a), tematizza la follia quale stato tipico dell'amore, in grado di sviare l'amante, «quar en amar non sec hom drecha via» (v. 36). ¹²⁰

In che modo la valutazione della strada da seguire, con i suoi valori etici e morali, debba essere ricondotta al dibattito poetico, è fatto che può essere chiarito sotto aspetti diversi: da un lato l'immagine della strada è infatti da connettersi, senza dubbio, agli insegnamenti scritturali, come progresso o regresso dell'anima verso la salvezza o verso il peccato; ¹²¹ dall'altro (come nel caso di Brunetto) la metafora è impiegata semplicemente per descrivere la difficoltà dell'una o dell'altra arte del discorso, nonché della presenza di ornamenti e abbellimenti in funzione della copertura del significato (rappresentato dunque dalla strada stretta o impervia) nel caso della poesia, o dell'assenza di questi in funzione dell'apertura e della chiarezza (identificabili nelle caratteristiche della strada larga) nel caso della prosa.

In Gavaudan abbiamo visto aggiungersi, alle caratteristiche della viabilità, quelle della luminosità, a loro volta portatrici di valori inquadabili in chiave morale e religiosa. L'insieme degli elementi concorre a fare dell'immagine delle strade una metafora molto versatile, certamente in grado di connettere, in qualche misura, le caratteristiche dell'arte del discorso con i valori morali di questo.

In questo senso è peculiare l'utilizzo del concetto in Peire d'Alverne, *Sobre ll vieill* (*BdT* 323,24), in un testo di teoria letteraria in cui si lanciano le basi del dibattito sulle categorie di *vers frag* e *entiers* (7-12):

Qu'ie-m tenc l'us e-l pan e-l coutel
de que-m plas apanar las gens,
que d'est mestier s'an levat capairon,
ses acordier, *que non rompa-l semdiers*:
qu'ieu dic que ner si mostron faitz non vers
e a fol parler ten hom lui al sermon.

[Infatti ho il pane e l'esperienza (del *trobar* vecchio e nuovo), con cui mi piace soddisfare, (anche) senza un (preventivo) accordo, le persone che in questo mestiere hanno preso una guida, affinché non si interrompa il giusto sentiero; giacché io affermo

¹¹⁹ Testo APPEL 1915, p. 134.

¹²⁰ Testo PATTISON 1952, p. 212; riporto qui il contesto dei vv. 33-36: «E, non per so molt me sabria bo / si-n fezes sen; mas sitot fauc follia, / de tal foldat no vuelh qu'om m'ochaizo, / quar en amar non sec hom drecha via».

¹²¹ Nell'ambito della poesia italiana del Duecento basti ricordare la canzone *Om <ch>e va per ciamino* di Chiaro Davanzati (MENICETTI 1965, XXXIII, p. 122) dove nella seconda stanza (vv. 13-24) si dice: «Chi non entra per via / che sia dritta, già mai / non troverà l'amore, / né saprebe che sia: / cercar potrebe assai, / e vivere in errore. / A le vere scritture omo dee / ricorrer, per savere / le diffinite sentenze e le cose: / per loro si truova fondo a ciò ch'è / secondo lor valere, / ché-l'ag<g>gio ben per ver vertudiose».

che così (queste persone) dicono in modo oscuro cose non vere e quello (la guida) è considerato per i suoi discorsi un folle parolaio].¹²²

Attraverso la metafora del cammino e la semantica della rottura (evocatrice, nella mentalità cristiana, del peccato originale), quest'ultima preludendo alla diatriba sul *frag* (nel segno di una condotta poetica che si mescola con un atteggiamento morale e a cui le due categorie, come si è potuto vedere *supra*, Cap. 3 § II PARTE) si è giunti dunque, ancora una volta, alla metafora della scrittura poetica.

Più ancora che all'interruzione di una linea di coerenza nei sentimenti (Del Monte), o di un'impresa prima cominciata (Paterson), o della «tradizione poetica», è assai probabile che la rottura alluda veramente, come ipotizza cautamente e in maniera assai vaga Fratta, alla «linea della correttezza formale che applica quei canoni parzialmente illustrati a 12-18». ¹²³ Quest'ultima risente, dunque, di criteri di abbellimento che non si fermano alla mera superficie ornamentale, ma che sono anche e soprattutto riflesso di contenuti. ¹²⁴ In tal senso il concetto di rottura, applicato alla strada, prelude alla scollatura (tra etica e poetica, tra forma e contenuto) che caratterizza il concetto di *frag*.

Più in generale, è ancora una volta, molto probabilmente sulla spinta della riflessione esegetica e delle metafore da essa promosse, che si arriva dai concetti di oscurità e complicazione stilistica all'immagine della strada; immagine versatile, si è detto, per il fatto di mettere in comunicazione, ancora una volta, etica e stile. Un modo per suggerire che l'*obscuritas*, sebbene accettata, è sempre un rischio, se l'anima e la mente non sono chiare.

serrar

Si è già potuta commentare l'oscillazione di Giraut de Borneill da un lato verso la difesa della comprensibilità e dello stile *leu* (di cui è considerato «l'inventore») ¹²⁵, dall'altro verso l'oscurità (giacché egli stesso dichiara di scurire come l'ebano il proprio dettato («c'aixi l'escur e-l n'ebejn») e di farlo 'pregno di sapere' («ab saber prejn»). ¹²⁶

¹²² Cfr. testo e traduzione (quest'ultima con modifiche apportate da me) FRATTA 1996, pp. 154-155.

¹²³ FRATTA 1996, cit. p. 243. Gli altri riferimenti sono tratti da DEL MONTE 1955, p. 114 e PATERSON 1975, p. 63 («a work begun must be brought to a proper conclusion»); cfr. ancora FRATTA 1996, p. 243, *ad loc.*: «il termine fa bensì riferimento alla tradizione poetica, come ritiene la maggior parte dei critici (eccetto la Paterson), ma indicando soprattutto, crediamo, la linea della correttezza formale che applica quei canoni parzialmente illustrati a 12-18».

¹²⁴ Cfr. FRATTA 1996, p. 154: «Peire... ribadisce l'interezza dei suoi *vers* in cui la rotondità dei *digz complitz* (definizione che, stando a 13-18, sembra riferibile alla compattezza logico-sintattica) si fonde alla densità dei contenuti, di cui ha piena consapevolezza (cfr. 29 *e sai que dic*), considerand i positivi effetti etico-pedagogici della sua arte (cfr. 29-30 *estiers / non vengra-l gras don a trop en sazon*)».

¹²⁵ DI GIROLAMO 1989, cit. p. 111.

¹²⁶ Cfr. *Ans que venia-l nous frugz tendres* (BdT 242,10) su cui PATERSON 1975, p. 117-119 e BELTRAMI 2020, pp. 205-106; testo SHARMAN 1989, p. 150. Il testo è stato recentemente tradotto in italiano e corredato di note da ZAMBON 2021, pp. 233-242.

Per riprendere l'indagine su questo motivo all'interno del *corpus* trobadorico, notiamo come Giraut dichiararsi ne *La flors del verjan* (BdT 242,42), di aver sperimentato entrambi i versanti del *trobar*. La canzone è centrale per la riflessione di Giraut sul proprio stile quale riflesso di un'emotività scandita da eventi nel tempo. Alla seconda stanza Giraut sembrerebbe denunciare la sconclusionatezza del *non-sense* (che, come traduce Beltrami, va «a briglia sciolta»)¹²⁷ a favore del valore aggiunto dalla chiarezza di senso, tradendo il fatto di non rispettare, al momento presente, il principio della chiarezza (dunque di essere passato a uno stile ermetico); così i versi 18-30:¹²⁸

mas era diran
que, si m'esforses,
com levet chantes,
mehls m'ester'assatz.
E non es vertatz;
que sens *enchartatz*
adui pretz e-l dona
si com l'oचाizona
nosens eslaissatz;
mas be cre
que gens chans ancse
no val al comensamen
tan com pois, can om l'enten.

[ma ora diranno che se mi sforzassi di poetare facile sarebbe assai meglio. E no, non è vero: ché senso celato merita stima e la sminuisce nonsenso sconnesso. Ma credo che mai poesia valga da principio come dopo, quando viene intesa].¹²⁹

L'ultima affermazione denuncia la consapevolezza, da parte del poeta, di scrivere in maniera criptata, suggerendo implicitamente al proprio pubblico una lettura duplice del proprio testo.

¹²⁷ BELTRAMI 2020, cit. p. 200.

¹²⁸ Il passo è riportato anche da LANDONI 1989, p. 32 (la traduzione è tuttavia poco convincente e omette alcuni passaggi significativi del testo).

¹²⁹ I ritagli di testo qui riportati sono tratti dall'edizione KOLSEN 1910-1915, p. 138; traduzione ZAMBON 2021, pp. 246-253. Il senso della *cobla* non è di facile comprensibilità; lo chiosa BELTRAMI 2020 p. 201, dicendo che «Si dovrà dunque intendere quello che si può intendere: non è vero che sarebbe molto meglio se il poeta si sforzasse di cantare *levet* (o *leveis*), in stile 'leggerino' (o 'più leggero'), perché il *nonsens eslaissatz oचाizona*, 'accusa', cioè nel nostro caso 'mette in crisi' il *pretz*; ma il canto prende valore quando l'interpretazione ne fa emergere il significato». In tal caso accolgo al v. 23, la correzione di ZAMBON 2021, p. 249 (argomentata a p. 254) su *echartatz* < *enchartatz*; la grafia sinora accolta dagli editori potrebbe effettivamente essere risultato di una corruzione (dovuta a mancato scioglimento di un *titulus*). In questo modo si arriverebbe a interpretare il sintagma come 'senso (in)scritto' e dunque 'celato'..

Alla quarta *cobla* tuttavia Giraut fa riferimento all'episodio della perdita di un guanto, che avrebbe sancito un cambiamento repentino nel rapporto con *midons*, come si enuncia ai vv. 46-49:¹³⁰

Mas pero l'altr'an,
can perdei mo gan,
m'anava chantan
plan e clus ades
(...)

[All'epoca però quando ho perso il guanto ho sempre cantato in entrambi gli stili e, se avessi esitato, sarei stato accusato].¹³¹

È d'altro canto peculiare che il poeta rapporti il proprio stile a degli episodi della propria vita emotiva;¹³² difatti, «quando tutto andava bene egli componeva sia in stile “chiuso” sia in stile “piano”, da maestro di entrambi». Poco dopo dirà infatti di essere approdato a un *trobar* fatto di *menutz motz serratz*; fatto che, in concomitanza con l'accento a un *om ben ensenhatz* al v. 41, consente di stabilire dei rapporti cronologici tra il testo in questione e la tenzone con Raimbaut d'Aurenga.¹³³

Si leggano i vv. 31-45:

E donc a que·m van
Tot jorn chastian?
Qu'enquer planheran,
S'eu ja joi cobres,
Car no serai pres!
Car s'eu jonh ni latz
Menutz motz serratz,
Pois en sui lauzatz,
Can ma razos bona
Par ni s'abandona ;
C'om ben ensenhatz,
Si be·i ve
Ni mo drech chapte,
No vol al meu escien
C'a totz chan comunalmen.

[Allora perché continuano a incolpare me? Ché si lamenterebbero, se mai dovessi rallegrarmi, perché non sono vicino! Perché se io congiungo e allaccio insieme fini

¹³⁰ SHARMAN 1989, p. 38, riconosce in questo testo l'istituzione di un'analogia tra l'*amor de lonh* e il *trobar clus*, uno espediente per distanziare l'amore, l'altro per distanziare la comprensione.

¹³¹ Testo KOLSEN 1910-1935, p. 138; la traduzione è di BELTRAMI 2020, p. 200.

¹³² Su questo specifico aspetto cfr. *infra* § V.5.

¹³³ Le posizioni di Kolsen, Roncaglia e poi Milone sono riassunte da BELTRAMI 2020, p. 204 (e *ibid.*, nota 33); ZAMBON 2021, p. 244, si risolve a favore della seriorità de *La flors* rispetto ad *Ara·m platz*.

parole chiuse, poi ne sono lodato se il mio soggetto buono viene applaudito; perché un uomo ben istruito, per quanto ne so, non vuole che io, pur riconoscendo e difendendo il mio diritto di farlo, canti apertamente a tutti].

Guiraut sottolinea anche che non basta ‘allacciare’ parole difficili e rare. Ai versi 36-38 si sottolinea difatti l’importanza di una *razo*, ossia di un soggetto alla base del canto.

Così commenta Beltrami il passo de *La flors* appena sopra riportato:

I *motz serratz* di Giraut si possono ‘aprire’, anzi il loro contenuto, la *razo*, è tale che dopo l’interpretazione non solo *par*, ‘si manifesta’, ma anche *s’abandona*, alla lettera ‘si concede liberamente’ e perciò ‘si offre apertamente’; è allora che il poeta si guadagna la lode. Perché, dice ancora, un *om ben ensenhatz* comprende ciò così bene ed ha una così giusta stima del poeta, che non vuole che egli banalizzi il suo canto, e lo renda immediatamente accessibile a tutti.¹³⁴

Alla qualità di una *razos bona* occorre aggiungere un ornamento adeguato, che venga apprezzato dalle persone istruite (da intendere forse genericamente, dunque, quell’*om ben ensenhatz*, anziché come riferimento a una specifica persona?), che difficilmente si accontentano, del resto, di ‘canzonette’ alla portata del volgo (concetto espresso dall’avverbio *comunalmen*). Bisogna, in definitiva, che ci sia comunque un senso che doni pregio al componimento, «si com l’ochaizona / nosens eslaissatz», di modo che venga evitata l’oscurità gratuita.

Il riferimento alle parole chiuse (*motz clus*) nei dibattiti poetici, nella modulazione del canto in posizione incipitaria e in situazioni analoghe ricorre a partire da Peire d’Alvergne, iniziatore del dibattito (a cui i *motz serratz* di Giraut potrebbero consapevolmente alludere):¹³⁵ non solo questo trovatore si proclama inventore del *vers entier* (*Sobre-l vieill trobar e-l novel*, *BdT* 323,24, v.4: «c’anc per me no fo faitz vers entiers»), ma usando l’espressione *motz clus* inaugura una sensibilità di tipo stilistico che sarà destinata a fare scuola. Si leggano i primi versi di *Be m’es plazen* (*BdT* 323,10), 1-6:¹³⁶

Be m’es plazen
e cossezen,
qui s’ayzina de chantar

¹³⁴ BELTRAMI 2020, p. 203.

¹³⁵ Cfr. BELTRAMI 2020, p. 203 e ZAMBON 2021, p. 243.

¹³⁶ Cfr. LAZZERINI 2001, p. 84. Il rispetto del canto e delle parole usate dal poeta è assicurato dalla difficoltà del dettato; con toni simili si apre anche un altro testo dello stesso trovatore, *BdT* 323,2, 1-8: *Ab fina ioia comensa / lo vers qui bels motz assona / e de re no-i a faillessa; / mas no m’es bon qe l’apreigna / tals cui mos chans non coveigna, / q’ieu non vuoill avols chantaire, / cel que tot chan desfaissona, / mon douz sonet torn’en bram*»; in questi versi esordiali Peire esprime il timore che un cantore incapace ne intoni la melodia trasformando una canzone perfetta (chiamata al v. 2 «lo vers qui bels motz assona») in uno strillo (cfr. DEL MONTE 1955, p. 39). L’uso del verbo *convenir* è qui significativo: il giullare e la qualità del testo dovranno essere profondamente compatibili e eguagliarsi nella qualità; in caso contrario, il canto ne sarà sminuito e da dolce si ridurrà a fastidiosa cantilena.

ab motz alqus
serratz e clus,
qu'om no·ls ten ja de vergonhar.

[Ben mi piace e conviene che ci si dedichi a cantare con parole serrate e chiuse, sicché non si esiti già a rispettarle].¹³⁷

La dittologia *serratz* e *clus* riferita ai *motz* pone sullo stesso piano semantico gli aggettivi coinvolti: *serratz* è allora solo un modo differente di dire *clus* e *cubertz*, ad indicare la chiusura ermetica del dettato poetico, in grado di schiudere un sottotesto nascosto.¹³⁸

A riprova della sinonimia di *serratz*, *clus*, *cubertz* fino ad ora posta alla base dell'analisi delle principali occorrenze qui condotta, si prenda la *tornada* di un altro testo di Giraut, *No pose sofrir c'a la dolor* (*BdT* 242,51), vv. 71-76:

E vos entendetz e veiatz
que sabetz mon lengatge,
qoras que fezes motz serratz,
s'era no·ls ay ben esclaritz.

E sui m'en per so esforsatz
qu'entendatz quals chansos eu fatz.

[E voi che capite il mio linguaggio, ascoltate e vedete – se anche fisso parole coperte e serrate – se ora non le rendo molto chiare.

E mi sono in questo tanto sforzato perché capiate quali canzoni io faccio].¹³⁹

Il pubblico elitario è in grado di comprendere e attuare l'operazione di schiarimento dell'oscuro. Viceversa possono essere i *ditz serratz* a determinare una scrematura del pubblico, passando al setaccio gli uomini di valore, come sembra dichiarare Bonifacio Calvo in *Per tot zo c'om sol valer* (*BdT* 101,10), vv. 28-36:

E sai qu'en farai parer
ab mos ditz serratz
qe·m lau con outracuidatz;
non a totz, que, s'o fazia,
de messori·auria·l vers
senblanç'e tant se valria.
Mas si tot no·m faill lezers,

¹³⁷ Testo e traduzione DEL MONTE 1955, p. 82.

¹³⁸ Ma l'idea della chiusura è espressa, si è detto, anche da Brunetto nel *Tresor*, III, 10; cfr. BELTRAMI 2007, pp. 654-655.

¹³⁹ Adotto in tal caso il testo SHARMAN 1989, p. 216; la traduzione è mia. Diverso il testo di KOLSEN 1910-1935, p. 228 al v. 73: «s'anc fis motz cobertz ni serratz» (secondo la lezione dei mss. **ABa**).

ges de chantar no·m membra, ni·m sove,
mas sol per cels qu'entendemenz soste.

[E so che darò l'impressione con i miei versi chiusi che mi lodo come un uomo superbo; non con tutti, poiché, se facessi ciò, il verso avrebbe aspetto menzognero e per tale varrebbe. Ma, sebbene non mi manchi la possibilità di farlo facilmente, non mi ricordo e mi sovvegno di cantare se non per quelli che intendono la ragione del canto].¹⁴⁰

Conferma inoltre il rapporto interscambiabile tra i valori indicati dagli aggettivi *clus* e *serratz* la congiunta figuralità anche in altri contesti, nonché il fatto che sia l'aggettivo *serratz* sia il corrispondente verbo *serrar* – tutt'altro che diffuso anche al di là dei contesti tecnico-poetici – compaiono qua e là nel *corpus* proprio in dittologia con *claire*, tratteggiando una diffusione da ricondurre all'ambito bellico, come vediamo ancora una volta in Giraut de Borneill, *Si per mon Sobretotz no fos* (*BdT* 242,73), vv. 103-109: «Q'us tant gen no s'estui / ni no is serra ni·s clui / de bels murs bataillatz, / qant sera lai passatz / al port on no s'eschai / c'om merme son esmai, / totz non si'issarratz» o nel testo bellico per eccellenza *Be·m platz lo gais temps de pascor* da alcuni attribuito a Bertran de Born (*BdT* 80,8a) 16-20: «qand vei fortz chastels assetgatz / e·ls barris rotz et esfondratz, / e vei l'ost el ribatge / q'es tot entorn claus de fossatz, / ab lissas de fortz pals serratz» e *Ieu chan, que·l reys m'en a preguat* (*BdT* 80,14), 9-10: «Mas aissi·l clau e·l enserra / qu'Enguolmes a per fort cobrat...». Altrove il verbo si presenta con valore attivo, come in una *cobla* di Bertran Carbonel, *Mal fai qui 'nclau ni enserra* (*BdT* 82,64), 1-6, entro il *topos* della gelosia maschile che porta a rinchiudere la donna che si ama: «Mal fai qui 'nclau ni enserra / dona jov' enamorada, / c'adoncx amors li mou guerra / e la fai pus escalfada / de vezer son amador. / E doncx ben fai gran folor» o, con significato leggermente diverso (ossia di chiudere nel senso di 'avvolgere', 'avviluppare') in dittologia con *liar*, come in Bertran del Pojet, *De sirventes aurai ganre perdutoz* (*BdT* 87,2), vv. 31-32: «que pretz vol dar e metre largamen, / e malvestatz estreing e serra e lia». ¹⁴¹

Per tornare adesso a fare un'ultima considerazione circa il *trobar serratz*, si è visto come in Bonifacio Calvo, ai vv. 28-30 («E sai qu'en farai parer / ab mos ditz serratz / qe·m lau con outracuidatz»), i *ditz serratz* vengano accostati all'idea di un primato assegnato al poeta che sia capace di praticarli, tanto da farlo sembrare un superbo (*outracuidatz*). L'associazione dello stile chiuso al carattere vanaglorioso del poeta può essere intesa in rapporto alla perizia tecnica e ai virtuosismi – che può essere difatti ostentata sino all'eccesso, determinando un'*obscuritas* non necessariamente voluta – che esso richiede. Di fatto, si percepisce che su questo tipo di uso della parola poetica ricade

¹⁴⁰ Testo e traduzione BRANCIFORTI 1955, pp. 108 e ss.

¹⁴¹ Rispettivamente: SHARMAN 1989, p. 473; GOUIRAN 1985, p. 723; *ibid.*, p. 219; ROUTLEDGE 2000, p. 170 e DE LOLLIS 1903, p. 706.

un giudizio che si allinea con il generale monito oraziano a non eccedere nell'*obscuritas* e a mantenere saldo il controllo sulla misura.

Sempre a proposito del sintagma *serrar los motz*, da cui sono partita, vorrei riportare infine un brano tratto dal *corpus* del poeta catalano di epoca tarda Cerverí de Girona. Alcuni versi di *Si nuyll temps fuy pessius ne cossirós* (*BdT* 434a,60), 29-35 mostrano infatti come il poeta abbia colto nel segno i nessi tra vanto poetico e il *serrar* all'interno di una riflessione sulla buona poetica che non può che richiamare (pur ribaltandone i presupposti) Guglielmo IX:

D'aytàn me tenc per ben aventurós
car ço qu'i ntoz als altres a mi val;
e no vis mays nuyll trobador aytal
ne qui-n durmén fezes vers e chançós;
qu'en durmén fo aycest chanz començatz,
per què non és *ab motz prims ne serratz*
ne·y er per mé sos ne motz esmendatz.

[Di questo mi ritengo ben felice, ché ciò che agli altri nuoce ha per me valore, perché non vidi mai nessun trovatore tale (tanto pregevole) che dormendo facesse vers e canzoni: ché questo canto fu cominciato dormendo, giacché non è fatto con parole eccellenti né prestigiosamente allacciate, né esistono per me suono e parole corrette].¹⁴²

A partire dalla maniera oltranzistica di Guglielmo IX, che portando all'estremo questo atteggiamento aveva costruito un testo *non-sense* (*BdT* 183,7) – ossia *en durmen e sus un chivau*, vv. 5-6: «qu'enans fo trobatz en durmen / sus un chivau»¹⁴³ – l'oscurità, negata o affermata che sia, si fa terreno dove si misurano le manifestazioni (spesso nei toni del vanto) di maestria poetica.

V.3. ENIGMA E *NON-SENSE*

Una cosa è l'*obscuritas*, un'altra il *non-sense*: peculiare a questo proposito la distinzione operata da Costanzo di Girolamo circa le due categorie, l'una configurandosi come densità semantica al di sotto della lettera e l'altra come oscurità formale, a sua volta motivabile a partire da ragioni come la confusione mentale e l'*oblivio mentis*.¹⁴⁴ L'accostamento tra Enigma e Allegoria presente nel testo delle *Leys d'Amor* tolosane

¹⁴² Testo COROMINES 1988, I, p. 106; la traduzione (perfettibile) è mia.

¹⁴³ PASERO 1973, p. 92.

¹⁴⁴ Cfr. su questo punto il già citato DI GIROLAMO 1991, p. 5. Di quest'ultimo dispositivo si è già detto a proposito del *vers de dreit nien* di Guglielmo IX (*BdT* 183,7) *supra*, Cap. 3 § III.1.

offre la possibilità di operare un interessante confronto tra la percezione dell'*obscuritas* e dell'enunciato criptato, enigmatico, tra l'antichità e il Medioevo.¹⁴⁵

Riporto dunque il testo (IV, 120):

De enigma.

Enigma es filha de Allegoria, et es enigma escura sentencia la quals se fay per alcuna rescosta semblansa la qual hom de greu enten si primieramen non es estada mostrada uberta e declarada, segon que appar en aquestz yssh[e]mples seguens:

Yeu am et hay e tenc nuda
Cela que·m val e m'aiuda.
Et es aguda fenduda
E fa·m parlar et es muda.
Et ha nom de malenansa
E fa·m viur ab alegransa.

Aysso es entendut de la pluma am la qual hom escriu, en outra maniera apelada pena, et enayssi ha nom de malenansa, quar *pena* es noms equivocz. E ayssi han loc las coblas pauza[*das*] lassus [cant] tractem de cobla divinativa.

Et apelam nos aytals dictatz de sentencia escura coblas de divinalha, per que dizo li efan soen per far los autres muzar: «Yeu say una aytal cauza, divinatz que es?»; et [e]n aytals *sentencias escuras* es aquesta figura apelada enigma. E quar aytals locutios hom fa leumen, scienmen e son de gran subtilitat e de gran maestria, per so no reputam a vici si no en cas qu'o[m no-l] trobes bona expositio.

[Enigma è figlia di Allegoria. E consiste in un discorso il cui senso è oscuro e che trae la sua oscurità da qualche somiglianza nascosta, che si intende difficilmente se l'oggetto non è stato designato, scoperto o dichiarato, come si vede nell'esempio che segue:

Amo, posseggo e tengo nuda
colei che mi sostiene e mi aiuta
e lei è acuta e divisa
e mi fa parlare ed è muta
E ha nome tristezza
E mi fa vivere in allegria.

Si parla qui della 'piuma' con la quale si scrive, in altro modo detta 'penna' e per questo ha nome di tristezza, perché *pena* è nome equivoco. E così hanno luogo le *coblas* spiegate sopra quando trattiamo della *cobla divinativa*. E chiamiamo queste opere dal senso oscuro, strofe divinatorie o di indovinello, perché i bambini dicono spesso, per

¹⁴⁵ Come riportato da LAWNER 1968, p. 153, l'enigma è accolto come categoria testuale all'interno della retorica medievale, come si legge in Cassiodoro («aenigma, id est obscura sententia, quando aliud dicit, et aliud vult intelligi») e in Matteo di Vendôme («aenigma est sententiarum obscuritas quodam verborum involucro occultata»), anche se «it was also sanctioned by the highest literary authorities from the VI to the XII century».

stuzzicare gli altri: *Io so una tale cosa; indovina un po' cosa?* Ed è in questo genere di pensieri criptati che consiste la figura detta Enigma. E poiché queste locuzioni si fanno facilmente, coscientemente e sono di grande sottigliezza e capacità, non le reputiamo un vizio se non nel caso in cui non vi si trovi una buona esposizione].¹⁴⁶

La prima redazione in prosa delle *Leys* (sopra riportata) e poi le *Flors*, mettono in luce un fatto peculiare, cioè la consapevolezza che l'enigma sia considerato una *escura sententia*, «che necessita di esplicazione, pena la sua inclusione nel novero dei *vicis* dell'*elocutio*, ovvero i difetti da evitare nella produzione del testo poetico».¹⁴⁷ Si noti inoltre che l'affermazione «E quar aytals locutios hom fa leumen, scienmen e son de *gran subtilitat* e de *gran maestria*», mettendo in campo la categoria della 'sottigliezza' (di cui si dirà più avanti), rapporta implicitamente questo tipo di oscurità al nodo tematico dell'acume intellettuale (a cui alludono anche l'avverbio *scienmen* e il sintagma *de gran maestria*), richiesta non solo a chi deve sciogliere l'indovinello, ma anche e soprattutto a chi lo formula.¹⁴⁸

Le *coblas de devinalha*, specifica il testo, si chiamano così perché funzionano esattamente come quando i bambini, per gioco, domandano l'un l'altro: «Io so una cosa, indovina un po' qual è!?!»; quindi *devinare/divinare* andrà inteso nel senso stretto di 'indovinare'.

Questo verbo può forse aiutare a trasmettere a noi moderni che tipo di percezione si avesse all'epoca del *Concistori* (ma, vorremmo credere, anche un poco indietro, in quel XIII secolo che assiste agli ultimi sviluppi nella Provenza trobadorica) nei confronti di questo genere (o 'tipo-testuale', che dir si voglia), e quali legami intrattenesse con l'estetica dell'*obscuritas*, la stessa che viene accolta o rifiutata dai trovatori, occasionalmente schierati a favore o contro il *trobar clus* (il quale a sua volta pare destinato a soccombere, nelle ultime generazioni di trovatori, a favore del *trobar leu*). È interessante, a questo proposito, quanto il trattato enuncia nella parte finale del testo in esame: «E quar aytals locutios hom fay leumen scienmen e son de *gran subtilitat* e de *gran maestria*. per so no reputa, a vici si no en cas quom nol trobes bona expositio». L'*obscuritas* è dunque legittimata in quanto caratteristica intrinseca di un genere che implica un ragionamento; il fatto che si voglia sottolineare che un testo in *coblas de devinalha* non è un vizio sottintende e conferma, se mai, la tendenza a giudicare negativamente la difficoltà semantica in poesia.¹⁴⁹

Le *Leys* pongono comunque un *caveat* di non trascurabile importanza: l'oscurità – sostanziata di artifici fonico-lessicali che, su un piano più ampio, hanno molto da condividere con il *trobar ric* (con echi, contrasti, allitterazioni) – deve essere sensata e

¹⁴⁶ FEDI 2019, p. 747; la traduzione è mia.

¹⁴⁷ Cfr. *ibid* e nota 22, dove viene citato il testo di GATIEN-ARNOULT 1841-1843, III, p. 268.

¹⁴⁸ Cfr. *infra*, V.4.

¹⁴⁹ L'enigma viene valutato in senso positivo se usato consapevolmente, come altrettanto coscientemente viene usato nei testi sacri in quanto «indicatore della necessità di cercare il senso del messaggio in riferimento ad altra sfera ontologica»; cfr. PASERO 1968, p. 134.

mirata e deve portare comunque ad un significato; essa è dunque ammissibile a patto di rispettare le regole di un'ars, cioè *scienmen* e con *gran subtilitat*. Come è vero per la poesia di Marcabruno, l'oscurità dell'enigma non deve coincidere con un insensato ermetismo: al contrario, dovrà permanere di capire a cosa porta e avere un senso in quanto percorso ermeneutico.

Per molto tempo i provenzalisti hanno preso in esame i testi contenenti *opposita* e contrasti come ascrivibili a un genere, verosimilmente non codificato all'epoca dei trovatori, detto dai critici *devinalh*. Questo tipo di testo pone, come è noto, non pochi problemi, e solo un componimento tuttavia, nel *corpus* testuale associabile a tale etichetta, è legittimamente definibile come tale: si tratta dell'anonimo, famosissimo, *Sui e no suy, fuy e no fuy* (BdT 461,226), l'unico che ci venga presentato dalla rubrica «so es devinalh», reperibile difatti nel solo canzoniere C.¹⁵⁰ Ciononostante, è uso da parte della critica riferirsi con questa etichetta a testi retoricamente impostati in maniera consimile, e cioè costruiti su elenchi serrati di *opposita*; il rischio di questo atteggiamento, per la cui discussione rimando a altra sede, è quello di incorrere in un'inclusività eccessiva e maggiore del richiesto, trascurando di distinguere dove il testo dischiuda una reale soluzione e dove no.¹⁵¹ Ha infatti ragione Beatrice Fedi nell'asserire che benché «la

¹⁵⁰ Il significato del termine viene esplicitato dal *Donatz Proensals*: al suo interno, nel glossario delle rime, sotto la terminazione in *-ahlz* troviamo la parola *'devinalhz'* accostata al significato di «divinaculum», 'oracolo'. Nei testi il termine si trova anche con il significato, ricavabile dal contesto, di "malaugurio" (significato che viene riferito anche dai glossari e vocabolari di antico occitano, come *SW* II, p. 200 e *LR* III, p. 35; questo è il significato dell'aggettivo *devinador*: "colui che getta il malocchio"). Cfr. ad es. Gaucelm Faidit (BdT 167,46, 41-42): «Que ja non er per la lur devinalha / bona domna lais son amic coral». Marcabruno (BdT 293,14, 43-46): «D'esta qu'ieu chant sobransa / sos pretz, senes devinalh, / et en valor es sobrans / neychas segon devinalha». È impossibile, data la sterminata bibliografia sull'argomento, condensare in una nota tutte le posizioni che si sono succedute al riguardo. Alla base del dibattito critico sta la domanda sulla legittimità o meno della definizione del *devinalh* come genere. Un buon riassunto della questione viene fornito da SQUILLACIOTTI 2008. Per citare qui solo alcuni degli storici contribuiti, rimando in particolare agli studi di UHL 2000 e 2001, con cui il 'tipo-*devinalh*' viene declassato a «métatradition médiévisique» (cfr. il titolo del contributo di UHL 2001); di HOLMES 1993, che lo definisce un «genre-manqué» (*ibid.*, p. 24), per il fatto che i poeti medievali non sembrano percepirlo come tale, di PASERO 1968, che a sua volta esprime dubbi sull'esistenza di un genere così definito, inquadrando il *devinalh* piuttosto come un *Idealtyp*; di RIEGER 1991, che esprime invece una posizione più sfumata, proponendo di inserire nel 'canone' dei *devinalh* anche lo scambio di *coblas* tra Guillem de Berguedan e Peire Gauseran, *En Gauseran, gardats cal es lo pes* (BdT 210,10b = 342b.1).

¹⁵¹ Cfr. a questo proposito MANCINI 2018, pp. 103-104: «L'«amore di lontano» di Jaufre Rudel è stato avvicinato, per le sue componenti di sogno, al genere dell'enigma, del *devinalh*, in particolare alla poesia sul "puro nulla" (*dreit nien*) di Guglielmo IX, anch'essa giocata sulla lontananza. L'analogia tematica rischia però di portarci fuori strada: è essenziale invece renderci conto del "tono" di una poesia, e, per il "tono" i canzonieri e i mondi poetici dei due trovatori non potrebbero essere più diversi». Il primo ad aver creato un *corpus* di *'devinalh'* è APPEL 1930, pp. 80-82, nn. 39-42: lo studioso inserisce Guglielmo IX, *Farai un vers de dreg nien* (BdT 183,7), Giraut de Borneill, *Un sonetz fatz malvatz e bo* (BdT 242,80), Raimbaut de Vaqueiras, *Las frevls venson lo plus fort* (BdT 392,21) e l'anonimo *Suy e no suy, fuy e no fuy* (BdT 461,226). PASERO 1968 riunisce sette testi che sono, nell'ordine, Guglielmo IX d'Aquitania, *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183,7), Raimbaut d'Aurenga, *Escotatz, mas no sai que s'es* (BdT 389,28), Guiraut de Borneill, *Un sonet fatz malvatz e bo* (BdT 242,80), Raimbaut de Vaqueiras, *Las frevols venson lo plus fort* (BdT 392,21), Raimbaut de Vaqueiras, *Savis e fols, humils et orgoillos* (BdT 392,28), l'anonimo *Sui e no suy, fuy e no fuy* (BdT 461,226) e Peire Cardenal, *Una ciutatz fo, no sai cals* (BdT 335,II). Il repertorio è stato poi ampliato sulla base dell'impiego poetico degli opposti; in una *Lectura tropaturum* del 2012 (reperibile al link: <http://www.lt.unina.it/Paterson-2012a.pdf>), PATERSON 2012, p. 5, individua la presenza

definizione portata dalla rubrica» sia «insufficiente ad individuare il *devinalh* come genere specifico della lirica trobadorica», è anche vero che essa «testimonia... dell'intento di classificare una forma in base all'applicazione di determinati artifici retorici che dovevano renderla perfettamente riconoscibile al lettore». ¹⁵² Per questo vorrei tentare di richiamare, in questo paragrafo, le ragioni formali, ideologiche e contenutistiche di questo filone dell'oscurità trobadorica.

Tradizionalmente l'enigma ha lo scopo di veicolare conoscenze, ed è dunque strettamente legato a un sottofondo filosofico che ne accompagna gli sviluppi dall'antichità al Medioevo. ¹⁵³ Un cambiamento forse responsabile della perdita del sottotesto enigmatico si attuerebbe all'altezza del VIII, quando, come annota Polara:

riacquistando la funzione di gioco fra dotti, e perdendo lo spessore di mezzo di comunicazione sociale a diffusione relativamente ampia, l'enigma, almeno come genere, si isterilisce, ed è destinato ad una nuova separazione nei due tronconi, quello colto che andrà verso il *trobar clus*, le rime petrose e tante concorrenti avanguardie attente al recupero e alla rivitalizzazione della metafora [...] e quello sempre più dichiaratamente popolare, destinato [...] a tornare ai fasti della pubblicazione [...]. ¹⁵⁴

Il caso di studio offerto dall'enigma e dal cosiddetto *devinalh* provenzale è dunque correlabile alla questione della comprensibilità e dello stile, al di sotto della quale si percepisce la dialettica tra i sostenitori del *trobar leu* (paladini di una chiarezza e semplicità recuperata dall'ideale classico) e del *trobar clus* (aderenti ad un'estetica, come abbiamo detto, riscattata con la rivalutazione dell'oscurità in senso ermeneutico/conoscitivo, esattamente come nell'esegesi cristiana), nonché di una gara di competizione tra l'antica estetica della chiarezza e quella prettamente cristiano-medievale dell'oscurità.

Ma vi sono ulteriori precisazioni da fare su alcuni dei testi inseriti al di sotto di questa categoria testuale; e occorre chiedersi, se mai, se la logica dello svelamento che caratterizza ad esempio dell'enigma mediolatino e la raccomandazione delle *Leys d'Amor* – sulla necessità che al di sotto della difficoltà vi sia una chiave e una soluzione – sia davvero compatibile con i testi inseriti nel *corpus* dei *devinalh* dagli studiosi. Che si tratti di componimenti stilisticamente difficili e percepiti come tali – in virtù della loro esibizione cosciente di oscurità – anche dai contemporanei (in virtù dell'insistenza su particolari espedienti retorici, come quello degli *opposita*) è fatto su cui i provenzalisti

di moduli simili anche in un sirventese politico di Austorc Segret, [*No s]ai qui-m so tan suy [des] conoyssens*, (*BdT* 41,1), dove «The speaker's state of "knowing nothing", of mental and spiritual confusion, is here attributed to the defeat of the Christian faith and the triumph of the Saracens, at the behest of some unknown force which might conceivably be God Himself». *Contentio* e *opposita* sono messi in rapporto anche da BORRIERO 2019, pp. 97-98, a proposito di *Savis e fols, humils et orgoillos* di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392,28). Discuto più approfonditamente questi rapporti, esaminando anche le relazioni tra il cosiddetto '*devinalh*' e l'enigma mediolatino, in BARSOTTI 2022^c.

¹⁵² FEDI 2003, cit. p. 300.

¹⁵³ Sull'evoluzione dell'enigma, fondamentale la ricostruzione di POLARA 1993, pp. 200-215.

¹⁵⁴ Cfr. POLARA 1993, p. 215.

sono d'accordo, e lo stesso Di Girolamo, a cui ho fatto cenno sopra, assegna alla difficoltà formale di questi componimenti una posizione centrale all'interno della categoria dell'*obscuritas*.¹⁵⁵

Si ha come l'impressione, tuttavia, che le *Leys* tentino di formalizzare e regolamentare una categoria testuale non rappresentata veramente dai testi che oggi associamo all'etichetta di *devinalh* o, ad esempio, dall'enigma mediolatino. Beatrice Fedi ha bene discusso la distinzione tra le *coblas divinativas* e *rescostas* operata dalle *Leys d'amors* all'interno della categoria più ampia delle *coblas de devinalha*, notando come le seconde siano caratterizzate dal fatto di contenere in sé la risposta per sciogliere l'indovinello.¹⁵⁶ E anche Monica Longobardi, occupandosi di enigmi, ha tenuto distanziati i due generi di interesse, associando i *devinalh* alla definizione «testi enigmatici e nonsensici» e *coblas divinativas* e *rescostas* a «veri e propri indovinelli in lingua d'oc».¹⁵⁷ Il fatto di operare questa distinzione a partire dall'analisi degli artifici retorici e grammaticali mostrerebbe inoltre il tentativo, all'interno delle *Leys d'Amor*, «di ricercare... le radici di una tradizione dotta delle quali non si negano tuttavia le affinità con quella popolare»;¹⁵⁸ in altre parole credo che si possa dire che, almeno all'altezza della teorizzazione dell'indovinello nelle *Leys*, si sia persa la sensibilità che consente di accostare tali *coblas* a quello che oggi chiamiamo testo *non-sense* o *devinalh*.

Anche nella formula *de oppositis* presentata dai testi provenzali ascritta al '*devinalh*', spesso foriera di confusione e non-senso, permane il senso dell'allusione a un significato nascosto da rivelare.¹⁵⁹ L'utilizzo reiterato della contrapposizione all'interno di uno stesso verso accomunerebbe sia l'enigma latino sia il tipo di testo provenzale rinominato *devinalh*;¹⁶⁰ in quest'ultimo la presenza reiterata dei contrasti all'interno dello stesso

¹⁵⁵ DI GIROLAMO 1991, p. 5.

¹⁵⁶ Cfr. FEDI 2003, pp. 300-301 e 313.

¹⁵⁷ LONGOBARDI 2002, cit. p. 9. Sempre sull'enigma si vedano anche EAD. 1997, 1998, 1999, *passim*.

¹⁵⁸ FEDI 2003, cit. p. 305.

¹⁵⁹ Si pensi al fatto che al v. 48 di *Farai un vers de dreit nien* si allude a una 'chiave' in grado di sciogliere quanto detto prima: «Fait ai lo vers, no sai de cui; / et trametraï lo a celui / que lo-m trametra per autrui / enves Peitau, / que-m tramezes del sieu estui / la contraclau» (PASERO 1973 p. 94. [vv. 43-48]). Un testo posteriore rischiarà – mediante la paradossale rinuncia al chiarimento – il (non)senso dell'«enigma» guglielmino; si tratta della tenzone *Amics Albertet tenzos soven* (*BdT* 10,6), dove Albertet e Aimeric de Peguilhan dibattono intorno al fare poesia sul niente. L'equivoco si giocherebbe dunque nello spostamento dell'attenzione dal significato alla forma: sparito l'argomento, si possono di conserva scardinare anche i moduli poetici e il poeta si fa giullare di sé stesso. La prima risposta di Albertet ai vv. 10-18 è significativa nell'esprimere, tramite il silenzio della risposta, l'impossibilità di replicare al '*dreg nien*': «N'Aymeric, pus del dreg nien / me voletz far responder, / no-y vuelh autre razonador / mas mon saber tan solamen. / Pro-m par c'a razon responzes / s'aiso-us respon que non es res, / c'us niens es d'autre compratz, / per c'al nien don m'apelatz / respondray. Com? Calarai me!»; cfr. HARVEY - PATERSON 2010, p. 29.

¹⁶⁰ Si pensi ad esempio alla raccolta degli *Aenigmata Symposii*, tramandati dal codice Salmasiano dell'*Anthologia latina* e attribuiti a Sinfosio. Manuela Bergamin, curatrice della raccolta, nota infatti che «la logica che comprende la sua composizione coinciderebbe con quella dell'enigma antico, che si mantiene nello spazio degli schemi retorici, lontano dallo spessore simbolico dei più tardi enigmi irlandesi e che viene contrapposto, con riferimento alla struttura, all'enigma moderno fondato sulla coesistenza di due livelli di significato, uno dichiarato nel titolo e uno suggerito dai termini svianti del testo, posti in relazione da parole-chiave»; cfr. BERGAMIN 2005, p. XX. L'utilizzo dell'antinomia è rintracciabile anche all'interno degli *Aenigmata risibilia*; cfr. MÜLLENHOFF - SCHERER 1892, ad es. p. 20, n. 80.

verso – unità semantica dove convivono l’affermazione e la sua negazione – è, come nell’enigma antico qui esaminato, simmetrica e imperniata su un’avversativa, talvolta implicita: «Non er de mi ni d’altra gen, / Non er d’amor ni de joven», sono solo due dei versi di Guglielmo IX, *Farai un vers* (*BdT* 183,7, 2-3), accostabili alla tipologia testuale in questione.¹⁶¹ È passibile di un confronto, tuttavia, un’altra forma di opposizione: quella in cui non si ha più un unico verso diviso in due, ma una coppia di versi dove si dice una cosa e il suo contrario (vv. 13-14: «No sai cora-m fui endormitz, / ni cora-m veill, s’om no m’o ditz»). Infine, è opportuno notare come il modulo delle opposizioni trascini con sé – sia nell’enigma mediolatino, sia nel tipo-*devinalh* provenzale – non solo una *dispositio* dei contenuti, ma anche una sintassi, che nella ripetitività dei moduli privilegia di gran lunga la paratassi. Ora, come ha messo in luce Pasero, nel testo provenzale gli opposti sono presentati non in relazione a un oggetto da individuare, ma nel senso di un’‘interiorizzazione’ del referente: è senz’altro all’io che si rapportano le contraddizioni, tratteggiando un generico «disordine psichico per causa d’amore».¹⁶²

Se nell’enigma «l’objet solution est dissimulé sous un faux objet évident, qu’il faut écarter de l’esprit pour découvrir le vrai»,¹⁶³ nel testo provenzale di ‘tipo-*devinalh*’ si assisterebbe sostanzialmente a una progressiva scomparsa dell’oggetto della soluzione dissimulata.¹⁶⁴ Qui il gioco degli opposti conferisce enigmaticità al componimento e genera nel suo pubblico una perdita dell’orientamento, seguita, spesso, dalla rinuncia a cercare una soluzione nel testo: senza senso è il testo, esattamente come la situazione amorosa che tormenta il poeta, che si crogiola in questo suo «se livrer au jeu de l’énigme insoluble».¹⁶⁵

La circolarità e il «non-senso» tramite *opposita* collaborano dunque alla chiusura del testo su sé stesso, avendo per termine una nuova enunciazione che però si mostra essere conclusiva e tautologica: «chi non è in possesso del codice (della “chiave”)), afferma Pasero «non trova qui [...] un’indicazione suppletiva diretta, tipo “soluzione».¹⁶⁶

¹⁶¹ PASERO 1973, cit. p. 92.

¹⁶² PASERO 1968, cit. p. 122.

¹⁶³ ROUBAUD 2009, p. 33.

¹⁶⁴ Un buon esempio ci è offerto in questo senso da *Savis e fols, humils et orgoillos* di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392,28). Come nota Giovanni Borriero in una recente *Lectura* del testo, lo schema *de oppositis* non presenta in realtà alcun enigma; al contrario, pare invece che ogni parte del testo venga spiegata e che ogni stato in cui oscilla l’io venga ricondotto ad un’origine ben precisa (come si legge difatti ai vv. 17-20: «Bella dompna, *tals gaugz mi ven de vos / que marritz vauc car non vos sui aizitz, / car per vos sui als pros tant abellitz / qu’enojant s’en li malvatz enojos*»). La funzione svolta dalla concentrazione degli opposti coincide se mai con quella della *contentio*, nei confronti della quale Raimbaut si misura con quello che potremmo definire un esercizio retorico; cfr. Borriero 2019, p. 96.

¹⁶⁵ Cfr. GUIETTE 1978, p. 55, di cui riporto la citazione per esteso (formulata a proposito dei simboli nella poesia romanzesca di Chrétien de Troyes): «Que le symbole ait une ‘sénéfiance’ ignorée ou qu’il se passe d’en avoir une, qu’importe? La lecture ne diffèrera guère. Un symbole, dira-t-on, qui ne signifie rien, n’est plus un symbole! Certes. Mais un fait que l’on considère comme un symbole, sans en rechercher la signification, n’est-il plus un symbole? Je ne le crois pas. L’auteur peut se livrer au jeu de l’énigme insoluble. C’est, peut-être, ce qu’ont apprécié beaucoup des anciens lecteurs, moins érudits que nos modernes commentateurs!»

¹⁶⁶ PASERO 1968, cit. p. 127.

Se da un lato Guglielmo IX giustifica la sua confusione dicendo di essere vittima di un incantesimo (*BdT* 183,7, 11-12: «qu'enaisi fui de nueitz fadatz / sobr'un pueg au»)¹⁶⁷ e l'aberranza del testo deriva semplicemente dal contenuto, continuamente affermato e negato, con Raimbaut d'Aurenga ci troviamo invece di fronte a uno sfacelo della canonica forma poetica, dato che tra una *cobla* e l'altra si inserisce la prosa. La confusione e l'alterazione della logica e del senso portano così allo scioglimento dello schema tradizionale del *vers* trobadorico e con l'inserimento di numerosi «no sai que s'es», il Signore d'Orange mostra così di rispondere a Guglielmo IX.¹⁶⁸ È già una sintesi di questa tensione dialettica la prima *cobla* di *Escotatz, mas no say que s'es* (*BdT* 389,28), 1-9:¹⁶⁹

Escotatz, mas no say que s'es
 senhor, so que vuelh comensar.
 Vers, estribot, ni sirventes
 non es, no nom no-l sai trobar;
 ni ges no say co-l mi fezes
 s'aytal no-l podi'acabar,

que la hom mays non vis fag aytal ad home ni a femna en est segle ni en l'autre qu'es
 pessatz.

[Ascoltate..., ma non so che cos'è, signori, quello che voglio cominciare. Non è un vers, né uno strambotto né un sirventese, né so trovargli un nome, e non so come potrei farlo se non potessi finirlo così, perché nessuno ne ha visto mai uno simile composto da uomo o da donna in questo secolo o nell'altro che è passato].¹⁷⁰

Ponendo l'accento sull'inconsapevolezza e sulla negazione del proprio prodotto poetico attraverso il sintagma *no say que s'es*, il poeta nega, in un unico moto, il proprio *saber* e il proprio ingegno: in altre parole, sia Guglielmo, sia Raimbaut «mettono in campo, e con grande risalto [...] l'elemento conoscitivo, negato, e quello produttivo, affermato».¹⁷¹

Nei testi assegnati dagli studiosi alla tipologia testuale *devinalh* non esiste dunque – a differenza dei corrispettivi mediolatini – una vera e propria chiave di scioglimento: tutt'al più c'è, come lasciano credere i casi di Guglielmo IX e di Raimbaut d'Aurenga, qualcosa che renda conto della confusione formale, cioè una situazione amorosa disforica o, più in generale, una *folor* che induce a uno «stato di *trance*».¹⁷²

L'enigmaticità residuale del 'tipo-*devinalh*' si gioca dunque nella forma, essa stessa identificabile con implicito messaggio-chiave:

¹⁶⁷ Cfr. PASERO 1973, p. 92; a proposito del motivo della 'fatagione' rimando ancora una volta a BOLOGNA - RUBAGOTTI 1998, *passim*.

¹⁶⁸ Cfr. BUZZETTI GALLARATI 1996, *passim* (ma in partic. pp. 17-18).

¹⁶⁹ Su questo testo cfr. anche la scheda di ZAMBON 2021, pp. 303-308.

¹⁷⁰ Testo PATTISON 1952, p. 152; traduzione DI GIROLAMO 1989, p. 146.

¹⁷¹ BUZZETTI GALLARATI 1996, cit. p. 18.

¹⁷² *Ibid.*

D'altra parte, l'oscurità del nonsense non è priva di motivazioni, in quanto è espressione dello sconcerto del poeta-amatore, del paradosso della sua condizione, della sua follia, di un disordine mentale che in casi-limite può riflettersi nel disturbo dell'ordine metrico (si pensi a generi come il caribo o il discordo); a questa oscurità può inoltre accompagnarsi il plurilinguismo: parole, frasi o intere strofi in un'altra o più lingue.¹⁷³

Alla luce di ciò, non è un caso, forse, che l'unico testo con un enigma solvibile, sia esattamente *Sui e no suy*, contenente in sé la chiave e la soluzione, al centro del quale troviamo evocata (e svelata) l'immagine della trinità (21-24 «Lo noms Dieu, que aquestz ditz clau, / lo sobri, dont er sieus lo lau, / qu'elh es una claus que-n fa tres, / quar Trinitatz et us Dieus es»). L'argomento religioso al centro di questo *devinalh* è particolarmente conforme alla definizione dell'enigma antico fornitaci da Marcello Meli, secondo cui:

si può... definire "enigma" ogni proposizione interrogativa che verta su argomenti relativi alla sapienza tradizionale, eventualmente formulata sfruttando tecniche espressive proprie della tradizione retorica e poetica.¹⁷⁴

L'indovinello tradizionale farebbe dunque leva su un sistema condiviso di conoscenze: niente si offre meglio dell'argomento religioso, che non a caso caratterizza l'unico dei testi di 'tipo-*devinalh*' inquadrabile più strettamente all'interno della categoria 'enigma'. Risolvere un enigma non sarebbe tanto un atto di ingegno, quanto di conferma di un sapere condiviso, valoriale e culturale insieme: si spiega così il numero cospicuo di indovinelli che fanno riferimento alla religione e ai suoi dogmi; *Suy e no suy* rientra fra questi, unico nel suo genere.

Il testo trobadorico inserito nel 'tipo-*devinalh*', riproponendo i moduli della contraddizione in maniera puramente inerziale, rivela invece la sua natura di enigma che ha perso il referente da indovinare: non si tratterebbe più di un gioco retorico usato per affermare l'appartenenza dell'individuo risolutore alla comunità, ma di un'individualizzazione, una virata verso l'«io», il cui unico interesse è esprimere lo stato confusionario in cui versa a causa d'amore.

Il vero scarto tra l'enigma tradizionale (quello codificato ad esempio nelle *Leys*, senza tuttavia riscontri concreti nel *corpus* trobadorico) e il tipo testuale di ambito erotico-cortese fatto – si può dire a torto – confluire nel *devinalh* dalla critica, è che le affermazioni contraddittorie presentate da quest'ultimo non sono più servili ad un percorso che rischiera il vero senso del testo: sono adesso costituenti del testo, e il senso complessivo nasce dalla somma degli accostamenti, dalla confusione generata nell'accumulo degli opposti. Ci si può se mai domandare quanto questa struttura retorica sia *ab origine* coscientemente debitrice al vero *devinalh* di cui resta testimonianza

¹⁷³ DI GIROLAMO 1991, cit. p. 5.

¹⁷⁴ MELI 2010, cit. p. 64.

parziale e quanto, rispetto a questo, si presenti come cosciente forma impoverita di senso. In questo senso guarda l'uso concettuale del 'no sai', cioè del 'no saber' alla base di questa struttura retorica, sintomatica di una cosciente perdita della *razo* con scardinamento della linearità del senso e affidamento totale alla forma per veicolare la confusione dell'innamorato.

V.4. IL SENSO 'COPERTO'

Nei paragrafi precedenti si è insistito su come l'enigma tipologicamente inteso, con un processo del tutto analogo a quello esegetico, si sostanzia del piacere di arrivare, attraverso gli ostacoli, ad una soluzione; questo processo può essere affidato alle metafore del velame e della loro rimozione, nonché del sollevamento della cortina che ricopre la realtà (dunque dell'*integumentum*). A giudicare da alcuni impieghi del lemma *cubertz* nel *corpus* lirico trobadorico, si può dire che tali presupposti restino sedimentati nella mentalità poetica del XII secolo, dove l'aggettivo assume significati del tutto sinonimi a *clus* ed evoca quindi, ancora una volta, l'idea di un mascheramento, tramite allegorie e metafore, di un significato sotteso nascosto.¹⁷⁵

A riprova della lunga durata, nelle letterature romanze, di questo concetto stilistico, si pensi al fatto che l'immaginario della copertura viene sfruttato ancora da Dante in *Doglia mi reca*, probabilmente sulla scorta della *Poetria Nova* (vv. 1094 e ss.) di Goffredo di Vinosalvo;¹⁷⁶ si leggano i vv. 53-59:

Ma perché lo meo dir util vi sia,
discenderò del tutto
in parte ed in costrutto
più lieve si che *men grave* s'intenda
ché rado *sotto benda*
parola oscura giugne ad intelletto;
per che parlar con voi *si vole aperto*.

Claudio Giunta interpreta «sotto benda» come espressione indicante la donna, in quanto «raramente le donne sono capaci di capire un'espressione oscura».¹⁷⁷ Sono

¹⁷⁵ È opportuno osservare che in antichità l'aggettivo *coopertus* non pare molto usato (ha infatti un picco di sole ventidue occorrenze nel I secolo d.C.), mentre è netto l'incremento del suo impiego in epoca cristiana; ciononostante, nella produzione latina medievale non è molto frequente in contesto retorico-stilistico. Come si è accennato *supra* (V.1.) nell'idea della copertura si può altresì condensare, in epoca cristiana, lo stato di offuscamento intellettuale: «tenebris ignorantiae et peccatorum coopertum» (Anselmus Laudunensis, *Glosae super Iohannem*, 12, 46, 229, 448).

¹⁷⁶ Cfr. DRAGONETTI 1979, p. 33.

¹⁷⁷ GIUNTA 2010, cit. p. 495, *ad loc.* Cfr. ancora Dante, *Par.* XI, 73 «parlar chiuso» e *Inf.* IV, 51 «coperto»; infine si veda DRAGONETTI 1979, p. 33, n. 2: «Le *parlar... aperto* du vers suivant s'oppose donc à *parola oscura* en désignant le *stylus levis*».

tuttavia abbastanza convinta che, seppure l'espressione sia attestata per indicare la figura muliebre, sia in tal caso da cogliere il senso ambiguo dall'espressione, soprattutto se rapportato alle altre componenti del discorso, tutte quante allusive alla copertura stilistica e all'*obscuritas*. Dall'opposizione a *più lieve... men grave* (56), mi riferisco alla marcabruniana *parola oscura* (58) e infine alla contrapposizione con il *parlar...aperto* (59).

Nello stesso repertorio di immagini si possono inserire i verbi che in antico provenzale si riferiscono all'ambito semantico della copertura e del nascondimento. Il verbo *cobrir* e il suo contrario *descobrir* vengono tuttavia prevalentemente impiegati in ambito amoroso, in un'accezione simile a quella di *celar* che ha per oggetto sottinteso il sentimento d'amore.¹⁷⁸ Attingendo a questo formulario lessicale Raimbaut d'Aurenga asserisce che è meglio tenere il cuore *enclaus*, cioè 'chiuso' sotto chiave, anziché *trop parlars*.¹⁷⁹ L'opposizione tra apertura e chiusura, a cui può essere assimilata la poesia – e, insieme ad essa, il dominio dei sentimenti – viene sussunta dall'orizzonte di attesa cortese, che prescrive all'amante di moderare la parola, di non esporsi troppo, di *celar* il più possibile il proprio cuore.¹⁸⁰

In ambito tecnico-poetico la metafora della copertura non è tuttavia affatto frequente: veicolato prevalentemente dall'aggettivo *clus*, il dominio della difficoltà non lascia spazio a sinonimi di sorta, se non in rare eccezioni. Interessante è in questo senso una *tornada* di Bartolomeo Zorzi, *Mout fai sobrieira folia* (*BdT* 74,9), 64-67:

E mon dimei chant fatz saber
C'om deu ben *son sen descobrir*,
Mas grans sciensa es sen cobrir,
Lai on non-sens pot plus valer.

[E faccio sapere il mio canto imperfetto (dimidiato) poiché si deve scoprire bene il suo senso ma è grande arte coprire il senso, laddove il non-senso può valere di più].¹⁸¹

¹⁷⁸ Cfr. ad es. Bartolomeo Zorzi, *BdT* 74,1, 62: «m'amor descobrir».

¹⁷⁹ Cfr. *Assatz sai d'amor ben parlar* (*BdT* 389,18); MILONE 2004, p. 122, vv. 54-56: «lenga, non mais! que trop parlars / fai piegz que pechatz criminaus, / per qu'ieu-m tenrai mon cor enclaus». Cfr. anche gli altri rif. riportati ivi, p. 142: BnVent (*BdT* 70,40), 17-20: «Ar sui de leis trop eissernitz! / Lenga, per que potz tan parlar? / Que de menhs me solacuzar / si que-m sui per las dens feritz»; vv. 47-48: «tatz, bocha! nems potz lengueyar, / et es t'en grans mals aramitz».

¹⁸⁰ Sono se mai significativi i contatti tra le ragioni del cuore e quelle della poesia: penso ad esempio a *Cardous e feinz* (*BdT* 389,22) dove l'atto della rimozione della ruggine dal cuore evoca il movimento fabbrile del poeta sulle parole e per lo 'schiarimento' della poesia; cfr. su questo punto *supra*, Cap. I, § I.3.1.

¹⁸¹ Testo non incluso nell'antologia di ZAMBON 2021 (benché vi sia una sezione dedicata al trovatore, ivi, pp. 497 e ss.); il componimento è un omaggio a Peire Vidal (FOLENA 1979, p. 126): il canto è dimidiato perché la fine di ogni *cobla* contiene una citazione testuale dei primi della stanza corrispondente di una canzone di Peire Vidal (nel cui *incipit* si legge un tentativo di difesa contro i detrattori: «Mout fai sobrieira foilia / qui ditz fol d'en Peire Vidal / car senes gran sen natural / sos motz dir hom non sabria»). Sul motivo della canzone-argomento dimezzato cfr. anche Peire Bremon Ricas Novas, *BdT* 330,15, su cui cfr. *supra*, Cap. II, § II.1.

Il verbo *descobrir* e il suo contrario *cobrir* hanno qui come oggetto il *sen*, il senso, *der Sinn*.

Nell'*incipit* di *Un vers vuelh far, chantador* di Gavaudan (*BdT* 174,11, citato anche *supra* § V.2.1.), si esplicita l'accostamento tra *cubert* e *clus* (1-4). L'aggettivo *cubertz* trova un efficace impiego in ambito metapoetico nel *corpus* di questo trovatore, che dell'*obscuritas* è agguerrito sostenitore. Sembra infatti di poter ricostruire, nella voce poetica di Gavaudan, una propensione personale e ideologicamente connotata nei confronti dell'*obscuritas*; è allora opportuno richiamare la prima *cobla* di *Lo mes e-l temps l'an depart* (*BdT* 174,7), dove la costruzione tecnica dei versi è richiamata per mezzo di verbi tecnici riguardanti il concetto di intreccio e di trama (tra cui *ordir*, su cui *supra*, Cap. 4 § IV.3.), 1-9:

Lo mes e-l temps e l'an deparc
E nesci sen *escamp* e *verc*
Et apres *restaur* e *conderc*
De novelh e *bastisc* ed *orc*
Vers de sen, qu'autre non *orga*;
Qu'ops m'es qu'amas e *conderga*
Sen que no-s *escamp* ni-s *verga*,
Que ja per autre no-s *jongra*
Locx que non tem folhs *deparca*.

[Io licenzio il mese, la stagione e l'anno ed elimino e rimuovo ciò che è di troppo facile significato, e passo quindi a rimettere a punto, a conferire nuova dignità, a imbastire e a ordire un *vers* pieno di profonde significazioni, quale altri non sia in grado di comporre; è infatti necessario ch'io raggrumi e faccia sorgere un senso tale che non trapeli e non irrompa all'esterno: altri non potrebbe raggiungere quello stadio che non temo si offra alla percezione di persona sprovvista di senno].¹⁸²

Il fatto di 'licenziare' i condizionamenti stagionali rappresenta inoltre – per questo e per altri trovatori su cui mi sono soffermata *supra*, Cap. 2, § II.2. – un motivo di rivendicazione di maestria (e di polemica implicita nei confronti degli altri trovatori) che si riverbera nei versi che subito seguono.¹⁸³ Con l'espressione '*vers de sen*', unita alla spiegazione che subito segue (vv. 6-9: «Qu'ops m'es qu'amas e *conderga* / *sen que no-s escamp ni-s verga*, / *que ja per autre no-s jongra* / *locx que non tem folhs deparca*»), il trovatore sottolinea la demarcazione tra 'senso di superficie' e 'senso profondo'. L'opposizione tra le modalità di comprensione del testo si sostanzia di giudizi di valore nei confronti sia degli altri compositori, sia dei fruitori: il grado di difficoltà dell'ordito

¹⁸² Testo e traduzione GUIDA 1979, p. 312.

¹⁸³ Si veda infatti la nota di GUIDA 1979, p. 317 (*ad loc.*): «l'esordio viene ad assumere così, come accade negli altri componimenti 'impegnati' di Gavaudan, un'immediata e marcata coloritura polemica nei confronti di quei trovatori (ed erano i più) avvezzi ad aprire le loro canzoni con immagini paesistiche e con riferimenti alla natura, alla stagione, al clima».

testuale rappresenta allora un parametro di valutazione dell'intelligenza dei rispettivi e di 'protezione' dei contenuti dai *folhs*, gli sciocchi privi di senno. La forma testuale, complicata da rimanti difficili e vocaboli rari, è allora una scatola ermetica, all'interno del quale è custodito un tesoro da non far *escampar*:¹⁸⁴ nell'esprimere il timore che altri possano saccheggiare il contenuto del testo, il fatto di ricorrere a questo verbo è allora sintomatico della coscienza del trovatore della 'doppia faccia' (una superficiale e una profonda) della composizione.

Alla propria oscurità Gavaudan fa cenno anche in *Ieu no suy pars als autres trobadors* (*BdT* 174,5), nella cui prima *cobla* il poeta descrive le conseguenze del suo ermetismo sui fruitori delle sue poesie: se da un lato l'*obscuritas* soggioga gli intelligenti, dall'altro genera ritrosia e antipatia negli stolti. Del testo riporto interamente le prime due stanze (1-18):¹⁸⁵

Ieu no suy pars als autres trobadors,
 Ans suy trop *durs* a selh que-m ten per fraire;
 E mos trobars es blames e lauzors:
 Enueitz plazers fas als savis retraire
 Et als nescis dir quo suy quetz;
 Per que mos vers deu mais valer,
 Qu'entre mil non cug n'aya detz
 Que del tot puescon retenir
 So que mos sens ampara.

Mos sens es *clars* als bos entendadors,
 Trop es *escurs* a selh que no sap gaire;
 Per que cujars, lai on no val valors,
 Non es sabers ni sens, a mo vejaire,
 Qu'ieu vey e sey selhs qu'entendetz.
 Quecx cujatz bon'amig'aver,
 Sol so qu'en veyretz ne crezetz
 Que cujars fa·l savi cazer
 Si sens non lo declara.

[Io non sono un buon compagno per gli altri trovatori, sono anzi troppo ostico per chi mi considera suo fratello; verso le mie composizioni c'è biasimo ed encomio: agli intelligenti ed istruiti faccio ritenere piacevoli le cose moleste (per gli altri) e agli sprovveduti ed incolti dire che sono incomprensibile; per questo la mia poesia deve

¹⁸⁴ A proposito della difficoltà del testo l'editore (*ibid.*, p. 318) nota come la rima grammaticale in *-rc*: *-rca*: *-rga* si trovi anche in *Cars*, *douz e fenhz* (*BdT* 389,22) di Raimbaut d'Aurenga – manifesto del *trobar car* – che Gavaudan desume probabilmente dal principe d'Orange.

¹⁸⁵ Cfr. anche ZAMBON 2021, pp. 465-472; in partic., *ivi*, p. 465, dove si sottolinea la presenza, nel testo, di «temi moralistici cari a Marcabru» e la teorizzazione di «un poetare aristocratico e oscuro, il cui significato è accessibile solo agli *entendadors*, che ne possono ricavare grande beneficio, mentre gli ignoranti e gli sprovveduti non ci capiranno niente».

essere maggiormente apprezzata, perché tra mille persone non credo che ce ne siano dieci che possano pienamente afferrare ciò che il mio senno protegge.

Il mio pensiero è chiaro per i buoni intenditori, è troppo oscuro per l'ignorante; perché la capacità di concepire e d'esprimere pensieri elevati, là dove non è tenuto in nessun conto il valore, non rappresenta, a mio parere, né preparazione né intelligenza: conosco bene quelli che voi riuscite a comprendere! Tutti ritenete d'avere una buona amica, ma di lei dovete credere solo ciò che potrete verificare, perché la pura e semplice supposizione fa cadere in errore anche il saggio se il senno non lo illumina].¹⁸⁶

Posta all'interno di una riflessione che esibisce i toni del *gap*, la dichiarazione della prima *cobla* è perentoria: l'intelligenza del poeta, che cripta il senso profondo della composizione (*amparar* significa letteralmente 'proteggere'), è il più efficace filtro di selezione del pubblico e sulla base di essa verranno scelti pochi proseliti all'interno di un gran numero.

La seconda stanza non fa che sviluppare quanto detto prima, discernendo tra la capacità di formulare dei pensieri (*cujars*) e la presenza del valore all'interno del senso e dunque creando un'ulteriore discriminazione tra sé stesso e gli altri poeti. L'ultima affermazione dilata infine l'argomentazione prendendo il pensiero di *midons* come esempio supremo: chi non è dotato di intelligenza, non potrà verificare della propria amata tutto ciò che si cela sotto il velo dell'apparenza. Ed è proprio quest'incapacità di discernere tra superficie e profondità, in una realtà che si offre come criptata, a rendere l'amante incompleto, cioè incapace di vivere l'amore nelle sue complessità più celate.

Dal punto di vista lessicale, la teoresi dell'ermetismo espressa da Gavaudan non coinvolge mai il termine *cubertz*, ma usa il suo sinonimo *durs*. Che i due aggettivi siano da mettere sullo stesso piano si può dimostrare mediante un'affermazione di Raimon Vidal de Bezalù («e·lz belz ditz *doutz durs cubertz*») in un testo altamente significativo – e di attribuzione controversa¹⁸⁷ come *Entre·l taur e·l doble signe* (*BdT* 411,3), di cui è utile riportare almeno le prime due *coblas* (vv. 1-18):

Entre·l Taur e·l Doble Signe
don doutz tems nais e·l freitz secha,
per que·l clars critz d'auzels s'arma
justa·lz prims cims e·lz vertz brancs,
ai el cor un joi don fermi,
jausenz, motz clars cars e certz;
e faz forz, alz plus apertz,
ab un prim car sen sotil,
sso qu'eu tenc en chantan vil.

C'ai vist un cors clar e digne

¹⁸⁶ Testo e traduzione GUIDA 1979, p. 339.

¹⁸⁷ Gli interventi più recenti sul testo sono di TAVANI 1996 e ID. 2001; si veda POE 2004, che riprende le ipotesi di attribuzione di questo testo ad Arnaut Daniel già formulate da MARSHALL 1969.

d'aver pretz, on Jois s'esplecha,
 vau e vaill, arditz, e s'arma
 mos chantars ab gais motz francs;
 per qu'aissi part totz m'afirmi,
 de chantar e d'amar certz;
e lz belz ditz doutz durs cubertz
 junh e las, *daur e compil*,
 meilz d'invern c'autre d'abril

[Tra Toro e Gemelli, quando la stagione mite prende vita e il freddo si asciuga, quando il chiaro grido degli uccelli si dispone sulle cime più alte e sui verdi rami, ho nel cuore una gioia per la quale fisso, gioioso, parole chiare, preziose, sicure. E rafforzo, per i più intelligenti, con mente intelligente, rara e sottile, ciò che io, nel canto, reputo vile.

Poiché ho visto un cuore chiaro e degno di stima, nel quale la Gioia si manifesta, vado avanti ardito e sono forte e il mio canto si arma di parole gioiose e sincere; così mi affermo sopra tutti, sicuro nel canto e nell'amore. E versi buoni e dolci, duri e oscuri, unisco e lego, indoro e cesello, meglio in inverno che in aprile].¹⁸⁸

Il testo in questione è rilevante in ragione del suo incrociare gli argomenti dell'*obscuritas* con i presupposti fabbrili e quelli più puramente intellettivi e brulica di immagini artigianali che a tutti gli effetti caratterizzano il dibattito sul *trobar* della generazione centrale dei trovatori sulla linea di Marcabruno, Arnaut Daniel, Raimbaut d'Aurenga fino ad Aimeric de Peguilhan.¹⁸⁹

Senza entrare nel vivo della questione attributiva,¹⁹⁰ mi limito a sottolineare che la sensibilità di Raimon Vidal de Besalù verso questioni tipiche dei trovatori di epoca classica si riscontra anche altrove nel suo *corpus* (ad esempio nell'*ensenhamen So fo el temps*, *BdT* 411,II),¹⁹¹ senza contare il fatto che lo stesso trovatore fu autore, nel primo decennio del XIII secolo, di un manuale didascalico, le *Razos de trobar*, per istruire gli uomini di cultura alla *parladura de Lemozi*.

La triade *prim*, *car* e *sotil*, unitamente all'addensarsi delle immagini tratte dal mondo artigianale, è quasi idiomatica nei trovatori che si inseriscono nel filone arnaldiano del *trobar*, dunque non è certo caratterizzante della riflessione poetica del solo Arnaut Daniel.

La porzione di testo qui riportata merita certamente di essere commentata in svariati punti, primo tra tutti la scelta aggettivale rispettivamente per le parole e per l'ingegno ai

¹⁸⁸ Il testo qui riportato è quello riportato, con rimaneggiamenti sulle edd. precedenti, da POE 2004, p. 115, n. 16; la traduzione è mia. Al v. 17 la lezione *daur e compil* è emendamento di Poe; Appel mette a testo *d'aut compil*, mentre è Marshall a congetturare *aur* (> *e d'aur compil*).

¹⁸⁹ È su queste basi, ad esempio, che Martin de Riquer ha preso in considerazione, seppur con cautela, l'ipotesi di un'attribuzione diversa da quella a Raimon Vidal de Besalù del canzoniere C (Il testo è tradito dal canzoniere C e dal frammento chiamato ψ dal suo scopritore, BARROUX 1942-1943, e rinominato K'' da ZUFFEREY 1987, p. 5, nota 70): «La poesia ofrece similitudes léxicas y de estilo con sus conciones, hace posible atribuirla a nuestro trovador, como ha argumentado J.H. Marshall. Esta atribución, no obstante, es verosímil pero no segura» (RIQUER 1994, pp. 64-65.)

¹⁹⁰ La debolezza di alcune delle argomentazioni di Marshall è discussa anche da POE 2004 pp. 126-127.

¹⁹¹ Cfr. *DBT*, p. 471.

vv. 6 e 7: le parole, pur essendo chiare chiare e sicure (*motz clars cars e certz*, v. 6), sono tuttavia preziose (*cars* per l'appunto); l'intelligenza è invece detta *prim car sen sotil*. La *claritas* delle parole non esclude dunque la preziosità lessicale e la laboriosità dell'ingegno che ha generato il componimento, ma viene anzi ad essere sostenuta dalla sottigliezza e dall'eccellenza di questo quale presupposto fondamentale nello sforzo creativo.

Poco chiara è però, in relazione a questa argomentazione, l'affermazione del verso 9, in cui il poeta allude a *sso qu'eu tenc en chantan vil*, da ricollegare con il verbo al verso 7 (*faz forz*): con questa espressione il poeta potrebbe riferirsi al fatto di non essere propenso, di solito, alla creazione di un testo da 'aprire' con l'intelligenza, ossia un testo dalle parole chiare ma, in un certo senso, ermetico nel suo svolgersi: con la sottigliezza del suo ingegno infatti rafforza il carattere artificioso di un testo destinato *alz plus apertz*, ai più intelligenti.¹⁹²

Nel prestare attenzione alla scelta dei rimanti, e in particolare a quelli in *-il*, non si può trascurare di soffermarsi sui versi 24-27, che riporto:

[...] Ans sui be sertz,
C'ades creis al cor sufertz,
e-m sent fermes d'un tal fozil
don totz jorns mon sen afil.

[Anzi sono molto sicuro, perché cresce nel mio cuore la pazienza, e mi sento di una tale pietra su cui costantemente affilo il mio ingegno].

La semantica dell'affilatura e dell'assottigliamento dell'ingegno e delle qualità dell'animo è affidata all'icastica immagine del *fozil*, la pietra utile alla limatura delle lame, in questo simile alla *cot* (cote) che rende il ferro tagliente e che ci riporta all'ambito figurale fabbrile.¹⁹³ L'asprezza dell'immagine si ricollega ai processi di lavorazione dei metalli e all'affinamento che li pertiene, a cui è topicamente accostato il temperamento del *fin'aman*. A questo motivo, (a cui si ricollega l'immagine della rimozione del superfluo) fanno spesso riferimento i trovatori della generazione centrale, e sembrerebbe ammiccare a questo sistema referenziale anche il breve cenno al 'cuore chiaro' («C'ai vist un cors clar e digne», v. 10) della donna amata.¹⁹⁴ Grazie a queste salde ragioni (cioè la certezza di saper raffinare il canto e l'animo e di trovare in *midons* un 'cuore puro'), grazie cioè a ragioni sia poetiche sia erotiche, il poeta può affermarsi sopra tutti («qu'aissi

¹⁹² È singolare come il significato di *apert* riguardi sia la sfera semantica della facilità e dell'evidenza dell'oggetto da comprendere sia quella dell'intelligenza della mente aperta che, in quanto tale, sarà più abile nella comprensione della realtà (cioè sua 'apertura').

¹⁹³ Il riferimento a questo genere di immagini è stato indagato *supra*, Cap. V § V.1.1.

¹⁹⁴ Su cui cfr. *infra*, § V.3.

part totz m'afermi», v. 14), e, con toni guglielmini, può dirsi «de chantar e d'amar certz» (v. 15).¹⁹⁵

Affinamento della poesia e affinamento del temperamento amoroso vanno ancora una volta di pari passo, spalleggiandosi e riversandosi sul testo: ne deriva una canzone composta con *belz ditz doutz durs cubertz*, ben allacciata (insiste su questo la dittologia allusiva alla sfera della tessitura al v. 17, «junh e las») e addirittura intarsiata d'oro (con ulteriore riferimento alla lavorazione dei metalli, stavolta di natura preziosa, mediante la coppia «daur e compil»).¹⁹⁶

La serie di aggettivi al verso 16 andrà intesa dunque come una coppia di dittologie: *belz* e *doutz* da un lato, *durs* e *cubertz* dall'altro: la perizia del poeta si afferma allora non tanto mediante la scelta di uno stile da privilegiare all'altro, ma attraverso l'armonizzazione interna di elementi aspri e elementi dolci, di *claritas* e *obscuritas*, il tutto levigato e cesellato grazie a un ingegno forte e sottile.

L'esatto contrario dei concetti veicolati dagli aggettivi *cubert / chus* è *pales* (dal latino PALAM), in alternativa con *clarz*, o *leu* o, ancora, con locuzioni o avverbi come «en apert», o «apertamen» (dal lat. *aperte*),¹⁹⁷ come in una dichiarazione di Arnaut Daniel, *Ab guai so cuindet e leri* (*BdT* 29,10), v. 10 «so·us dic en apert». ¹⁹⁸

Altri esempi del concetto di copertura assegnato alla parola o al discorso si trovano in Aimeric de Peguilhan, *D'aiso dont hom a longuamen* (*BdT* 10,17), 9-12:

Se disses al comensamen
lo mals ans que-l besdigz fos sors,
dissera plus cubertamen,
e semblera ver als pluzors

[Se all'inizio dicesse le cose cattive, prima di fare uscire quelle buone, parlerebbe in modo più velato e sembrerebbe veritiero ai più].¹⁹⁹

Qualcosa di analogo accade in Peirol, dove tuttavia i *motz cubertz* si riferiscono a una conversazione che ha luogo nel rapporto amoroso e che si può a buon titolo ricollegare al concetto di *celar* e dove si rimarca l'opposizione tra l'apparenza delle parole e la realtà del volto (nella cui lettura si cela una realtà altra). Si vedano ad esempio i versi 15-20 di *D'un bo vers vau pensan com lo fezes* (*BdT* 366,13):

Be vuelh s'amor, mas querre no·l aus ges;

¹⁹⁵ Amore e poesia sono infatti le due abilità che fanno sì che Guglielmo si autoproclami «maistre certa» in *BdT* 183,2, 36 (e l'utilizzo dello stesso aggettivo, in questo contesto è quanto mai significativo).

¹⁹⁶ Per gli argomenti del testo in questione si veda anche l'analisi delle metafore affrontata nel Cap. 4.

¹⁹⁷ Cfr. l'uso di questa espressione – stavolta denotando però un atto traduttivo – nel celebre invito trasmesso con il Concilio di Tours (813) ad «aperte transferre [...] in rusticam romanam linguam aut thiotiscam» le omelie, affinché tutti potessero «facilius intelligere»; cfr. BRUGNOLO 2015, p. 17.

¹⁹⁸ Testo EUSEBI 1984, p. 66.

¹⁹⁹ Testo e traduzione di L. GATTI, disponibile su Rialto al link: [http://www.rialto.unina.it/AimPeg/10.17\(Gatti\).trad.htm](http://www.rialto.unina.it/AimPeg/10.17(Gatti).trad.htm).

pero ab *motz cubertz* l'en vau parlan,
e s'ilh volgues esguardar mon semblan
ja no·l calgra pus vertadier messatge,
qu'ab sol l'esgart pot hom ben per usatge
lo pensamen conoisser, tal vetz es
[...]

[Desidero molto il suo amore, ma non oso cercarlo; eppure con parole velate gliene parlo e se lei volesse guardare il mio volto non ci sarebbe bisogno di un messaggero più vero, che solo con lo sguardo si può bene conoscere per abitudine il pensiero, tanto è usuale (...)].²⁰⁰

L'esigenza di nascondere il senso del testo è declinata in modo originale da Raimbaut d'Aurenga, che in *Una chansoneta fera* (*BdT* 389,40) dichiara invece di 'scoprire' il senso delle parole, di fatto spiegando «la vera natura del *trobar ric*» (vv. 1-8):²⁰¹

Una chansoneta fera
Volutiers laner'a dir;
Don tem que m'er a murir
E far l'ai tal que *sen sela*.
Ben la pora *leu entendre*
si tot s'es en aital rima;
li mot seran descubert
al quec de *razon deviza*.

[Farò una canzonetta, da cantare facilmente; perché temo di dover morire quindi la devo fare in modo che nasconda il senso. Facilmente la si potrà intendere sebbene sia nella stessa rima; e parole saranno scoperte (il senso delle parole sarà svelato) a colui che sarà in grado di discernere il contenuto].²⁰²

La capacità di *descubrir* le parole fa riferimento a una prerogativa elitaria, quella di coloro che saranno in grado di scavare oltre la lettera; la doppia campitura semantica di *descubrir* è messa in risalto dal fatto che subito dopo, al verso 11, Raimbaut usa lo stesso verbo in ambito amoroso, riferendolo al desiderio, dicendo «mon talan descubrir», e esplicitando così la possibilità di accostare il campo semantico del *cobrir* a quello del *celar*. Questa possibilità conferma la pluristratificazione di significati del testo poetico, visto che sembra di poter rintracciare qui la «volonté consciente d'une élaboration poétique portant sur plusieurs niveaux de compréhension»; in questo modo, «la chanson pourrait être facile à comprendre, mais les mots qui la composent ne seront descubert qu'aux seuls initiés à la poésie courtoise et à son code».²⁰³

²⁰⁰ Testo RICHTER 1976, p. 364; la traduzione, perfettibile, è mia.

²⁰¹ MILONE 1979, cit. p. 175.

²⁰² Testo PATTISON 1952, p. 75; la traduzione è mia.

²⁰³ VUIJLSTEKE 1991, p. 594.

E si può aggiungere, in ultima analisi, che nel *corpus* rambaldiano «même dans ces poèmes dits *ric* ou *prim*, le souci du *celar* reste fondamental et constitutif du chant».²⁰⁴

In un testo attribuito da E (unico canzoniere che lo trasmette) a Raimbaut de Vaqueiras – tuttavia assegnato dai critici, e in particolare Di Girolamo su basi interne, a Raimbaut d’Aurenga – ossia [... *nujils hom tan [...n]on amet* (*BdT* 392,26a), l’espressione «fals digz cubert» (v. 18) serve a veicolare l’inganno (in forma discorsivo-verbale) teso all’amante dalla donna (da cui egli si sta allontanando: la canzone è infatti un congedo).²⁰⁵

L’aggettivo *clus*, semanticamente accostabile (come abbiamo visto nella dittologia impiegata da Gavaudan)²⁰⁶ a *cubert* e *serratz*, è tuttavia molto più usato rispetto a questi ultimi, probabilmente a causa della fortuna della tenzone tra Raimbaut d’Aurenga e Giraut de Borneill (*BdT* 389,10^a), responsabile della coniazione funzionale (e della polarizzazione) delle tue etichette stilistiche. Proprio intorno a questo nucleo teorico si dispongono le varie interpretazioni ideologiche e funzionali della copertura/trasparenza del senso; non si riscontra tuttavia una vera e propria sistematicità nell’estensione dei rispettivi principi all’interno dei corpora di questi due autori. Se infatti nella tenzone Giraut incarna le istanze della poesia *leu*, comprensibile a tutti, abbiamo visto come altrove il trovatore viri verso uno stile tutt’altro che facile.

V.5. *OBSCURITAS, LEVITAS* E SFERA EMOTIVA

Sembra certa – e sarà utile sottolinearlo ancora una volta – la totale aderenza alle condizioni affettivo-emotive nei trovatori nella generazione centrale, al centro della quale capeggiano indiscussi Bernart de Ventadorn e Raimbaut d’Aurenga.

A differenza del caso di Giraut de Borneil inquadrato sopra, Raimbaut d’Aurenga sembra restare piuttosto fedele alle posizioni della ‘chiusura’ del senso, forse funzionale, come ha notato Michelangelo Picone, alla dimensione più strettamente interiorizzata che la poesia di questo trovatore si sforza di esprimere:

L’accentuazione del processo di individualizzazione che questa tenzone [= con Giraut] manifesta, comporta necessariamente una tecnica improntata al «trobar *clus*». La poesia cioè dall’esterno (descrittiva e comprensibile a tutti) deve ritornare ad una dimensione più interiorizzata: deve rappresentare un paesaggio e un contrasto interiori; non andrà alla ricerca più tanto dell’abbondanza tematica, dell’aggregato informe di elementi, bensì della preziosa organizzazione interiore.²⁰⁷

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Cfr. DI GIROLAMO 2009, *passim*.

²⁰⁶ *BdT* 174,11, 1-2: «Un vers vuelh far, chantador, / cubert e clus»

²⁰⁷ PICONE 1977, cit. p. 30.

Forse è in funzione di questa specializzazione, che guarda verso l'analogia tra forme dell'interiorità e ermetismo formale, che bisogna interpretare la ritrosia del trovatore verso la poesia d'amore per tutti e il disprezzo verso i non meritevoli.

A siffatta correlazione stilistico-emotiva è infatti possibile ricondurre anche alcune dichiarazioni di un poeta che nel magistero formale di Raimbaut vorrà dichiaratamente inserirsi, cioè Arnaut Daniel, che riconosce alla *levitas* poetica un legame indiscusso con la *levitas* del cuore, affermando, in *Anc ieu non l'aic, mas elha m'a* (BdT 29,2), vv. 56-60:

Maint bon chantar levet e pla
n'agr'ieu plus fait si-m fes secors
cil que-m dona joi e-l me tol,
q'er sui letz er m'o trastorna,
car a son vol me liama.

[Molte più canzoni leggere e semplici avrei fatto se mi soccorresse colei che mi dà gioia e me la toglie, poiché ora sono felice, ora mi rovescia nella condizione opposta, ché come vuole mi lega].²⁰⁸

Ma in Raimbaut d'Aurenga, *Pos trobars plans es volguz tan* (BdT 389,37), le ragioni di questa scelta emergono sotto il velo dell'ironia in opposizione alla linea poetica della chiarezza, dove *joi* e *chan* si corrispondono secondo il sistema biunivoco teorizzato da Bernart de Ventadorn,²⁰⁹ riporto i primi sei versi del componimento, i cui toni, come si scopre leggendo, sono fortemente parodici:

Pos trobars plans es volguz tan,
fort m'er greu si non son *sobrans*,
car ben pareis qi tal[s] mot[z] fai
c'anc mais non foron dig cantan,
qe cels c'om tot jorn ditz e brai
sapcha, si-s vol, outra vez dir.

[Poiché lo stile facile è così richiesto, mi peserà molto se non vi eccello: non c'è dubbio che se uno compone parole tali che mai prima furono dette in canzone, le parole che si dicono e gridano ogni giorno sappia usarle, se vuole, in altra occasione].²¹⁰

²⁰⁸ Testo e traduzione EUSEBI 2011, pp. 72-73.

²⁰⁹ Rimando a MILONE 2004, p. 149, che cito per esteso: «Accanto alla discontinuità complessa e paradossale del pensiero cortese di Raimbaut, emerge, opposta e complementare, la linearità di Bernart de Ventadorn: la perfetta, assoluta coincidenza di *joi* e *chan* predetermina l'orizzonte d'attesa del pubblico e il suo coinvolgimento».

²¹⁰ Testo e traduzione *ivi*, p. 143.

Tale scelta non è esente, certo, da complessità e contraddizioni che portano a occasionali oscillazioni verso lo stile facile, come si nota leggendo ad esempio *A mon vers dirai chanso* (BdT 389,7), 1-7:

A mon vers dirai chansso
ab leus motz et ab leu so
et en rima vil e plana,
puois aissi son encolpatz
qan fatz avols motz als fatz;
e dirai so qe-n cossir,
qui qe-m n'am mais o-m n'azir.

[Chiamerò canzone il mio *vers*, con parole facili e facile melodia, e rima semplice e piana, perché sono tanto accusato quando uso parole difficili per gli sciocchi: e dirò ciò che ne penso, senza riguardo se per questo la gente mi amerà o mi odierà].²¹¹

La scelta formale d'eccezione dipenderà però, in questo caso, dalla necessità primaria di farsi capire dagli stupidi che sostengono che una dama non debba accettare di farsi amare da un uomo potente. L'esigenza comunicativa e l'urgenza del messaggio dunque prevarica la tendenza del trovatore all'oscurità.²¹² Se da una parte «L'inversione delle parti... non potrebbe essere più clamorosa»,²¹³ si può altresì notare che, dichiarando di usare *avols motz als fatz*, Raimbaut non rinnega affatto i presupposti ideologici del *trobar clus*.

Una situazione analoga (con analogo riferimento agli sciocchi, al v. 4: «fan sorz dels fatz») si ritrova in *Aissi mou / un sonet nou* (BdT 389,3), di cui riproduco la dichiarazione incipitale (1-8):

Aissi mou un sonet nou
on ferm e latz
chansson leu, pos vers plus greu
fan sorz dels fatz:
qu'er er vist, pos tan m'es quist,
cum sui senatz;
si cum sol fora mos cors vezatz,
mas camjar l'ai pos quecs o vol.

[Inizio così una melodia nuova in cui chiudo e allaccio una canzone facile, perché versi più difficili rendono sordi gli sciocchi: ora si vedrà, poiché tanto mi è chiesto, tutto il

²¹¹ Testo MILONE 1998, p. 45; la traduzione è mia.

²¹² Cfr. *ivi*, p. 113: «el *trobar leu* es relaciona, paradoxalment, amb la recepció per part dels *fatz*, és a dir, dels “estúpids”. Aquí i als vv. 14 i 18 transparenta l'habitual aversió de Raimbaut d'Aurenga (penseu en la *tenso* amb Giraut de Borneill) per l'opinió comuna, més acusada encara en tractar-se d'una *chanso* on sosté la superioritat i exemplaritat de l'amor aristocràtic».

²¹³ DI GIROLAMO 1981-1983, cit. p. 17.

mio ingegno; sarei incline ai modi consueti, ma devo cambiare perché ciascuno lo vuole].²¹⁴

La nostra esigenza di riportare queste dichiarazioni a una certa sistematicità stilistica nel canzoniere del trovatore trova soluzione, come nota Di Girolamo, nel fatto che ogni poeta dotato di estro sente il bisogno, laddove possibile, di sperimentare:

Come sempre quando ci troviamo in presenza di forti personalità letterarie, l'ipotesi dovrà essere abbastanza flessibile e articolata in modo da evitare facili schematismi, senza peraltro sottovalutare eventuali mutamenti avvenuti nel corso del tempo, anche in relazione con mutate situazioni storiche.²¹⁵

Quel che è certo, come già notava Marc Vuijsteke, è che quando Raimbaut decide di adottare lo stile 'leu' si giustifica sempre allo stesso modo, ossia chiamando in causa problemi legati alla comprensione e al valore intellettuale del pubblico (come, si è visto, il riferimento agli 'stupidi'), nonché alle accuse di oscurità mossegli da altri.²¹⁶

V.5.1. LA METAFORA DELLA RUGGINE

Dedicherò questo paragrafo all'elucidazione delle implicazioni interiori di questo movimento e alle modalità con cui l'*obscuritas* e la chiarezza si possono rapportare ai moti interiori del poeta.

Un luogo del *corpus* marcabruniano merita di essere discusso in relazione a questioni di poetica che saranno di cruciale importanza per i trovatori delle generazioni successive. Il dialogo sul tema del cuore e, insieme, su quello dello stile, consente di individuare un intreccio di voci impegnate a mettere in luce l'equivalenza tra interiorità e poesia; intreccio al centro del quale si inserisce il motivo, piuttosto raro nei trovatori e invece molto rilevante nella letteratura religiosa, della ruggine quale correlativo dell'oscurità.²¹⁷

È necessario richiamare ancora una volta i versi 49-54 di *Lo vers comens* (BdT 293,33):²¹⁸

Marcabrus diz que no· il en cau
qui quer ben lo vers al foill,
que no·i pot hom trobar a frau

²¹⁴ Testo e traduzione MILONE 2004, pp. 24-28.

²¹⁵ DI GIROLAMO 1981-1983, cit. p. 17

²¹⁶ Cfr. VUIJLSTEKE 1991, p. 595. Altri casi di *trobar leu* all'interno del canzoniere rambaldiano sono elencati *ibid.*, n. 30: *En aital rimeta prima* (BdT 389,26), 1-2; *Après mon vers vuelh sempr'ordre* (BdT 389,10), 1-2; *Assaz m'es bel* (BdT 389,17), 1-5.

²¹⁷ I testi presi in esame sono stati presi in considerazione da MOCAN 2014, nei confronti del quale questo paragrafo si pone come commento di chiosa.

²¹⁸ Sulle cui immagini fabbrili cfr. *supra*, Cap. 4 § IV.1.2.

mot de roïll:
intrar pot hom de lonc jornau
en breu doïll.

[Marcabruno dice che non gliene importa se alcuno frughi il suo «vers» col frucone: ché non vi si può trovar nascosta parola rugginosa, entrare si può con lunga fatica nel minimo pertugio].²¹⁹

Sporadici sono, come si accennava, i rimandi alla ruggine nella lirica trobadorica;²²⁰ oltre a Marcabruno non stupirà che il termine si riproponga in Raimbaut d'Aurenga, nella difficile *Cars, douz e feinz* (*BdT* 389,22), costellata di tessere marcabruniane e che rapporta implicitamente *obscuritas* e *trobar car*.²²¹ Nella terza *cobla* (vv. 19-27), che riporto ancora, il poeta dice di voler raschiare via la ruggine dalle parole per generare luce dall'oscurità. Il testo, come ha affermato Bauer, «est la référence obligée pour quiconque tente d'approcher les secrets du trobar ric», giacché il poeta mobilita, per ben due volte, il verbo *entrebescar* e i suoi valori tecnici afferenti all'ermetismo del testo (cfr. *supra*, Cap. 4 § IV.5., dove riporto il testo accompagnato dalla traduzione).²²²

Cars, bruns e tenz motz entrebesc:
pensius, pensanz, enqier e serc –
com si limam pogues roire
l'estrain roïll ni-l fer tiure –
don mon escur cor esclaire.
Tot can Jois genseis esclaira
malvestatz roïll'e tiura
e enclau Joven en serga
per qu'ira e jois entrebesca.²²³

Tra i vari critici che si sono avventurati nell'analisi di questo testo, Michelangelo Picone ha offerto una delle analisi più convincenti sulla riflessione a specchio tra stato psicologico e teoria della forma; riflessione che si riverbererebbe, del resto, nei termini-chiave della *cobla* appena riprodotta: *cars, bruns e tenhz* difatti «riprendono, leggermente variandone la significazione, *cars, douz e fenhz*» e come questi «qualificano un contenuto

²¹⁹ Testo e traduzione RONCAGLIA 1951^a, pp. 29-32.

²²⁰ Sull'argomento si vedano anche le osservazioni di CANETTIERI 1996, p. 167.

²²¹ Sull'incidenza di Marcabruno su questo testo cfr. DI GIROLAMO 1989, p. 113 (ma precedentemente già APPEL 1928, p. 92 e SCHELUDKO 1937, pp. 291-295). La bibliografia sul testo in questione (e sul verbo *entrebescar*) è molto vasta; per compendiare alcuni titoli, cfr. l'imprescindibile MÖLK, *Trobar clus-trobar leu*, pp. 91-98; VUIJLSTEKE 1980, pp. 509-516 e ID. 1992; SHAPIRO 1984; TAVERA 1986 e BOSSY 1996. Sul tema del cuore oscurato che poi si schiarisce in quanto malinconico, cfr. infine DRAGONETTI 1979, pp. 130-131, 136.

²²² Per *tiure* e *tiurar* cfr. *SW*, VIII, p. 244; il sostantivo è frainteso da PATTISON 1952, p. 65, che traduce «l'estraing roïll ni-l fer tiure» con «the foreign rust and the evil film».

²²³ Cito il testo dall'edizione di MARSHALL 1968, *passim*. la traduzione è mia. Il testo è stato riedito anche da M. Perugi all'interno di ID. 1995, pp. 114-120.

psicologico e ideologico, ma fanno riferimento al tempo stesso alla sua trasposizione formale». ²²⁴

Proporrei ora di leggere questa canzone come una plausibile risposta indirizzata – a distanza – a Marcabruno, che in *Lo vers comens* aveva dichiarato – prendendo le distanze dagli altri ‘trovatorucoli’ («menut trobador-bertau», v. 9) – di portare gli strumenti del fabbro, cioè «la peir’e l’esca e-l fozill» (v. 8). ²²⁵ Una risposta, e non l’unica plausibile nei confronti del trovatore guascone morto nel 1150, che nei poeti di scarso valore (in quanto difensori dell’amore peccaminoso) identificava il suo bersaglio in *Per savi-l tenc ses doptanssa* (BdT 293,37), vv. 7-12, affermando che questi – «ab sen d’enfassa» – «fant los motz, per esmanssa, / entrebeschatz de fraichura».

Non è pensabile tuttavia che Marcabruno, la cui produzione si colloca grosso modo nel ventennio tra il 1130 e il 1150, potesse già includere direttamente Raimbaut (nato intorno al 1145!) nel novero dei *trobador ab sen d’enfansa*. ²²⁶ Sarà invece Raimbaut a voler alludere qui, tramite la valorizzazione di un sintagma marcabruniano, al pensiero stilistico e ideologico del trovatore guascone.

Una congettura, quella del dialogo tra Raimbaut e Marcabruno sull’oscurità dello stile e sull’*entrebescar*, che è possibile avanzare sulla base di testi come *Assaz m’es bel* (BdT 389,17), dove Raimbaut racconta che alcuni *prims sobresabens* (‘eccellenti saputientoni’) lo accusano del suo comportamento da folle, *ab sen d’enfan* (vv. 1-11):

Assaz m’es belh
que de novelh
fassa parer
de mon saber
tot plan als prims sobresabens
que van comdan
qu’*ab sen d’enfan*
dic e fatz mos captenemens;
e sec mon cor
e-n mostri for
tot aisso don ilh m’es cossens.

²²⁴ PICONE 1977, cit. p. 32. Sul lessico e la lingua poetica di Raimbaut, nonché sulla sua tendenza ad assumere, in poesia, termini se non «non-littéraires» almeno «non-lyrique», si veda lo spoglio di VUJLSTEKE 1981, pp. 329-338 (cit. p. 337).

²²⁵ Questa l’opinione di CANETTIERI 1996, p. 167.

²²⁶ Ciononostante i termini cronologici delle due produzioni sarebbero secondo Pattison avvicinati, per il fatto che *Car dous* sarebbe una delle prime poesie del signore d’Orange (databile al 1162); cfr. PATTISON 1952, pp. 36-42, la cui ipotesi è smentita nella recensione all’edizione di RIQUER 1956, pp. 454-455, per il fatto che nel 1162 Raimbaut avrebbe avuto solo quindici anni.

[Mi piace molto far apparire *ex novo* il mio sapere aperto ai grandi intenditori, che vanno dicendo che io parlo e mi comporto con il cervello di un bambino: e seguo il mio cuore e manifestó tutto ciò che il mio cuore mi consente].²²⁷

Rivendicata sulla scia della *foudatz* guglielmina, la follia sembra essere parte integrante della poetica di Raimbaut, in questo nettamente distante da Marcabruno e della poesia dell'assennatezza e della *mezura* che caratterizza poeti come Giraut de Borneill (che in occasione della morte del trovatore rivale scriverà «Ar'es morta bella foudatz», in *S'anc iorn agui ioi ni solatz* [BdT 242,65], v. 41).²²⁸

Alla luce di questo possibile riferimento sembra più chiaro il richiamo di Raimbaut a Marcabruno attraverso *Cars, douz e feinz* dove, con il tema della schiaritura di ciò che è oscuro e il motivo della ruggine, siamo nei paraggi di uno dei motivi cruciali del *trobar* marcabruniano e presente anche nell'*incipit* di *Per savi-l tenc* (BdT 293,37). Dicendo di voler schiarire il proprio cuore, pur utilizzando un motivo topico (quello dell'accidia sotto forma di 'cuore oscuro')²²⁹ Raimbaut sembrerebbe allora parodiare proprio l'*incipit* di questo testo centrale all'interno della poetica marcabruniana, e in particolare i vv. 5-6: «qu'eu meteis sui en erranza / d'esclarzir paraula escura.

Solo la lima, applicata grazie all'acuzie dell'ingegno e a uno sforzo di misura e raziocinio, può rimuovere l'*estraing roill* e le altre scorie (*tiure*, da *tiurar*, è 'ricoprire di calcare') depositate sul cuore. E solo da un cuore ripulito potrà generarsi una poesia

²²⁷ Testo PATTISON 1952, p. 121; la traduzione è mia. Sul testo in questione ho tratto delle considerazioni che verranno esposte in occasione delle *Lecturae Tropatorum* (Chieti, 26 maggio 2022).

²²⁸ Cito il passo per esteso (SHARMAN 1989, p. 404, vv. 41-43): «Ar'es morta bella foudatz / e iocs de datz, / e dos e dompneis oblidatz». Alla follia rambaldiana fanno riferimento diversi *loci* del signore d'Orange, come BdT 389,39, v. 17 (PATTISON 1952, p. 118); BdT 389,8, vv. 31-32 (PATTISON 1952, p. 131 e MILONE 2004, p. 48); BdT 389,3, v. 58 (PATTISON 1952, p. 125 e MILONE 2004, p. 7) e, secondo STANESCO 1997, anche *Er resplan la flors enversa* (BdT 389,16), secondo cui il dispositivo della *flors enversa* rovescerebbe il senso complessivo del testo e del *joï* d'amore ivi espresso in un generale *adynton*: «La *flor enversa* est chez lui l'idéogramme poétique d'un amour considéré comme un mystère transcendant tourné vers le bas. Grâce à elle, le poète a une vision anamorphique du monde. Le poème en entier s'organise à partir de cette figure impossible, qui agira comme principe d'aliénation du poète et de dérèglement du discours. Fondé sur le paradoxe, le poème est une de ces *ricas folias* détentrices du bel saber dont étaient si fiers certains des plus grands troubadours» (*ibid.*, p. 252). Tale è già l'opinione di BAUER 1992, che individua nella *flors enversa* la chiave logica, in senso figurale, con cui leggere il componimento (cfr. *ibid.*, pp. 92-93); sui dispositivi dell'*oxymoron* nel testo in questione si veda anche RENZI 1976, *passim*.

²²⁹ L'operazione con cui si scaccia la malinconia è veicolata dal verbo *esclairer* e dal sinonimo *enluminer*, che mantengono il riferimento allo stesso ambito semantico, come si legge in una canzone anonima in lingua d'*oil* del XIII secolo: «Je servirai, car bien doit poinne plaire / qui cuer obscur enlumine et esclaire» [An.: R 285. IV. 35]; in questi casi *esclairer* – che troviamo anche nel testo di RbAur, assume il significato di «rendre brillant, illuminer» e in quanto tale «il exprime un sentiment de joie exaltée»; per la canzone anon. riportata e il commento di questo motivo cfr. DRAGONETTI 1979, pp. 130-131 (ma cfr. anche p. 136). Sulle componenti fabbrili di questa immagine cfr. inoltre MOCAN 2014, p. 1164: «Il ricorso alla dialettica chiaro/scuro nell'ambito di una riflessione sulla struttura retorica del discorso, unita all'immagine del poeta come «fabbro» limatore delle parole, arriva nella stagione trobadorica, come è noto, anzitutto sulla scia di una lunga tradizione classica, nell'ambito della quale è senz'altro di cruciale importanza e da riconsiderare nel suo intero spessore [...] il ruolo dell'*Ars poetica* oraziana».

limpida,²³⁰ fatto che Raimbaut sembra enunciare in *Car vei qe clars* (BdT 389,38), dove il motivo della *claritas* si riverbera su tutto il testo tramite l'iterazione dell'aggettivo *clars* in rima al primo verso di ogni *cobla* (v. 22 «Mos cors es clars / e s'esmaia!»).²³¹ La riflessione sulla chiarezza ben si concilia, in ultima analisi, con quella che nell'*incipit* viene dichiarata essere una «chansoneta gaia» (v. 7), a riprova della coscienza sperimentale del poeta nei confronti dei due stili.²³²

L'utilizzo del motivo marcabruniano della ruggine da parte del cervellotico Raimbaut d'Aurenga in *Cars, douz e feinz* esplicita un ulteriore contatto, a mio avviso, sul piano della lavorazione fabbrile della poesia, che nella lima identifica il movimento del pensiero raziocinante sulla lingua. Livellando le parole sulla falsariga della propria interiorità,²³³ e raschiando via la ruggine dal linguaggio, il poeta rischiarava anche il proprio cuore. Con l'espressione «pensius – pensanz» Raimbaut conferisce alla creazione del testo la qualifica di un'attività 'pensativa': l'attività della mente accompagna così il gesto della rimozione della ruggine e dello schiarimento del cuore e della poesia, delineando una concezione di perfezione (formale e spirituale) che si dà attraverso la rimozione dell'inutile, la ruggine. Così non andrà sottovalutato il denso significato ideologico degli aggettivi *cars, bruns, tenhz*, in grado di riassumere insieme la preziosità del testo, la sua difficoltà e la possibilità di illuminarlo; è qui che sono concentrate «le qualità che Raimbaut attribuisce al concreto mestiere del poeta: nobiltà, difficoltà e articolazione retorica».²³⁴

Come ricorda Mira Mocan:

Il ricorso alla dialettica chiaro/scuro nell'ambito di una riflessione sulla struttura retorica del discorso, unita all'immagine del poeta come «fabbro» limatore delle parole, arriva nella stagione trobadorica, come è noto, anzitutto sulla scia di una lunga tradizione classica, nell'ambito della quale è senz'altro di cruciale importanza e da riconsiderare nel suo intero spessore [...] il ruolo dell'*Ars poetica* oraziana.²³⁵

La chiarezza dello stile è dunque riflesso di un'analogia condizione interiore (secondo una correlazione su cui si è già insistito nei capitoli precedenti) e di una condizione etica e spirituale che fa emergere in trasparenza una componente peccaminosa insita

²³⁰ Cfr. ZAMBON 2021, p. 284, secondo cui il *labor limae* enunciato da Raimbaut «non ha solo lo scopo di togliere la “ruggine” dal testo ma anche quello, morale, di purificare e illuminare il cuore del poeta che è escur, “oscuro”».

²³¹ Cfr. PATTISON 1952, pp. 96 e ss.

²³² Cfr. PATTISON 1952, p. 99: «The designation *chansoneta gaia* would place this poem presumably after the beginnings of the *trobador leu*».

²³³ Questo aspetto della poetica rambaldiana è indagato dal già menzionato saggio di FABIANI 2014. Sull'utilizzo dell'immagine della “parola rugginosa” in Marcabruno, si veda il testo di *Lo vers comens* (BdT 293,33), v. 52; il passo è commentato da MÖLK 1969, pp. 74-76.

²³⁴ PICONE 1977, cit. p. 32.

²³⁵ MOCAN 2014, cit. p. 1164.

nell'oscuramento del senso:²³⁶ il termine *rubigo* è difatti impiegato, nei testi religiosi coevi, come correlativo oggettivo del peccato.

Vale la pena di riportare, tra le tante, un'occorrenza della formula «*rubigo peccati*» nel *De archa Noe* di Ugo di San Vittore:

Postquam enim per ignem compunctionis *rubigo peccati a mente fuerit consumpta* et ille internus *fulgor in corde* micare ceperit, confestim animus in quandam contemplationis speculam sublevatur.²³⁷

Ma compare nel *Prologo* dell'*Anticlaudianus* di Alano da Lilla, dunque in sede programmatica, per denotare la debolezza dell'ingegno che rischierebbe di infiacchire la penna di chi scrive senza l'aiuto delle muse:

Autoris mendico stilum falerasque poete,
ne mea segnicie Clio directa senescat,
ne iaceat calamus scabra rubigine torpens.
Scribendi novitate uetus iuvenescere carta
gaudet, et antiquas cupiens exire latebras
ridet, et in tenui lascivit harundine musa.
Fonte tuo sic, Phebe, tuum perfunde poetam,
ut compluta tuo mens arida numine, germen
donet, et in fructus concludat germinis usum.²³⁸

Il tema della ruggine è insomma congeniale nel rapporto tra lo statuto mentale/emotivo disforico e il linguaggio verbale, su cui ricade un implicito giudizio negativo. L'accostamento tra questo tema e la semantica chiaroscurale (il *fulgor in corde*) accredita l'ipotesi che nel passo tratto da Ugo di San Vittore possa essere identificata la fonte dei versi di Raimbaut.

Per riprendere in breve i testi e le coordinate tematiche individuate da Mira Mocan nella dialogicità tra i tre poeti, lo schiarimento del cuore oscurato pone in inevitabile dialogo il testo di Raimbaut con il Bernart di Ventadorn di *Ara no vei luzir solelh* (*BdT* 70,7) e genera una triangolazione nel dibattito sulla luminosità/oscurità del cuore.²³⁹

²³⁶ Su questo testo cfr. anche LAZZERINI 2001, pp. 101-102: «Ma le impurità che impediscono alle parole di rifulgere, lo scopriamo subito, oscurano anche il cuore, o meglio la mente (la scienza medievale poneva nel cuore la sede delle facoltà intellettuali). Il duro impegno dell'artefice per estrarre dalla materia grezza – sia essa il ferro o l'idioma – un oggetto perfettamente levigato diviene figura di ogni altra lotta: quella del cristiano contro la 'ruggine' del peccato; quella del *clerc*, nello studio della Scrittura, contro la crosta del senso letterale (*littera, historia*) da rodere finché si riveli il *candor allegoriae*, il fulgore del significato profondo; quella di *joven* contro il dilagare di un'arrogante noncuranza nei confronti degli antichi valori».

²³⁷ CC CM, 176 (SICARD 2001).

²³⁸ CHIURCO 2004, p. 88-89.

²³⁹ Cfr. i primi versi di questa canzone, dove ricorre il lessico della 'schiaritura', 1-8: «Ara no vei luzir solelh, / tan me son escurzit li rai; / e ges per aisso no-m esmai, / c'una clardatz me solelha / d'amor, qu'ins el cor me raya; / e can outra gens esmaya, / eu melhur enans que sordei, / per que mos chans no sordeya».

Il lessico ‘chiaroscurale’ applicato al cuore delinea quindi due differenti, speculari dichiarazioni di eccellenza stilistica: se il ‘cuore illuminato’ di Bernart si configura come emblema della *levitas* e della purezza a difesa – implicita – dello stile *leu*,²⁴⁰ quello ‘tenebroso’ di Raimbaut rivendica l’apprezzabilità dello stile *clus* in quanto organo generatore dell’*entrebescamen* che è l’artificio poetico. Tale dicotomia è però già presente nel limpido Bernart, che sin dall’*incipit* alterna alla luminosità «il polo figurale del buio, della disforia, in un tessuto poetico che alterna con suggestione visiva luce e tenebra»;²⁴¹ l’oscurità, che in Bernart è solo esteriore e legata «alla percezione di un’insidia costante che mette a rischio l’equilibrio amoroso e, implicitamente, la nobiltà spirituale del poeta-amante», è invece interiorizzata da Raimbaut, che vive al suo interno entrambe le dimensioni.²⁴²

Come non manca di sottolineare ancora Mocan, il tema del cuore rischiarato implica un ulteriore referente all’interno del dialogo, e cioè il Marcabruno di *Pus mos coratges s’es clarzitz* (*BdT* 293,40); anche per il guascone è infatti stretto il nodo tra il cuore (la *fin’amor*) e il dettato poetico (vv. 1-7):

Pus mos coratges esclarzis
per cel joi don ieu soi jauzens,
e vei c’amor part e chausis,
per qu’ieu esper estre manens,
ben dei tot mon chant esmerar
com re no m’i puesca falsar,
que per pauc es hom desmentitz.

[Poiché il mio cuore si è rischiarato per questa gioia di cui gioisco e vedo che amore diffondersi e scegliere, poiché anche io spero di esserne arricchito, ben devo purificare tutto il mio canto perché di niente mi si possa accusare, ché per poca cosa si può essere smentiti].²⁴³

²⁴⁰ Cfr. MOCAN 2014, pp. 1160-1161: «In questo modo la coincidenza semantico-figurale fra luminosità interiore, perfezione del canto e affinamento, caratteristica della produzione di Bernart de Ventadorn, diventa centrale anche in *Ara no vei luzir soleil*: dove la *fin’amor* – espressione ripetuta per quattro volte nelle sette strofe della canzone ed eletta, nella stanza finale, a *senhal* della donna – si configura quasi come “reagente” o catalizzatore della metamorfosi del dato naturale [...]. La *fin’amor* coincide, pertanto, sempre di più con la fonte della luce spirituale – della *clardatz* – che, nel rischiarare il cuore, trasfigura e nobilita il poeta». L’immagine compare anche in Daude de Pradas (*BdT* 124, 14, vv. 17-18) senza che tuttavia vi siano (almeno all’apparenza) delle implicazioni sulla forma e sullo stile: «Tan m’esclaira et m’abranda / us dous rais qu’el cor mi raia» (MELANI 2016, pp. 239-240).

²⁴¹ *Ibid.*, cit. p. 1161 (e relativi esempi tratti dal testo).

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Testo GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000, p. 503; la traduzione è mia. A partire dalla presenza del tema del cuore in sede incipitaria, non è un caso, forse, che i canzonieri CE (contro AIK) attribuiscono questo testo proprio a Bernart de Ventadorn; gli stessi mss. inoltre riportano una stanza extra, l’ultima, seguita, solo in E, dalla *tornada*. I versi imputati (43-52) presentano ancora, del resto, il motivo del cuore; cfr. *ibid.*: «CE attribute this poem to Bernart de Ventadorn, though it would be stylistically aberrant, to say the least, in his corpus. No modern commentator has taken this attribution seriously and it is noteworthy that in both C and E, *BdT* 293.40 appears at the end of the Bernart de Ventadorn section along with other poems whose attribution is doubtful. However, it is also noteworthy that there is evidence of faulty transmission in both

Si può anzi dire che per Marcabruno amore e poesia possano essere identificate in un'unica ragione profonda, visto che il guascone non manca di scagliarsi contro i colleghi non tanto per questioni tecniche, quanto per il fatto di inneggiare a un amore falso e in disaccordo con le leggi dettate da Dio. La connessione tra istanze interiori e poetiche si salda, nel trovatore guascone, intorno all'idea che una poesia moralmente retta e esteticamente lodabile sia emanazione di una personalità in grado di amare Dio senza contravvenire alle sue leggi. Nell'esprimere questo messaggio egli assume una veste linguistica e lessicale il cui debito nei confronti di Guglielmo IX, il trovatore della 'foudatz', si rivela cospicuo. Ed è in questo modo che si rinforza, attraverso temi e rilievi lessicali – sia pure trattati in vario modo e nella continua dialettica tra riproporsi di forme e ritrattazione di idee mediante ripresa formale dell'interlocutore superato – la linea che unisce le esperienze poetiche di Guglielmo, Marcabruno e Raimbaut d'Aurenga.²⁴⁴ *Pus mos coratges s'es clarzitz* è infatti costellata di tessere guglielmine, a partire dal primo verso, che parrebbe ricalcare l'incipit di *Pos vezem de novel florir* (BdT 183,11) per la preposizione esordiale, il richiamo al *joiljauzens* e, infine, il verbo *esclarzir*.

È altresì importante notare l'incidenza comune (sulla triade Bernart-Raimbaut-Marcabruno) riconosciuta anche da Mocan (in particolare per *Pus mos coratges s'es clarzitz*) di Ugo di San Vittore; dei due brani riportati dalla studiosa, trovo particolarmente pertinente quello tratto dal *De arrha animae*, dove viene descritto con esultazione gioiosa il godimento dell'amore puro e inesauribile in Dio:

Quid est illud dulce, quod in eius recordatione aliquando me tangere solet et tam vehementer atque suaviter afficere, ut iam tota quodammodo a memetipsa abalienari et nescio quo abstrahi incipiam? Subito enim innouor et tota immutor, et bene michi esse incipit ultra quam dicere sufficiam. Exhilaratur conscientia, in oblivionem venit omnis preteritorum dolorum miseria, exultat animus, clarescit intellectus, cor illuminatur, desideria iocundantur, iamque alibi (nescio ubi) me esse video et quasi quiddam amplexibus amoris intus teneo, et nescio quid illud sit, et tamen illud semper retinere et nunquam perdere toto annisu laboro.²⁴⁵

Attraverso questo 'groviglio di voci' siamo in grado di individuare nella triade Marcabruno – Bernart – Raimbaut un unico nucleo compatto di trovatori rappresentativi di quella poetica tendente ad assecondare le istanze del cuore: i tre poeti mostrano di obbedire, in ultima analisi, all'identificazione tra cuore-sentimento (interiorità) e arte poetica. È a partire da Marcabruno, dunque, che la generazione a lui immediatamente successiva potrà recepire la correlazione dentro-fuori (sentimento-poesia) e farne lo

Ms. families, that the two Mss. that attribute the poem to Bernart have more material than the other Mss., and that some of the poem's apparent irregularities may suggest a piece that is composite, either by design or accident.»

²⁴⁴ Cfr. MILONE 1979, pp. 160 e ss.

²⁴⁵ Testo FEISS - POIREL - ROCHAIS - SICARD 1997, p. 280.

zoccolo duro della propria poetica;²⁴⁶ nelle questioni stilistiche si perderà tuttavia l'aspetto puramente 'mimetico' nei confronti della realtà, a partire dalla quale – essendo essa stessa intrisa di peccato – secondo Marcabruno, occorre modularne la difficoltà e l'intrico delle parole nella composizione poetica. In questo senso la poetica di Raimbaut è senz'altro «erede dello stile difficile, benché svuotata delle originarie implicazioni espressive o morali»,²⁴⁷ ma ancora obbediente alla linea dell'elaborazione concettuale di uno stile poetico che rispecchi la situazione interiore del poeta.

Con Raimbaut il corredo formale dell'oscurità poetica fonda invece le sue ragioni nel cuore del poeta *pensius, pensanz* e può dunque essere connaturata al temperamento oscillante dell'amante folle o di colui che si ammala per eccesso di pensiero («m'abonda ragione») è espressione guitoniana, in un luogo fondamentale in cui l'aretino giustifica teoricamente la propria *obscuritas*, ossia per *immoderata cogitatio*.²⁴⁸ A mio avviso è rapportabile a questa linea di sviluppo il senso di un'affermazione di Guillem de Berguedan nell'*incipit* di un testo di invettiva contro un chierico corrotto (*Un trichaire*, *BdT* 210,22), dove si legge vv. 4-6:

Cossirair'e
mal peissaire
serai del chan tro l'esclaire.

[Pensieroso e preoccupato sarò del canto finché non lo rischiaro].²⁴⁹

Rinforza l'identificazione di Marcabruno come modello nell'ambito delle immagini chiaroscurali impiegate per denotare lo stile la prospettiva di leggere in tal senso anche i riferimenti climatici e stagionali, laddove essi siano rapportati a sentimenti disforici generatori di una perturbazione dello stile. Senza dover guardare necessariamente ai trovatori del 1170 (a cui ho fatto riferimento in relazione al motivo della ruggine e alle sue implicazioni stilistiche) la correlazione tra artificio dello stile e oscurità è fatto che si riverbera già sui trovatori vicini a Marcabruno come Peire d'Alvernhe e, in misura meno evidente, in Cercamon e Alegret. Canettieri nota ad esempio come l'assimilazione tra l'oscurità, il preziosismo, e il buio dell'inverno di *Dejosta·ls breus jorns e·ls loncs sers* di Peire d'Alvernhe (*BdT* 323,15), giunge fino al Dante petroso di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*.²⁵⁰ Nell'*incipit* della canzone di Peire il dispositivo dell'oscurità

²⁴⁶ Tale opposizione è già precoce nella letteratura trobadorica, visto che l'opposizione tra *dinz* e *defor* è già praticata da Peire d'Alvernhe (*BdT* 323,9, 6-8) e da Alegret, il cui '*vers sec*' (*BdT* 17,2), nello scagliarsi contro la cupidigia e l'avarizia dei signori, esprime l'aridità totale di questi asserendo che essi sono 'avidì fuori' in quanto 'avidì dentro' (vv. 29-32): «Aqill son dinz e defor sec, / escas de fag e larc de ven, / e pagan home de nien, / qes aitals es lur costuma»; cfr. BELTRAMI 2020, pp. 221-222.

²⁴⁷ DI GIROLAMO 1989, cit. p. 112.

²⁴⁸ Cfr. RUFFINI 1980, 1.1.1., p. 6.

²⁴⁹ RIQUER 1971, p. 156.

²⁵⁰ «In questo senso la scelta del giorno più scuro dell'anno, quello di Santa Lucia, non è certo senza rapporto con l'intenzione di superare, quanto a preziosismo, i modelli trobadorici e italiani»; cit. CANETTIERI 1996, p. 189.

invernale, purché assimilabile alla complessità della poesia e dunque alla sua oscurità stilistica, funziona tuttavia per opposizione rispetto al rigoglio interiore che permette al poeta di cantare; riporto i vv. 1-7:

Dejosta·ls breus jorns e·ls loncs sers,
qan la blanc'aura brunezis,
vuoill che branc e bruoill mos sabers
d'un nou joi qe·m fruich e·m floris,
car del doutz fuoill vei clarzir los garrics,
per qe·is retrai entre·ls enois e·ls freis
lo rossignols e·l tortz e·l gais e·l pics.

[Davanti ai giorni brevi e alle lunghe sere, quando l'aria da chiara diventa scura, voglio che metta rami e foglie il mio sapere da una gioia nuova che mi fruttifica e fiorisce, perché vedo schiarirsi del dolce fogliame le querce, e perciò si ritraggono fra le tristezze e i freddi l'usignolo e il tordo e la gazza e il picchio].²⁵¹

Se è vero, infatti, che «lo stile prezioso è scuro come l'inverno, lo stile piano è chiaro come la bella stagione»,²⁵² è ancora una volta alla lezione di Marcabruno – secondo Beltrami qui è magistrale l'influsso esercitato da [*Co*]ntra [*l'i*]vern que s'e[n]ansa (*BdT* 293,14) – che dobbiamo ricondurre questa e la gran parte delle metafore chiaroscurali dei trovatori di più di una generazione.²⁵³ E nei confronti di Marcabruno andrà riconosciuto il debito di Raimbaut d'Aurenga nella costruzione di un testo dove ragioni ideologiche o emotive trovino specchio nel linguaggio utilizzato. In questo senso si può affermare con Linda Paterson che in *Cars, douz e feinz* Raimbaut – «an amateur poet who can largely please himself, defends the trobar clus and makes fun of the trobar leu» – abbia messo in atto questa logica compositiva:

The wren's song, rare, sweet, low, suggesting a precious mystery, is a symbol of the poet's joy. [...] The wren's song, precious both for its joy and its rarity, was an image both of a joyful heart and of poetic artistry.²⁵⁴

E poi:

The technical mastery of the whole work is the formal expression of his aspiration to perfect joy. The phrase '*Don mon escur cor esclaire*', besides describing the poet's state of mind, recalls Marcabru's attempts '*D'esclarzir paraul'escura*': to clarify difficult

²⁵¹ Per il testo e la traduzione cfr. BELTRAMI 2020, pp. 161-175.

²⁵² CANETTI 1996, cit. p. 189.

²⁵³ BELTRAMI 2020, p. 167 rimanda in particolare a Cercamon, *BdT* 112,4, 1: «Quan l'aura doussa s'amarzis» e 20: «quan totz lo segles brunezis» e *BdT* 112,3a, 1: «Pois nostre temps comens'a brunezir» e a Alegret, *BdT* 17,2, 1-2: «Ara pareisson ll'aubre sec / e brunisson li elemen».

²⁵⁴ PATERSON 1975, cit. p. 152

ideas by the precise and truthful use of words. In certain respects Raimbaut is very close to Marcabru: he sees poetic eloquence as a means of unfolding truth from darkness.²⁵⁵

Sono infine da addebitare a Marcabruno, a mio parere, alcune tessere lessicali correlate all'oscurità – e suffragati da rime peculiari come quelle con terminazione in *-ura* – impiegati da due rimatori toscani duecenteschi prestilnovisti quali Guittone e Bonagiunta Orbicciani, nel dibattito articolato intorno al concetto di 'sottigliezza'.²⁵⁶ La riflessione del trovatore guascone sulla parola poetica, sembra di poter dire, resterà per molto tempo un modello teorico in grado di consegnare alle generazioni dei poeti a lui successivi una coscienza sugli espedienti formali dell'*obscuritas* e sui suoi valori semantici. Non solo 'marcabrunismi formali', dunque: ma anche tematico-ideologici, pervasivi nel filone ermetico del *trobar* e, più in generale, nel linguaggio poetico delle origini.

²⁵⁵ *Ibid.*, cit. p. 153.

²⁵⁶ Cfr. in particolare il sonetto rivolto da Bonagiunta a Guinizelli, *Voi, ch'avete mutata la mainera*; qui, e in particolare nelle terzine (vv. 9-14), il rimatore lucchese rivolge delle critiche in fatto di stile al suo interlocutore: «Così 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». Sui problemi posti da questo passaggio rimando a GORNI 1981, p. 35-41, BRUNI 1991, pp. 91-133, passim, GIUNTA 1999, pp. 80-120, REA 2003, *passim*, ROSSI 2005, *passim* e BORSA 2007, pp. 103-115. Il testo critico di riferimento è MENICHETTI 2012, p. 270. Sull'argomento in questione rimando ancora al mio saggio in fase di peer review sulle rime in *-ura* nella lirica trobadorica (BARSOTTI 2023).

Riflessioni conclusive

Un uomo stava nel giardino, ed era libero, poiché era «un'anima vivente». La parola era in lui: egli solo dava il nome alle cose. La coscienza morale era in lui: egli sapeva che i frutti erano buoni, sapeva che la donna era «osso delle sue ossa», «carne della sua carne», sapeva che «l'uomo lascerà suo padre e sua madre, e si atterrà alla moglie, ed essi diventeranno una stessa carne». La passione era in lui, poiché era in lui un «profondo sonno». Egli era «ignudo»: cioè era in lui l'infinita indeterminatezza, ma «non se ne vergognava», non ne aveva sacro terrore, perché questa indeterminatezza era insieme determinazione, la nudità si copriva da sola; senza bisogno di essere celata. Egli era dunque un uomo, totalmente e unicamente uomo, e viveva nella libertà, che era la felicità del giardino. Ogni atto era atto di libertà, cioè aveva in sé la sua norma; ogni opera era creativa: egli era nel giardino «per lavorarlo e per guardarlo», e il lavoro era felice come il respiro; *ogni parola era parola di poesia*, cioè era identica col suo oggetto e aveva valore assoluto: «qualunque nome Adamo ponesse a ciascun animale, esso era il suo nome».

Carlo Levi, *Paura della libertà, Storia Sacra* (LEVI 2020, pp. 139-140).

Il fatto che nei trovatori la riflessione sull'arte occupi una buona porzione del discorso in versi è prova del fatto che, come si è potuto notare, la forma costituisce il rovello più ingombrante nella coscienza poetica del XII secolo, nei cui esperimenti letterari in lingua volgare viene concentrato l'impegno di trasporre dal latino la gran parte dei precetti retorici appresi da secoli di tradizione. La retorica tradizionale è un perno estetico rispetto alla quale si apprezza, dunque, non tanto il rispetto ossequioso, ma anche (e soprattutto) lo scarto rispetto alla regola tradizionale. Il bagaglio normativo in questione sottostà sia alla sperimentazione prosastica sia a quella poetica e, in altri termini, esso designa «l'art ou la méthode de conquérir un style, ou tout au moins, d'en favoriser la réussite».¹

Altri nodi cruciali messi in risalto con questo lavoro (ad esempio *loci* specifici o categorie desunte probabilmente dalla retorica antica e dell'*Ars poetica*) sembrano essere parte integrante del pensiero 'fattivo' di chi fa poesia. Solo raramente i *loci* discussi nell'indagine possono essere difatti inquadrati come squarci di teoria poetica vera e propria. Più spesso, invece, si è guardato al *corpus* testuale come specchio della circolazione di idee e parametri estetici concernenti l'espressione poetica. Il fatto che

¹ DRAGONETTI 1979, cit. p. 539.

queste tracce indirette restino sedimentate nei testi per via implicita o vagamente allusiva – e senza, cioè, un corredo teorico esplicito, una teoresi – attesta la dimestichezza dei trovatori con questo versante del sapere. I testi presi in esame sono stati dunque analizzati in virtù della loro esemplarità nell’ambito della discussione, a fronte sia dell’entità della produzione poetica occitanica sia, in molti casi, dell’impossibilità di lavorare su edizioni e traduzioni aggiornate.

Per rendere conto del ‘gioco delle forme’ cui partecipa la *paraula* trobadorica si è dovuto in molti casi fare i conti con l’intrinseco e inscindibile legame tra lo stile e un ventaglio piuttosto vario di temi, moduli e rispettive variazioni. Se per il tema amoroso si osserva una forte tendenza al codice dell’uniformità (quello della società di corte), eccettuate rare voci che si staccano dal corpo (tra queste, ad esempio, Raimbaut d’Aurenga), la forma rappresenta invece per i poeti la componente più variabile che esista, quella con cui, forse proprio in ragione della forte omogeneità delle tendenze, è maggiormente possibile giocare. Per riassumere il senso di scarto tra novità e orizzonte d’attesa, riprendo qui alcune parole di Marco Grimaldi:

La poesia dei trovatori è ripetitiva non perché ogni componimento ripete all’infinito un modello preciso ma perché utilizza un campionario relativamente ristretto di immagini, forme, lessico. Il piacere del testo (o meglio del canto) si basava, per il pubblico dei trovatori, oltre che su fattori sociali come la lode o il vituperio, sulla possibilità di prevedere, in certa misura, ciò che avrebbe ascoltato. All’interno di questo sistema erano possibili numerose variabili. L’originalità che i trovatori rivendicano deve essere valutata in base a questo quadro complessivo.²

Attraverso le dichiarazioni di poetica è dunque possibile intravedere il dispiegarsi di vere e proprie personalità poetiche. Se ‘esprimere’ significa per il poeta «sentir ou voir en dehors des formes de sensibilité et des visions imposées aux hommes pendant des siècles par la rhétorique, s’écarter par conséquent des sentiments communs, et poursuivre en soi une image assez unique pour que l’expression qui en résulte ne puisse être comparable à nulle autre», si può dire viceversa che nella forma-testo la personalità poetica si inverte, esprimendo una volontà e un sapere in forma di ‘io’.³

In questa prospettiva, seguendo le intuizioni di Aurelio Roncaglia, è stato necessario rendere conto delle correnti di pensiero dell’epoca, responsabili – si è sottolineato a più riprese – della coscienza dei poeti intorno alla propria arte. Anche quando legata a esperienze laiche la coscienza artistica è comunque debitrice a un pensiero religiosamente connotato, in uno scambio che si direziona in due sensi grazie alla mediazione di religiosi che praticano il passatempo della poesia in lingua latina (come nel caso, esemplare, di Balderico di Bourgueil, richiamato più volte).

² GRIMALDI 2012, pp. 10-11.

³ DRAGONETTI 1979, cit. p. 541. *Volers* e *sabers* (insieme a *poders*) sono le componenti necessarie dell’opera poetica secondo il *Prologo* delle *Leys d’Amors*; su questo punto cfr. *supra*, Cap. 2 § **NOTA INTRODUTTIVA**.

Si è del resto cercato di sottolineare, in particolare, come il codice della *fin'amors* assorba in sé la questione della composizione poetica e la renda tema operativo, funzionale alle proprie logiche. Il rapporto osmotico, in senso uniformante, che regola i rapporti tra le culture di riferimento (laica e religiosa) genera l'incontro e la sovrapposizione tra lessico della poesia e lessico erotico, disegnando un circolo virtuoso in cui poesia e amore cortese dipendono l'una dall'altro. La poesia – ma, più in generale, il lavoro sulla parola – è dunque passaggio fondamentale nel gioco cortese, operazione in grado di riassumere ed esprimere verbalmente le logiche dell'affinamento attraverso un *labor* che è verbale e spirituale insieme.

Due trovatori in particolare, tra loro richiamantisi per la fitta rete allusiva che il più giovane predispone intorno al modello, sembrano poi aver dato impulso all'idea che presupposti etici, sapienziali e amorosi siano in grado di determinare la qualità del discorso poetico; posti al centro di questa indagine, essi sono Marcabruno e Raimbaut d'Aurenga.

Di Marcabruno Raimbaut si appropria nelle forme di un'*imitatio* che porta a estreme conseguenze elementi di tipo formale e categorie concettuali del 'maestro', attuando un continuo slittamento e capovolgimento ideologico che, facendo presa sull'elemento metapoetico, approda a nuove inflessioni formali orientate ora alla valorizzazione del preziosismo, ora alla densità semantica e all'*entrebescar*.⁴ La sua produzione è risultata quanto mai centrale, ai fini di questo lavoro, per la stretta osmosi tra forma e contenuto, forma poetica e vita interiore e per il fatto di riassumere, nelle sue forme, riassumono istanze di conservazione-innovazione che sono state rapportate, a mio avviso giustamente, con le operazioni di «sistemazione della tradizione cortese che Dante condurrà nella *Vita Nuova*».⁵

La sua poesia si distingue, inoltre, per la capacità di sintetizzare la fenomenologia che lega la veste poetica a elementi di tipo emotivo-psicologico e sembra dipendere da questo aspetto la scelta di uno stile orientato verso il *trobar clus*.⁶ Raimbaut è senza dubbio tra i poeti che maggiormente valorizzano l'utilizzo di espedienti lessicali e figurati atti a esprimere l'interiorità, forse anche per le sue possibili competenze di sapere medico particolarmente all'avanguardia, derivate, verosimilmente, dai contatti tra l'Occitania e la scuola salernitana.⁷ La sua produzione è un cantiere che meriterebbe di essere riaperto, con la stesura di un nuovo commento che tenga in conto questi presupposti; quanto mai necessaria e auspicata sarà inoltre auspicata, per i suoi testi, una nuova edizione critica completa, in grado di integrare con nuovi direttrici di ricerca (molte delle quali, in

⁴ Su questo punto cfr. MILONE 1979, p. 172.

⁵ Cit. PICONE 1977, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 30: «l'adeguamento al contrasto psicologico interiore non può essere fatto in maniera "leu": quelli che hanno così preceduto non sono arrivati al pieno svelamento del fenomeno amoroso. L'unica poetica capace di far vivere un simile contenuto, una materia che altrimenti rimarrebbe oscura e inerte, è quella che riesca a proiettare su di essa un fascio di luce in modo da renderla traslucida, attiva, dinamica: risultato conseguibile tramite l'utilizzazione di una poesia programmaticamente difficile».

⁷ Cfr. FABIANI 2014, p. 255.

particolare quelle legate all'espressione 'esteriore' dell'amore, inaugurate dai lavori di Gaia Gubbini) e le basi gettate dagli scavi ecdotici di Luigi Milone.

La dialettica tra la dimensione interiore (emotiva) e esteriore (organico-corporea e verbale-poetica) che emerge, in particolare, da poeti della generazione centrale quali Raimbaut, Bernart de Ventadorn e in qualche caso anche Giraut de Borneill, consente poi di intravedere in trasparenza i primordi di una riflessione che ha molto da condividere con il circolo pneumo-fantasmatico che caratterizzerà certa produzione italiana del Duecento, dove questi presupposti verranno consolidati dalla riscoperta di Aristotele. A questo proposito un più serrato confronto si potrà attuare in futuro tra certe dichiarazioni dei trovatori e dei poeti dello Stilnovo. Il «mutamento della mainera» consiste infatti sì nello sviluppo di elementi filosofici e nella rottura nei confronti dell'egemonia stilistica guittoniana (che consiste in uno stile 'scuro', riconosciuto dallo stesso Guittone) all'insegna della *dulcedo*; di una lingua cioè «sottile e piana», come enuncia Cavalcanti nel sonetto L^b, v. 10 («là dove insegna, Amor, sottile e piano»); ma il suo inquadramento letterario dovrà a mio avviso attenuare, per certi aspetti, la retorica della «rottura rispetto al passato provenzale»,⁸ di cui invece mi pare che vengano assimilati, invece, importanti snodi di riflessione sul rapporto tra emozione e forma espressiva.⁹ Su queste basi sarà forse possibile interpretare i caratteri di Stilnovo come parte di uno sviluppo graduato e dialettico, che non recide ma assorbe, integrando in sé alcuni tratti già connaturati in certa poesia cortese.

Si è sottolineato a più riprese come, nel momento di esprimersi in forma poetica, chi aspira all'amore (e non importa se il suo profilo sia quello del *trichador* o del *fin'aman*) tenda a riversare un riflesso dei propri moti emozionali sugli espedienti linguistici a disposizione, conferendo all'espressione poetica lo statuto di correlativo di una *dispositio animi*. Sin dalla sua etimologia, si è potuto vedere, la poesia è un *fatto*, un'espressione che mobilita le forze – intellettuali e pulsionali, a quanto pare – di chi la compone quanto di chi ne fruisce. In ultima analisi, in quanto atto creativo nutrito e motivato da aspetti di tipo emozionale – non importa quanto reali o fittizi – la poesia è quindi il banco di prova, fin dagli esordi della prima poesia in volgare romanzo, su cui si misura l'entità dell'amore, con mescolanza continua dei piani referenziali tra *eros* e tecnica compositiva. Muovendo da questi presupposti e nascendo da una *humus* di tipo intimo, introspettivo,

⁸ Stilnovo e poesia cortese si distinguerebbero, secondo la *vulgata*, per il fatto che nella seconda si avrebbe una poesia «orientata... verso la richiesta alla donna»; «l'interiorizzazione del discorso lirico, la messa a punto dei tratti fondanti di un linguaggio poetico [...], il dialogo costante e profondo con modelli filosofici e scritturali», sarebbero dunque prerogative dello Stilnovo, a sancire da parte della cerchia «il definitivo superamento della dimensione cortese»; il testo virgolettato è tratto dall'introduzione all'edizione di Cavalcanti di INGLESE - REA 2011, p. 14.

⁹ Non è un caso che le citazioni trobadoriche diventino in qualche caso elemento caratterizzante del discorso stilnovista, in ispecie nei frangenti dialogici: nel sonetto di risposta a Guido Orlandi *Di vil matera mi conven parlare*, v. 16 («Amore ha fabbricato ciò ch'io limo»), Cavalcanti cita probabilmente *Chanso do-ill mot son plan e prim* di Arnaut Daniel (*BdT* 29,6), vv. 12-14 («obri e lim / motz de valor / ab art d'Amor»); cfr. INGLESE - REA 2011, pp. 266-269, *ad loc.* Intarsi di citazioni da testi provenzali sono stati rilevati inoltre in *Voi, ch'avete mutata la mainera* (MENICHETTI 2012, p. 270); cfr. GIUNTA 1999, pp. 80-120 e REA 2003, p. 943 e REA 2007, p. 33.

emozionale, la creazione poetica è, sin dai trovatori provenzali, momento cruciale per il dispiegarsi di una tensione erotica che ha il potere di ri-stabilire tra parole e interiorità il rapporto evocativo che caratterizza i tempi adamitici dell'espressione. Essa è, in ultima analisi – e al pari, forse, della pittura – prodotto naturale «dell'attività umana in quanto creatrice», ovvero *creatrice e senziente*, nello sforzo di riappropriarsi del perduto rapporto di biunivocità tra cose e parole.¹⁰

E se nell'espressione lirica si inverte, sin dai tempi di Guglielmo IX, l'amore – o meglio: se in essa l'amore *si ricrea*, prendendo nuova forma attraverso l'espressione a parole – si può forse accettare pacificamente la possibilità che la poesia e la sua comprensione (di cui la *filologia* è la quintessenza), si configurino a propria volta, nel retropensiero occidentale, come atto d'amore?

¹⁰ LEVI 2020, cit. p. 42.

Indice dei testi trobadorici
commentati

*

AIMERIC DE BELENOI

Al prim presdels breus jorns braus (BdT 9,5)

Ara m destreing amors (BdT 9,7)

Consiros, com partitz d'amor (BdT 9,10)

AIMERIC DE PEGUILHAN

Anc mais de joy ni de chan (BdT 10,8)

D'aiso dont hom a longuamen (BdT 10,17)

De fin'amor comenson mas chansos (BdT 10,20)

Maintas vetz sui enqueritz (BdT 10,34)

Puois descobrir ni retraire (BdT 10,42)

Ses mon apleich non vau ni ses ma lima (BdT 10,47)

ALBERTET

Ab son gai e leugier (BdT 16,2)

A vos vuelh mostrar ma dolor (BdT 16,7)

En amor trob tantz de mals signoratges (BdT 16,13)

ALEGRET

Ara pareisson ll'aubre sec (BdT 17,2)

ARNAUT CATALAN

Als entendens de chantar (BdT 27,2)

AMANIEU DE SESCARS

El temps de nadador (BdT 21a,III)

ARNAUT DANIEL

Ab guai so cuindet e leri (BdT 29,10)

Amor e iois (BdT 29,1)

Anc ieu non l'aic, mas elha m'a (BdT 29,2)

Ans que-l cim reston de brancas (BdT 29,3)

Autet e bas entre-ls prims fuoills (BdT 29,5)

Chanso do-ill mot son plan e prim (BdT 29,6)

D'auira guiza e d'auira razo (BdT 29,7)

* I testi di autore incerto, ma assegnati a un dato nome, sono contrassegnati dall'asterisco alla fine del rigo; i componimenti anonimi sono inseriti alla fine dell'indice, mentre non sono stati inseriti nella tabula i testi menzionati nelle note di questo lavoro (seppure, si intenda, essi siano stati presi in esame nello svolgimento delle indagini).

- Douz braitz e critz (BdT 29,8)*
En breu brisara-l temps braus (BdT 29,9)
Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs (BdT 29,4)
- ARNAUT DE MARUE LH
- La cortezi 'e-l gaiez 'e-l solatz (BdT 30,14)*
- ARNAUT DE TINTIGNAC
- En esmai et en consirier (BdT 34,1)*
- BARTOLOMEO ZORZI
- Entre totz mos consiriers (BdT 74,5)*
Mout fai sobrieira folia (BdT 74,9)
Mout fort me sui d'un chant meravillatz (BdT 74,10)
- BEATRIZ DE DIA
- Amics, en gran consirier (BdT 46,3)*
- BERENGUER DE PALOL
- Aital dona cum ieu sai (BdT 47,3)*
S'eu sabi'aver guidarzo (BdT 47,10)
- BERNART ALANHAN DE NARBONA
- No posc mudar qu'eu no diga (BdT 53,1)*
- BERNART DE LA FONT
- Leu chansonet'ad entendre (BdT 62,1)*
- BERNART DE VENTADORN
- Ab joi mou lo vers e-l comens (BdT 70,1)*
Ara no vei luzir solelh (BdT 70,7)
Bel m'es can eu vei la brolha (BdT 70,9)
Bel m'es qu'eu chan en aquel mes (BdT 70,10)
Be-m cuidei (BdT 70,12)
Chantars no pot gaire valer (BdT 70,15)
La dousa votz ai auzida (BdT 70,23)
Lancan folhon bosc e jarric (BdT 70,24)
Pel doutz chan que-l rossinhols fai (BdT 70,33)
Pos preyat me, senhor (BdT 70,36)
Tant ai mo cor ple de joya (BdT 70,44)
- BERNART MARTI
- Amar dei (BdT 63,1)*
A, senhor, qui so cuges (BdT 63,2)
Bel m'es lai latz la fontana (BdT 63,3)
Companho, per companhia (BdT 63,14)
D'entier vers far ieu non pes (BdT 63,6)
Farai un vers ab son novelh (BdT 63,7)
Quan la ploj'e-l vens e-l tempiers (BdT 63,7a)
Quan l'erb'es reverdezida (BdT 63,8)
- BERTRAN CARBONEL
- Aissi com cel que-s met en perill gran (BdT 82,4)*

- Als demandans respond qu'es amors (BdT 82,21)*
Enaissi com cortezia (BdT 82,51)
Mal fai qui 'nclau ni enserra (BdT 82,64)
Per espassar l'ira e la dolor (BdT 82,12)
Qui vol paradis gazanhar (BdT 82,78)
Vil sirventes de vil home vuelh far (BdT 82,17)
- BERTRAN DE BORN
- Be-m platz lo gais temps de pascor (BdT 80,8a)**
Ges de far sirventes no-m tartz (BdT 80,20)
Ieu chan, que-l reys m'en a preguat (BdT 80,14)
Rassa, tan creis e mont'e poja (BdT 80,37)
- BERTRAN DEL POJET
- De sirventes aurai ganre perdutoz (BdT 87,2)*
- BLACATZ
- En Raembaut, ses saben (BdT 97,4)*
- BONIFACIO CALVO
- Per tot zo c'om sol valer (BdT 101,10)*
Temps e luecs a mos sabers (BdT 101,15)
- CADENET
- Camjada s'es m'aventura (BdT 106,12)*
- CERCAMON
- Assatz es or'oimai q'eu chant (BdT 112,1c)*
- CERVERÌ DE GIRONA
- Batl'e jutg' e cossellier d'aut senhor (BdT 434,3)*
Com fis destreitz qui no-s pot cosseyllar (BdT 434a,14)
Cuenda chanso, plazen, ses vilanatge (BdT 434,11)
Entre-ls reys e-ls baros (BdT 434a,22)
Obra subtil, prim'e trasforia (BdT 434a,43)
Si nuyll temps fuy pessius ne cossirós (BdT 434a,60)
Si tot s'es braus l'ayrs e-l mes (BdT 434,13)
- DAUDE DE PRADAS
- Anc mais hom tan ben non amet (BdT 124,3)*
Bela m'es la votz autana (BdT 124,5)
Ben ay'Amors quar anc me fe chاوزir (BdT 124,6)
Ben deu esser Solatz marritz (BdT 124, 4)
Del bel desir que Jois Nvels m'aduç (BdT 124,8)
En un sonet guay e leugier (BdT 124,10)
Non cugei mai sens comjat far chanson (BdT 124,11)
Pos Amors vol e comanda (BdT 124,14)
Pos Mercés no-m val ni m'ajuda (BdT 124,13)
- DURAN SARTOR DE
 CARPENTRAS
- Vill sirventes, leugier e venassal (BdT 126,2)*
- ELIAS CAIREL

Abril ni mai non aten de far vers (BdT 133,1)
Era non vei puoi ni colomba (BdT 133,2)
Estat ai dos ans (BdT 133,3)
Freit ni ven no-m posc destreigner (BdT 133,4)
Si cum cel, (BdT 133,12)
Totz mos cors (BdT 133,14)

FOLCHETTO DI MARSIGLIA

A vos, midontç, voill retrair'en cantan (BdT 155,4)
Chantan volgra (BdT 155,6)
Chantars mi torna ad afan (BdT 155,7)
En chantan (BdT 155,8)
Meravill me (BdT 155,13)
Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen (BdT 155,16)
S'al cor plagues ben fora oimais sazoz (BdT 155,18)
Si tot me sui a tart aperceubutz (BdT 155,21)
Us volers outracuidatz (BdT 155,27)

GARIN LO BRUN

Nueyt e iorn suy en pessamen (BdT 163,1)

GAUCELM FAIDIT

Ab nou cor et ab novel so (BdT 167,3)

GAVAUDAN

Lo mes e-l temps l'an depart (BdT 174,7)
Ieu no suy pars als autres trobadors (BdT 174,5)
Un vers vuelh far chantador (BdT 174,11)

GIRAUT DE BORNEIL

A ben chantar (BdT 242,1)
Ajtal cansoneta plana (BdT 242,4)
Amars, onrars e carteners (BdT 242,8)
Ans que venia·l nous frugz tendres (BdT 242,10)
A penas sai comensar (BdT 242,11)
Aquest terminis clars e gens (BdT 242,12)
Ar auziretz enchabalir chantars (BdT 242,17)
Can branca·l brondels e rama (BdT 242,57)
Chans em broill (BdT 242,29)
Era si·m fos en grat tengut (BdT 242,16)
La flors del verjan (BdT 242,42)
Leu chansonet'e vil (BdT 242,45)
Los apleiz (BdT 242,47)
No puesc sofrir c'a la dolor (BdT 242,51)
No-s pot sofrir ma lengua q'ill non dia (BdT 242,52a)
Si·l cor no-m ministr'a drech (BdT 242,70)
Si·m sentis fizels amics (BdT 242,72)
Si per mon Sobretotz no fos (BdT 242,73)
Si soutils senz (BdT 242,74)

- GIRAUT D'ESPAIGNA
Un sonet fatz malvatz e bo (BdT 242,80)
- GUGLIELMO IX
Si no m secor domna gaja (BdT 244,16)
Ben vueill que sapchon li pluzor (BdT 183,2)
Companho farai un vers [qu'er] covinen (BdT 183,3)
Farai chansoneta nueva (BdT 183,6)
Farai un vers de dreit nien (BdT 183,7)
Molt jauzens mi prenc amar (BdT 183,8)
Pos vezem de novel florir (BdT 183,11)
- GUI DE CAVAILLON
Doas coblas farai en aqest son (BdT 192,2)
- GUILHEM ADEMAR
Comensamen comensarai (BdT 202,4)
- GUILHEM DE BERGUEDAN
Ara voill un sirventes far (BdT 210,3)
Bernarz diz de Baseill (BdT 210,6)
Cel so qui capol'e dola (BdT 210,6b)
Chansoneta leu e plana (BdT 210,8)
Eu non cuidava chantar (BdT 210,11)
Sirventes ab razon bona (BdT 210,17a)
Un sirventes ai en cor a bastir (BdT 210,20)
Un trichaire (BdT 210,22)
- GUILHEM DE
MONTANHAGOL
Ar ab lo coinde pascor (BdT 225,2)
Non an dig tan li primier trobador (BdT 225,7)
Nulhs hom no val ni deu esser prezatz (BdT 225,10)
On mais a hom de valensa (BdT 225,11)
Qui vol esser agradans e plazens (225,13)
- GUILHEM FIGUEIRA
D'un sirventes far (BdT 217,2)
Ja de far un sirventes (BdT 217,4a)
No m laissarai per paor (BdT 217,5)
Un nou sirventes ai en cor que trameta (BdT 217,8)
- GUILLEM AUGIER NOVELLA
Guillem, prims iest en trobar a ma guiza (BdT 205,4)
- GUILLEM OLIVIER D'ARLES
Tant no puecs legir ni pessar, BdT 246,67
- GUIRAUT RIQUIER
Ab lo temps agradiu gai (BdT 248,1)
Atan grans com devers (BdT 248,II)
Be m degra de chantar tener (BdT 248,17)
Kalenda de mes caut ni freg (BdT 248,47)

Lo mons par enchantatz, (BdT 248,52)
Razos m'aduy voler, qu'ieu chant soven (BdT 248,71)
S'ieu ja trobat non agues (BdT 248,79)
Yverns no-m te de chantar embargat (BdT 248,89)

JAUFRE RUDEL

Non sap chantar qui so non di (BdT 262,3)
Quan lo rius de la fontana (BdT 262,5)
Quan lo rossinhols el folhos (BdT 262,6)

LANFRANC CIGALA

E mon fin cor regna tan fin'amors (BdT 282,3)
En chantan d'aquest segle fals (BdT 282,2)
Escur prim chantar e sotil (BdT 285,5)
Ges non sui forzaç q'eu chan (BdT 282,9)
Quant en bon luec fai flors bona semenza (BdT 282,19)
Un avinen ris vi l'autrier (BdT 282,25)

MARCABRUNO

Al departir del brau tempier (BdT 293,2)
Ans que-l terminis verdi (BdT 293,7)
Aujatz de chan (BdT 293,9)
Bel m'es can s'esclarzis l'onda (BdT 293,12a)
Bel m'es quan la fueill'altana (BdT 293,21)
[Co]ntra [l'i]vern que s'e[n]ansa (BdT 293,14)
Cortesamen vuoill comensar (BdT 293,15)
D'aisso laus Dieu (BdT 293,16)
Dirai vos e mon latin (BdT 293,17)
Dire vos vuoill ses doptanssa (BdT 293,18)
Doas cuidas a-i, compaigner (BdT 293,19)
Emperaire, per mi mezeis (BdT 293,22)
L'autrier, a l'issuada d'abriu (BdT 293,29)
L'autrier jost'una sebissa (BdT 293,30)
Lo vers comenssa (BdT 293,32)
Lo vers comens (BdT 293,33)
Per savi-l tenc ses doptanssa (BdT 293,37)
Pos l'inverns d'ogan es anatz (BdT 293,39)
Pus mos coratges s'es clarzitz (BdT 293,40)

OZIL DE CADARS

Assatz es dreitz, pus joys no-m pot venir (BdT 314,1)

PALAIS

Un estribot farai don sui aperceubuz (BdT 315,5)

PAULET DE MARSELHA

L'autrier m'anav'ab cor pensiu (BdT 319,6)

PEIRE BREMON RICAS
NOVAS

Ben farai canson plasen (BdT 330,3)

Be volgra de dotz chantadors (BdT 330,5)
Pois lo bels temps renovella (BdT 330,12)
Pus que tug volon saber (BdT 330,15)
Si m ten Amors ab douz plazer jauzen (BdT 330,16)

PEIRE CARDENAL

Ab votz d'angel, lengu'esperta, non blesza, (BdT 335,1)
Aissi com hom planh son filh e son paire (335,2)
Al nom del seingnor dreiturier (BdT 335,3)
Bel m'es qui bastis (BdT 335,10)
Qui se vol tal fais cargar qe-l fais lo venza (BdT 355,44)
Qui volra sirventes auzir (BdT 335,47)
Un estribot farai que er mot maistrat[z] (BdT 335, 64)
Un sirventes ai en cor que comens (BdT 335,65)
Un sirventes qu'er mieg mals e mieg bos (BdT 335,21)
Un sirventes vuelh far dels auls glotos (BdT 355,69)

PEIRE D'ALVERNHE

*Abans qe-il blanc puoi sion vert (BdT 323,1)**
Be m'es plazen (BdT 323,10)
Bel m'es, quan la roza floris (BdT 323,7)
Belh m'es qu'ieu fass'hueymais un vers (BdT 323,9)
Chantarai d'aquestz trobadors (BdT 323,11)
Dejosta-ls breus jorns e-ls loncs sers (BdT 323,15)
Dieus, vera vida, verais (BdT 323,16)
L'airs clars e-l chans dels auzelhs (BdT 323,20)
La fuelh'e'l flors (BdT 323,19)
Sobre-l vieill trobar e-l novel (BdT 323,24)

PEIRE DE BUSSIGNAC

Quand lo dous temps d'abril (BdT 332,1)

PEIRE DE MAENSAC

Estat aurai de chantar (BdT 194,7)

PEIRE RAIMON DE TOLOZA

Ab son gai, plan e car (BdT 355,1)
Pos vezem boscs e broills floritz (BdT 355,14)

PEIRE ROGIERS

Ges non puesc en bon vers fallir (BdT 356,4)

PEIRE VIDAL

Ajostar e lassar (BdT 364,2)
Be m'agrada la covinens sazos (BdT 364,10)
Be-m pac d'ivern e d'estiu (BdT 364,11)
De chantar m'era laissatz (BdT 364,16)
Ges del joi qu'ieu ai no-m rancur (BdT 364,23)
Tant me platz jois e solatz (BdT 364,48)

PEIROL

Ben dei chantar (BdT 366,3)

D'un bo vers vau pensan com lo fezes (BdT 366,13)

La gran alegransa (BdT 366,18)

Pos entremes me suy de far chansos (BdT 366,27a)

Senher, qual penriaz vos (BdT 366,30)

PERDIGON

Be-m dizon, s'en mas chanssos, BdT 370,2

PONS DE CHAPTOIL

Coras qe-m tengues jauzen (BdT 375,6)

PONS FABRE D'UZES

Locs es qu'om si deu alegrar (BdT 376,1)

PONS SANTOLH DE TOLOZA

Marritz cum homs mal sabens ab frachura, BdT 380,1)

RAIMBAUT D'AURENGA

Ab nou cor et ab nou talen (BdT 389,1)

Aissi mou / un sonet nou (BdT 389,3)

Al prim qe-il timi sorz en sus (BdT 389,4)

A mon vers dirai chanso (BdT 389,7)

Amors, cum er, que farai? (BdT 389,8)

Als durs, crus, cozenz, lauzengiers (BdT 389,5)

Après mon vers vueilh sempr'ordre (BdT 389,10)

Ara-m platz Giraut de Borneill (BdT 389,10a)

Ara-m so del tot conquis (BdT 389,11)

Ara non siscla ni chanta (BdT 389,12)

Ar vei bru, escur, trebolel cel (BdT 392,5)

Assaz m'es belh (BdT 389,17)

Ben s'eschai q'en bona cort (BdT 389,20)

Car douz e feinz (BdT 389,22)

Car vei qe clars (BdT 389,38)

En aital rimeta prima (BdT 389,26)

Entre gel e vent e fanc (BdT 389,27)

Er resplan la flors enversa (BdT 389,16)

Er [se] sebro-ill foill del fraisse (BdT 389,15)

Escotatz, mas no say que s'es (BdT 389,28)

Lonc temps ai estat cubertz (BdT 389,31)

Pos trobars plans es volguz tan (BdT 389,37)

Si de trobar agues meillor razo (BdT 389,38a)

Una chanson fera (BdT 389,40)

Un vers farai de tal mena (BdT 389,41)

*[... nu]ils hom tan [...n]on amet (BdT 392,26a)**

RAIMBAUT DE VAQUEIRAS

Ja non cujei vezer (BdT 392,20)

Quan lo dous temps comensa (BdT 392,27)

Savis e fols, humils et orgoillos (BdT 392,28)

RAIMON DE MIRAVAL

Amors me fai chantar et esbaudir (BdT 406,4)
Anc non atendei de chantar (BdT 406,5)
A penas sai don m'apreing (BdT 406,7)
Chans, quan non es qui l'entenda (BdT 406,22)
Qui bona chansso cossira (BdT 406,35)
Tal chansoneta farai (BdT 406,41)

RAIMON VIDAL DE BEZALÙ

Abril issia (BdT 411,III)
*Entre-l taur e-l doble signe (BdT 411,3)**

RAMBERTINO BUVALELLI

Al cor m'estai l'amoros desirers (BdT 281,1)
D'un salutz me voill entremetre (BdT 281,3)

RIGAUT DE BERBEZILH

Atressi cum l'orifans (BdT 421,2)

SAIL D'ESCOLA

[Gra]n esfortz fai qui chanta ni-s deporta (BdT 430,1)

SORDELLO

Bel m'es ab motz leugiers a far (BdT 437,7)
Domna, meills qu'om no pot pensar (BdT 437,12)
Planher vuelh En Blacatz (BdT 437,24)
Tant m'abellis lo terminis novels (BdT 437,35)

UC BRUNENC

Coindas razos e novellas plazens (BdT 450,3)
Cortesamen mou en cor mesclanza (BdT 450,4)

UC DE L'ESCURA

De mots ricos no tem Peire Vidal (BdT 452,1)

UC DE SAINT CIRC

Chazos q'es leus per entendre (BdT 457,8)
Enaissi cum son plus car (BdT 457,12)
Longamen ai atenduda (BdT 457,18)
Nuilla ren que mestier m'aia (BdT 457,25)
Un sirventes vuelh far en aquest son d'En Gui (BdT 457,42)

ANONIMI

Domna, vos m'avez et Amors, BdT 461,v
Sui e no suy, fuy e no fuy (BdT 461,226)

BIBLIOGRAFIA

STRUMENTI DI CONSULTAZIONE

AGENO 1964

Franca Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

ASPERTI 1999

Stefano Asperti, *Storia delle letterature medievali romanze*, coordinata da Maria Luisa Meneghetti, Roma-Bari, Laterza, 1999.

AVALLE 1993²

D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1993².

AW

Adold Tobler, Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin/Frankfurt/Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 11 voll., 1915-1995.

BdT

Alfred PILLET - Henry CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle (Saale), Niemeyer, 1933 (cfr. *Ristampa anastatica a cura di Paolo Borsa e Roberto Tagliani. Con una presentazione di Maria Luisa Meneghetti e un aggiornamento del corpus testimoniale di Stefano Resconi*, Milano, Ledizioni, 2013).

BEdT

Stefano Asperti (a cura di), *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, versione 2.5 (consultabile al link: www.bedt.it).

BELTRAMI - VATTERONI 1994

Pietro Betrami, Sergio Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale, II. Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, Pisa, Pacini, 1994.

BIANCHINI 1996

Simonetta Bianchini (a cura di), *Prassi intertestuale*, Roma, Bagatto Libri, 1996.

Biblia sacra iuxta Vulgatam uersionem

Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem, adiuuantibus Bonifatius Fischer et. al., recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robert Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

BOLOGNA 1993²

Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto ASOR ROSA, vol. VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 445-928 (rist. a parte con correzioni Torino, Einaudi, 1993², 2 voll.: I. *Dalle origini al Tasso*, pp. 3-156).

BONAFIN 2010

Massimo Bonafin (a cura di), *Martin de RIQUER, Leggere i trovatori*, Macerata, Eum, 2010.

BRUGNOLI - MERCURI 1973

Giorgio Brugnoli, Roberto Mercuri, "Orazio" in *Enciclopedia dantesca*, Vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 173-180.

BRUNEL 1935

Clovis Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Droz, 1935.

CELLA 2003

Roberta Cella, *I gallicismi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

CHIRI 1954

Giuseppe Chiri, *Poesia cortese latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1954.

COM2

Peter T. Ricketts, *Concordance de l'Occitan médiéval. 2. Les Troubadours. Les textes narratifs en vers*, Turnhout, Brepols, 2005.

CONTINI 2014

Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Roma, Il Mulino, 2014.

CRESCINI 1926

Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali (Terza edizione migliorata)*, Milano, Hoepli, 1926.

DBT

Saverio Guida, Gerardo Larghi (a cura di), *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2014.

DEI

Carlo Battisti, Giovanni Alessio (a cura di), *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Istituto di glottologia, Barbèra, 1950-1957.

DI GIROLAMO 1989

Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (= rist. 2021).

DU CANGE 1883-1887

Charles Du Cange, *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort, L. Favre, 1883-1887 (consultabile online, al link: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/>).

ERNOUT - MEILLET 1979

Alfred Ernout, Antoine Meillet, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris, Klincksieck, 1979.

FEW

Walther von Wartburg *et al.*, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, ATILF/CNRS & Université de Lorraine (consultabile al link: <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/>), 1922-2002.

GERI - GRIMALDI - MALDINA 2021

Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Nicolò Maldina (a cura di), *La lirica italiana. Un lessico fondamentale (secoli XIII-XIV)*, Roma, Carocci, 2021.

MORAWSKI 1925

Joseph de Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

LAZZERINI 2001

Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.

LEI

Max Pfister, Wolfgang Schweickard *et al.*, *Lessico etimologico italiano*, edito per incarico della Commissione per la filologia romanza, Wiesbaden, Reichert, 1979-.

LR

François Just-Marie Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 6 voll., 1838-1844.

MARIOTTI 1996-1998

Scevola Mariotti, *Enciclopedia oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996-1998, 3 voll.

MURPHY 1983

James J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, introduzione e traduzione a cura di V. Licitra, Napoli, Liguori, 1983.

NIERI 1901

Idelfonso Nieri, *Vocabolario lucchese*, Bologna, Forni, 1901.

PD

Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Winter, 1909.

PULSONI 2001

Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

RAYNOUARD 1836-1845

François Just-Marie Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris, 1836-1845, réimpr. Heidelberg 1928, II, p. 256.

REYNOLDS 1983

Leighton D. Reynolds, *Texts and transmission, a survey of the Latin classics*, a cura di Francesco Lo Monaco, Oxford, Clarendon Press, 1983.

REW

Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1911.

Rialc

Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana (consultabile al link: www.riale.unina.it).

Rialto

Repertorio Informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana (consultabile al link: www.rialto.unina.it).

ROSSI 2002

Giuseppe Aldo Rossi, *Dizionario Enciclopedico di Enigmistica*, Bologna, Zanichelli, 2002.

SINGER 1995-2002

Samuel Singer (*et. al.*), *Thesaurus proverbiorum Medii Aevi: Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1995-2002.

SW

Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman*, Leipzig, Reisland, 8 voll. (vol. VIII a cura di Carl Appel), 1894-1924.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano/CNR (consultabile al link: <http://tlioweb.ovi.cnr.it/>).

Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica, a cura di Rocco Distilo, Università degli studi della Calabria – Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2001.

Vittorini (Atti del convegno, c.d.s.)

La cultura dei vittorini e la letteratura medievale, Atti del convegno internazionale (23-25 gennaio 2019, Pisa, Scuola Normale Superiore), Pisa, Edizioni della Normale, c.d.s.

EDIZIONI CRITICHE DI TESTI TROBADORICI, GALLOROMANZI E CATALANI

ALBERNI 2007

Anna Alberni (a cura di), *Speculum al foder*, Edicions Vitel·la, Bellcaire d'Empordà, 2007.

ALMQVIST 1951

Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Ademar*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1951

ANDOLFATO 2014

Francesca Andolfato, *Le canzoni di Guilhem Ademar. Edizione critica, commento e traduzione*, tesi di dottorato (coordinatore T. Zanato, tutore G.C. Alessio), Venezia, Università Ca' Foscari, 2014 (anno della discussione); consultabile in rete al link: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4620/TESI%20Guilhem%20Ademar.pdf?sequence=1>.

ANGELI 1983

Giovanna Angeli (a cura di), Maria di Francia, *Lais*, Milano, Mondadori, 1983 (testo dell'edizione *Les Lais de Marie de France*, publiés par Jean Rychner, Paris, Champion, 1966, basata sul ms. Harley 978 della British Library).

ANGLADE 1919

Joseph Anglade, *Las Leys d'Amors*, Toulouse, Privat, 1919.

APPEL 1882

Carl Appel, *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin, Reimer, 1882

APPEL 1890

Carl Appel, *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, in «Revue de langues romanes» 34 (1890), pp. 5-35.

APPEL 1915

Carl Appel, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.

APPEL 1920

Carl Appel, *Der Trobador Cadenet*, Halle, Niemeyer, 1920.

ARVEILLER - GOUIRAN 1987

Raymond Arveiller, Gérard Gouiran, *L'oeuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence, CUER MA - Université de Provence, 1987

ASPERTI 1990

Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990

ASTON 1953

Stanley C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.

AUDIAU 1922

Jean Audiau, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris, Delagrave, 1922.

AZAÏS 1977

Gabriel Azaïs, MATFRE ERMENGAU, *Le Breviari d'Amor, suivi de sa lettre a sa sœur*, Genève, Slatkine, 1977.

AVALLE 1960

D'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.

BARACHINI 2016

Giorgio Barachini, *Il trovatore Elias de Barjols*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015.

BARBERINI 2013

Fabio Barberini, *Il trovatore Rostainh Berenguer de Marseilha*, Modena, Mucchi, 2013.

BARTSCH 1857

Karl Bartsch, *Peire Vidal's Lieder*, Berlin, Dümmler, 1857

BEC 1967

Pierre Bec, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIIIe siècle*, ed. P.T. Ricketts [compte-rendu], in «Cahiers de civilisation médiévale», 10 (1967), pp. 69-72.

BEGGIATO 1984

Fabrizio Beggiano, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi, 1984.

BELTRAMI 2007

Pietro Beltrami et. al. (a cura di), *Brunetto Latini, Tresor*, Einaudi, Torino, 2007.

BERETTA SPAMPINATO 1978

Margherita Beretta Spampinato, *Berenguer de Palol*, Modena, Mucchi, 1978.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1966

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, «Studi Mediolatini e Volgari», 14, 1966, pp. 9-135.

BERTONI 1908

Giulio Bertoni, *Rambertino Buvaelli trovatore bolognese e le sue rime provenzali*, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1908.

BERTONI 1915

Giulio Bertoni, *I Trovatori d'Italia*, Modena, Orlandini, 1915.

BETTI 1998

Maria Pia Betti, *Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier*, «Studi Mediolatini e Volgari», 44, 1998, pp. 7-193.

BONI 1954

Marco Boni, *Sordello, le poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario*, Bologna, Palmaverde, 1954.

BORGHI CEDRINI 2008

Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena, Mucchi, 2008.

BORRIERO 2019

Giovanni Borriero, *Raimbaut de Vaqueiras, Savis e fols, humils et orgoillos (BdT 392,28)*, in «Lecturae tropatorum» 12 (2019), pp. 86-132, reperibile in rete al link: <http://www.lt.unina.it/Borriero-2019.pdf>.

BOSDORFF 1908

Günther Bosdorff, *Bernard von Rouvenac, ein provenzalischer Trobador des XIII. Jahrhunderts*, «Romanische Forschungen», 22, 1908, 761-827.

BOUTIÈRE 1930

Jean Boutière, *Les poésies du troubadour Peire Bremon de Ricàs Novas*, Toulouse-Paris, Didier, 1930.

BOUTIÈRE - SCHUTZ 1964²

Jean Boutière - Alexander H. Schutz, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Toulouse – Paris, Privat – Didier, 1950¹ («Bibliothèque méridionale», 1^{re} s., XXVII); 2^e édition refondue [...], Paris, Nizet, 1964², 1973^{2r} («Les classiques d'oc», 1).

BRANCIFORTI 1954

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.

BRANCIFORTI 1955

Francesco Branciforti, *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania, Biblioteca di lettere e filosofia, 1955.

CAÏTI-RUSSO 2005

Gilda Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Univ. Paul-Valéry, 2005.

CALZOLARI 1986

Monica Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi, 1986.

CANNISTRÀ 1984

Antonio Cannistrà, *Un «difficile» testo di Peire d'Alvergne*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Sansoni, 1984, pp.45-65.

CANTALUPI 2020

Cecilia Cantalupi, *Il trovatore Guilhem Figueira. Studio e edizione critica*, Strasbourg, ELiPhi, 2020.

CASELLA 1946

Mario Casella (a cura di), *Jaufre Rudel. Liriche*, Firenze, Fussi, 1946.

CATALDI - PASQUAL 2020

Pietro Cataldi, Cèlia Nadal Pasqual, *Ausiàs March, Un male strano. Poesie d'amore*, Torino, Einaudi, 2020.

CAVALIERE 1935

Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, Firenze, Olschki, 1935.

CHAMBERS 1976-1977

Frank M. Chambers, *Two troubadour lyrics*, «Romance Philology», 30, 1976-1977, pp. 134-144.

CHIARINI 2003

Giorgio Chiarini, *L'amore di lontano. Jaufre Rudel*, edizione critica, con introduzione, note e glossario, Roma, Carocci, 2003.

CIGNI 2012

Fabrizio Cigni, *Il trovatore N'At de Mons*, Pisa, Pacini, 2012

COLLURA 2018

Alessio Collura (a cura di), *Sens e razos d'una escriptura. Il Vangelo occitano di Nicodemo*, premessa di F. Zambon, Roma, Ed. Nuova Cultura, 2018.

COROMINES 1988

Joan Coromines, *Cerverí de Girona. Lirica, I-II*, Barcelona, Curial, 1988.

COTS 1985-1986

Montserrat Cots, *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 40, 1985-1986, pp. 227-330.

COULET 1898

Jules Coulet, *Le troubadour Guilhem de Montanhagol*, Toulouse, Privat, 1898.

CURA CURÀ 2007

Giulio Cura Curà, *Le canzoni del trovatore Uc de Pena*, in «Critica del testo», X (2007) 2, pp. 9-45.

DE CONCA 2009

Massimiliano De Conca, Marcabru, *Lo vers comens cant vei del fau (BdT 293,33)*, in «Lecturae tropatorum» 2 (2009), 21 settembre 2009 (reperibile in rete, al link: <http://www.lt.unina.it/DeConca-2009.pdf>).

DEJEANNE 1909

Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat, 1909.

DE LOLLIS 1896

Cesare De Lollis, *Vita e poesie di Sordello di Goito*, Halle, Niemeyer, 1896

DE LOLLIS 1903

Cesare De Lollis, *Di Bertran del Pojet trovatore dell'età angioina*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1903, pp. 691-710.

DEL MONTE 1955

Alberto Del Monte, PEIRE D'ALVERNHA. *Liriche*, Torino, Loescher-Chiantore, 1955.

DI GIROLAMO 2009

Raimbaut d'Aurenga (?), [... nu]ils hom tan [...n]on amet (BdT 392,26a), in «Lecturae tropatorum» 2 (2009), pp. 1-21; consultabile in rete al link <http://www.lt.unina.it/DiGirolamo-2009.pdf>.

DI LUCA 2008

Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi, 2008.

ERNST 1930

Willy Ernst, *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso*, «Romanische Forschungen», 44, 1930, pp. 255-406.

EUSEBI 1995

Mario Eusebi (a cura di), *Arnaut Daniel. L'aur'amara*, Parma, Pratiche 1995.

EUSEBI 2011

Mario Eusebi (a cura di) *Guglielmo IX, Vers*, Roma, Carocci, 2011, (rist. dell'ed. Parma, Pratiche, 1995).

EUSEBI 2019²

Mario Eusebi (a cura di), *Arnaut Daniel, L'aur'amara*, Roma, Carocci, 2019² (= rist. 1996).

FASSANELLI 2021

Rachele Fassanelli, *Don Denis, Cantigas*, Roma, Carocci, 2021.

FEDI 2019

Beatrice Fedi (a cura di), *Las Leys d'Amors, Redazione lunga in prosa*, Firenze, Sismel, 2019.

FRANCHI 2006

Claudio Franchi (a cura di), *Pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

FRANK 1949

István Frank, *Pons de la Guardia, troubadour catalan du XIIè siècle*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 22 (1949), pp. 229-327.

FRANK 1957

István Frank, *Tomier et Palaizi, troubadours tarasconnais (1199-1226)*, «Romania», 78, 1957, pp. 46-85

FRATTA 1996

Aniello Fratta, *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Manziana, Vecchiarelli, 1996.

GAMBINO 2003

Francesca Gambino (a cura di), *Canzoni anonime di trovatori e «trobairitz»*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2003.

GAMBINO 2009

Francesca Gambino (a cura di), *Salutz d'amor, edizione critica del corpus occitano*, Roma, Salerno, 2009.

GATIEN-ARNOULT 1841-1843

Adolphe Félix Gatien-Arnoult, *Las flors del gay Saber estiers dichas "Las Leys d'Amors"*, Toulouse, J.-B. Paya, 1841-1843.

GAUNT - HARVEY - PATERSON 2000

Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru. A critical edition*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000.

GIANNETTI 1988

Andrea Giannetti, *Raimon de Castelnou. Canzoni e dottrinale*, Bari, Adriatica, 1988.

GOUIRAN 1985

Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.

GRETI 2001

Paolo Gresti, *Il trovatore Uc Brunenc. Edizione critica con commento glossario e note*, Tübingen, Niemeyer, 2001.

GUIDA 1979

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena, Mucchi, 1979

GUIDA 2002

Saverio Guida, *Trovatori minori*, Modena, Mucchi, 2002

HARVEY - PATERSON 2010

Ruth Harvey - Linda Paterson, *The troubadour tenors and partimens. A critical edition* (in collaboration with Anna Radaelli and Claudio Franchi), Cambridge, D. S. Brewer, 2000, 3 voll.

HERSHON 2001

Cyril P. Hershon, *Les troubadours de Béziers*, Béziers, Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers, 2001.

HOEPFFNER 1927

Ernest Hoepffner, *Le troubadour Bernart Marti*, in «Romania», LIV (1927), pp. 103-150.

HOEPFFNER 1928

Ernest Hoepffner, *Encore Bernart Marti*, in «Romania», LIV (1928), pp. 117-124.

HOEPFFNER 1929

Ernest Hoepffner, *Le poésies de Bernart Marti*, Paris, Champion, 1929.

HUCHET 1992

Jean-Charles Huchet, *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1992.

JEANROY 1913

Alfred Jeanroy, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, Paris, Champion, 1913.

JEANROY - BERTONI 1911

Alfred Jeanroy, Giulio Bertoni, *Le "Thezaur" de Peire de Corbian*, in «Annales du Midi» 23 (1911), pp. 289-308 e 451-471.

JEANROY - SALVERDA DE GRAVE 1913

Alfred Jeanroy, Jean-Jacques Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse, Privat, 1913.

JOHNSTON 1935

Mark D. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, Droz, 1935.

KOENIG 1955-1970

Friedrich Victor Koenig (publiés par), *Les miracles de Nostre Dame par Gautier de Coinci*, Genève-Paris, Droz, 1955-1970.

KOLSEN 1910-1935

Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Niemeyer, 1910-1935.

KOLSEN 1916-1919

Adolf Kolsen, *Dichtungen der Trobadors, auf Grund altprovenzalischer Handschriften - teils zum ersten Male kritisch herausgegeben - teils berichtigt und ergänzt*, Halle, Niemeyer, 1916-1919.

KOLSEN 1925

Adolf Kolsen, *Trobadorgedichte: Dreissig Stücke altprovenzalischer Lyrik zum ersten Male kritisch bearbeitet*, Halle, Niekeyer, 1925.

LACHIN 2004

Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004

LACHIN 2007

Giosuè Lachin, *Due discordi del canzoniere Morgan (BdT 461,5 e 461,70)*, in *L'ornato parlare. Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, 2007, pp. 201-233.

LACHIN - BANDINI 2000

Giosuè Lachin, Fernando Bandini (a cura di), *Arnaut Daniel, Sirventese e canzoni*, Torino, Einaudi, 2000.

LÅNGFORS 1924

Arthur Långfors, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris, Champion, 1924.

LATELLA 1994

Fortunata Latella, *I sirventesi di Garin d'Apchier e di Torcafol*, Modena, Mucchi, 1994.

LAVAUD 1957

René Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180- 1278)*, Toulouse, Privat, 1957.

LAZAR 1966

Moshé Lazar, *Chansons d'amour. Bernard de Ventadour troubadour du XII^e siècle. Edition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire*, Paris, Klincksieck, 1966.

LEONARDI 1994

Lino Leonardi, *Guittone d'arezzo, Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi, 1994.

LEONARDI 2000-2001

Lino Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in ID., *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, vol. IV, *Studi critici*, pp. 153-214.

LEVY 1880

Emil Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin, Liebrecht, 1880.

LEVY 1883

Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Niemeyer, 1883.

LEWENT 1938

Kurt Lewent, *Zum Text der Lieder des Giraut de Bornelh*, Firenze, Olschki, 1938.

LINSKILL 1964

Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964.

LINSKILL 1985

Joseph Linskill, *Les épîtres de Giraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle*, ed. critique avec traduction et notes, Liège, AIEO, 1985.

LONGOBARDI 1982-1983

Monica Longobardi, *I "vers" del trovatore Guiraut Riquier*, «Studi Mediolatini e Volgari», 29, 1982-1983, pp. 17-163.

MANCINI 2016

Mario Mancini (a cura di), *Bernart de Ventadorn, Canzoni*, Roma, Carocci, 2016.

MANETTI 2008

Roberta Manetti, *Flamenca, romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008.

MARSHALL 1968

John H. Marshall, *On the text and interpretation of a poem of Raimbaut d'Orange ("Cars douz", ed. Pattison I)*, in «Medium Aevum», 37 (1968), pp. 12-36.

MARSHALL 1969

John H. Marshall, *La chanson provençale "Entre-l taur e-l double signe" (BdT 411,3): une dix neuvième chanson d'Arnaut Daniel?*, in «Romania», 90 (1969), pp. 548-558.

MARSHALL 1969^a

John H. Marshall, *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, London-New York-Toronto, Oxford Univ. Press, 1969.

MARSHALL 1972

John H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London-New York-Toronto, Univ. Press, 1972.

MARTORANO 2017

Antonella Martorano (a cura di), *Pons de Chaptol, Poesie. Edizione critica*, Firenze, Sismel, 2017.

MASCITELLI 2008

Cesare Mascitelli, *Guilhem de Montanhagol, Non an dig tan li primier trobador (BdT 225,7)*, «Lecturae tropatorum» 11 (2008), 12 febbraio 2018 (<http://www.lt.unina.it/>).

MELANI 2016

Silvio Melani, *Per sen de trobar: l'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols, 2016.

MELIGA 1992

Walter Meliga, *L'Eructavit antico francese secondo il ms. Paris N.N. fr. 1747*, Alessandria, Ed dell'Orso, 1992.

MELLI 1978

Elio Melli, *Le poesie di Rambertino Buvaletti*, Bologna, Pàtron, 1978.

MENICHETTI 2011

Caterina Menichetti, *Aimeric de Belenoi, Nuils hom en re no failh (BEdT 392,26=BEdT 9,13a)*, in «Romania» 129 (2011), pp. 271-302.

MEYER 1971

Paul Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M.Ch. Giraud*, Paris, Librairie A. Franck, 1871.

MILONE 1998

Luigi Milone, *El trobar envers de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998.

MILONE 2003

Luigi Milone, *Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 1, 2 e 11)*, in «Cultura Neolatina», LXIII (2003), pp. 169-254.

MILONE 2004

Luigi Milone, *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)*, «Cultura Neolatina», LXIV (2004), pp. 7-186.

MILONE 2007

Luigi Milone, *Raimbaut d'Aurenga, "Un vers farai de tal mena" (BdT 389.41) in L'ornato parlare. Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, 2007, pp. 53- 89.

MÖLK 1962

Ulrich Mölk, *Guiraut Riquier, Las Cansos*, Heidelberg, Winter, 1962.

MOUZAT 1954

Jean Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, Troubadour du XIII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

MOUZAT 1965

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, Nizet, 1965.

MÜLLER 1899

Johannes Müller, *Die Gedichte des Guillem Augier Novella*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 23, 1899, pp. 47-78.

NAPOLSKI 1879

Max von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Pons de Capduoill*, Halle, Niemeyer, 1878.

NEGRI 2006

Antonella Negri, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

NICHOLSON 1976

Derek E.T. Nicholson, *The poems of the troubadour Peire Rogier*, Manchester, Univ. Press, 1976.

PARDUCCI 1911

Amos Parducci, *Raimon de Tors trovatore marsigliese del secolo XIII*, «Studi Romanzi», 7, 1911, pp. 5-59.

PARDUCCI 1933

Amos Parducci, *Bernart d'Auriac*, «Studi Medievali», 6, 1933, pp. 82- 98.

PASERO 1973

Nicolò Pasero, *Guglielmo IX. Poesie*, Modena, Mucchi, 1973.

PATERSON 2012

Linda Paterson, *Austorc de Segret*, [No s]ai qui-m so tan suy [des]conoyssens (BdT 41.1), in «Lecturae tropatorum» 5 (2012), consultabile in rete al link: <http://www.lt.unina.it/Paterson-2012a.pdf>.

PATTISON 1952

Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.

PERUGI 1978

Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.

PERUGI 2015

Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel, Canzoni*, Firenze, Sismel, 2015.

PETROSSI 2009

Antonio Petrossi, *Le coblas esparsas occitane anonime. Studio ed edizione dei testi*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Napoli, 2009.

PICCHIO SIMONELLI 1971

Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del secolo XII: Bernart de Venzac*, Modena, Mucchi, 1971.

POLI 1997

Andrea Poli, *Aimeric de Belenoi. Le Poesie*, Firenze, Positivamail, 1997.

PREMI 2020

Nicolò Premi, *Il trovatore Pons de la Guardia*, Strasbourg, ELiPhi, 2020.

RADAELLI 1997

Anna Radaelli, *Raimon Gaucelm de Béziers. Poesie*, La Nuova Italia, Firenze, 1997.

RADAELLI 2004

Anna Radaelli, *"Dansas" provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004.

RICKETTS 1964

Peter T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, Toronto, Pontifical Institut of Medieval Studies, 1964.

RICKETTS 2002

Peter T. Ricketts, *Le roman de Daude de Pradas sur les quatres vertus cardinales*, «La France Latine», 134, 2002, pp. 131-183.

RIEGER 1991

Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer, 1991.

RIQUER 1947

Martí de Riquer, *Obras completas de Cerverí de Girona*, Barcelona, Instituto español de estudios mediterráneos, 1947.

RIQUER 1950

Martí de Riquer, *El trovador Giraut del Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 23, 1950, pp. 209-248.

RIQUER 1971

Martin de Riquer, *Guillem de Berguedà*, Espluga de Francoli, Abadía de Poblet, 1971, 2 voll.

RIQUER 1972

Martin de Riquer, *El trovador Huguet de Mataplana*, in *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, 3 voll., I, pp. 455-494.

RIQUER 1994

Martin de Riquer, *Arnaut Daniel. Poesías. Traducción, Introducción y Notas*, Barcelona, Quaderns Crema, Sirmio, 1994, pp. 64-65.

ROCHEMAURE - LAVAUD 1910

Duc de la Salle de Rocheмаure, René Lavaud, *Les troubadours cantaliens*, Aurillac, Imprimerie moderne, 1910.

RONCAGLIA 1950

Aurelio Roncaglia, *I due sirventesi di Marcabruno ad Alfonso VII*, in «Cultura Neolatina», X (1950), pp. 157-183.

RONCAGLIA 1951

Aurelio Roncaglia, *Il "Gap" di Marcabruno* in «Studi Medievali», n. s. XVII (1951), pp. 46-70.

RONCAGLIA 1951^a

Aurelio Roncaglia, *Marcabruno: "Lo vers comens quan vei del fau"*, in «Cultura Neolatina», XI (1951), pp. 25-48.

RONCAGLIA 1953

Aurelio Roncaglia, *Marcabruno: "Al departir del brau tempier"*, in «Cultura Neolatina», XIII (1953), pp. 5-33.

RONCAGLIA 1957

Aurelio Roncaglia, *Marcabruno: "Aujatz de chan" (BdT 293,9)*, in «Cultura Neolatina», XVII (1957), pp. 20-48.

RONCAGLIA 1965

Aurelio Roncaglia, «*Cortesamen vuoill comensar*», in «Rivista di cultura classica e medioevale», VII (1965), pp. 948-961.

RONCAGLIA 1968^a

Aurelio Roncaglia, *La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno*, in *Linguistica e filologia: omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di Cesare Segre, Milano, Il saggiatore (Mondadori), 1968, pp. 201-254.

ROQUES 1966

Mario Roques, *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794)*, I. *Erec et Enide*, Paris, Champion, 1966.

ROSSI 2009

Luciano Rossi, *Cercamon, oeuvre poétique*. Edition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire, Paris, Champion, 2009.

ROUTLEDGE 1977

Michael J. Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Université Paul Valéry, 1977.

ROUTLEDGE 2000

Michael J. Routledge, *Les poésies de Bertran Carbonel*, Birmingham, AIEO - Univ. of Birmingham, 2000.

RUFFINATTO 1968

Aldo Ruffinatto (a cura di), TERRAMAGNINO DA PISA, *Doctrina d'acort*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.

RYCHNER 1966

Jean Rychner (a cura di) *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1966.

SAKARI 1956

Aimo Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki, Mémoires de la Société Neophilologique de Helsinki, XIX, 1956.

SAKARI 1963

Aimo Sakari, *Le troubadour Jauceran de Saint-Didier*, «Neophilologische Mitteilungen», 64, 1963, pp. 300-332.

SALVERDA DE GRAVE 1902

Jean-Jacques Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse, Privat, 1902.

SANGUINETI 2012

Francesca Sanguineti, *Il trovatore Albertet*, Modena, Mucchi, 2012

SANGUINETI - SCARPATI 2013^a

Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati (a cura di), *Canzoni occitane di disamore*, Roma, Carocci, 2013.

SCARPATI 2009

Oriana Scarpati, *Sail d'Escola, Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta (BdT 430.1)*, in «Lecturae tropatorum» 2 (2009); rivista consultabile in rete al link: <http://www.lt.unina.it/Scarpati-2009.pdf>.

SCARPATI 2014

Oriana Scarpati, *Bertran Carbonel, Cor, diguas me per cal razo (BdT 82,9); Un sirventes de vil razo (BdT 82,18); S'ieu anc nulh tems chantiei alegamen (BdT 82,15)*, in «Lecturae tropatorum» 7 (2014); rivista consultabile in rete al link: <http://www.lt.unina.it/Scarpati-2014.pdf>.

SHARMAN 1989

Ruth Verity Sharman, *The "cansos" and "sirventes" of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

SHEPARD 1924

William P. Shepard, *Les poésies de Jausbert de Puycibot*, Paris, Champion, 1924

SHEPARD - CHAMBERS 1950

William P. Shepard - Frank M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1950.

SOLTAU 1899

Otto Soltau, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 23, 1899, pp. 201-248

SOLTAU 1900

Otto Soltau, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 24, 1900, pp. 33-60

SPIEGEL 1994

Harriet Spiegel (edited and translated), *Marie de France, Fables*, Toronto-Buffalo-London, Toronto Univ. Press, 1994.

SQUILLACIOTI 1999

Paolo Squillacioti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999.

SQUILLACIOTI 2008

Paolo Squillacioti, *Raimbaut de Vaqueiras, Las frevolz venson lo plus fort (BdT 392.21)*, in «Lecturae tropatorum» 1 (2008), consultabile online al link: <http://www.lt.unina.it/Squillacioti-2008.pdf>.

STENGEL 1878

Edmund Stengel, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken. "Lo Donatz Proensals" und "Las Rasos de trobar", nebst einem provenzalisch-italienischen Glossar*, Marburg, Elwert, 1878.

STIMMING 1879

Albert Stimming, *Bertran von Born. Sein Leben und seine Werke*, Halle, Niemeyer, 1879

STRAUB 1995

Richard Straub, *Les sirventes de Guilhem Anelier de Tolosa*, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di Luciano Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 127-168

TAVANI 1999

Giuseppe Tavani, *Ramon Vidal de Besalú, Il Castia-Gilos e i testi lirici*, Milano – Trento, Luni, 1999

THOMAS 1888

Antoine Thomas, *Poésies complètes de Bertran de Born*, Toulouse, Privat, 1888

TOPSFIELD 1971

Leslie T. Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.

TORTORETO 1981

Valeria Tortoreto, *Il trovatore Cercamon*, Modena, Mucchi, 1981.

VATTERONI 2013

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena, Mucchi, 2013.

VIEL 2011

Riccardo Viel, *Troubadours mineurs gascons du XII^e siècle - Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel*, Paris, Champion, 2011.

ZAI 1974

Marie Claire Zai, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne-Francfort, Peter Lang, 1974.

ZEMP 1978

Josef Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet. Edition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Berne – Frankfurt am Mein – Las Vegas (Nev.), Lang, 1978.

ZENKER 1900

Rudolf Zenker, *Die Lieder Peires von Auvergne kritisch hgb. mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Glossar*, Erlangen, Junge, 1900.

TESTI ITALIANI

ANTONELLI 2008

Roberto Antonelli *et al.*, *I poeti della scuola siciliana, edizione promossa dal Centro studi filologici e linguistici italiani*, Milano, Mondadori, 2008, 3 voll.

BARBI - MAGGINI 1956

Michele Barbi, Francesco Maggini (a cura di), Dante Alighieri, *Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza*, Firenze, Le Monnier, 1956.

CALENDA 2008

Corrado Calenda (a cura di), *Guido delle Colonne*, in ANTONELLI 2008, vol. II.

CARRAI 2016

Stefano Carrai (a cura di), *Brunetto Latini, Poesie*, Torino, Einaudi, 2016.

CICCUTO 1985

Marcello Ciccuto (a cura di), *Brunetto Latini, Il Tesoretto*, Milano, Rizzoli, 1985.

COMES 2008

Annalisa Comes, *Rinaldo D'Aquino*, in ANTONELLI 2008, II, pp. 137-232.

CONTINI 1960

Gianfranco Contini (a cura di), *I poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

EGIDI 1940

Francesco Edigi (a cura di), *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1940.

FRATTA 2008

Aniello Fratta (a cura di), *Odo delle Colonne*, in ANTONELLI 2008, vol. II.

FIORAVANTI - GIUNTA - GORNI - SANTAGATA - TAVONI 2011

Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Marco Santagata, Mirko Tavoni, *Dante Alighieri, Opere*, ed. diretta da M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011.

GIUNTA 2010

Claudio Giunta (a cura di), *Dante. Rime, Edizione commentata*, Milano, Mondadori (Meridiani Paperback), 2010.

GRIMALDI - PIROVANO 2015

Donato Pirovano e Marco Grimaldi (a cura di), *Dante Alighieri, Le opere*, vol. 1 (*Vita nuova, Le Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*), Roma, Salerno, 2015.

INGLESE 2014

Giorgio Inglese, *Dante. Convivio*, Milano, Bur, 2014.

INGLESE - REA 2011

Giorgio Inglese, Roberto Rea (a cura di), *Guido Cavalcanti, Rime*, Roma, Carocci, 2011.

LIMENTANI 1994

Alberto Limentani (a cura di), *Jean Renart. L'immagine riflessa*, Parma, Pratiche, 1994.

MAGGINI 1915

Francesco Maggini (a cura di), *La Rettorica di Brunetto Latini*, Firenze, Galletti e Cocci, 1915.

MENICHETTI 1965

Aldo Menichetti (a cura di), *Chiaro Davanzati, Rime. Edizione critica con commento e glossario*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

MENICHETTI 2012

Aldo Menichetti (a cura di), *Bonagiunta Orbicciani da Lucca, Rime. Edizione critica e commento*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2012.

STROPPA 2011

Sabrina Stroppa (a cura di), *Francesco Petrarca, Canzoniere* (introduzione di Paolo Cherchi), Torino, Einaudi, 2011.

TESTI ANTICHI E MEDIEVALI IN LINGUA LATINA

BARON 1966

Roger Baron, *Hugonis de Sancto Victore opera propaedeutica*, Notre Dame, Univ. Press, 1966.

BEESON 1925

Charles H. BEESON, *A primer of Medieval Latin: an anthology of prose and poetry*, Chicago, Foresman, 1925.

BERGAMIN 2005

Manuela Bergamin (a cura di), *Aenigmata symposii: la fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2005.

BETTETINI 2000

Maria Bettetini (a cura di), *Agostino, Le confessioni*, Torino, Einaudi, 2000.

BOTSCHUYVER 1935-1942

Hendrik Johan Botschuyver, *Scholia in Horatium, I. λ φ ψ codicum Parisinorum Latinorum 7972, 7974, 7971*, Amstelodami, H. A. Bottenburg, 1935; *III. π υ ρ ζ codicum Parisinorum latinorum 10310 et 7973 nonnullis ex codicibus parisino latino 9345 et leidensi vossiano 21*, Amstelodami, H. A. Bottenburg, s.a.; *IV. Scholia in Horatium 8223 in codicibus Parisinorum latinorum 17897 et 8223 obvia, quae sb Heirico Autissiodorensi profecta esse videbantur*, Amstelodami, H. A. Bottenburg, 1942.

BOURASSÉ 1854

VENERABILIS HILDEBERTI, Primo cenomanensis episcopi deinde turonensis archiepiscopi, *Opera Omnia*, tam edita quam inedita accesserunt, MARBODI, Redonensis episcopi, ipsius Hildeberti

supparis, *Opuscola*, de novo ed. cura et studio Jean Jacques Bourassé, Oxford, Univ. Press, 1854 [Patrol. lat., vol. 171].

CALBOLI 1969

Gualtiero Calboli (a cura di), *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium. Introduzione, testo critico, commento*, Bologna, Pàtron, 1969.

CAPARELLO 1975

Adriana Caparello (a cura di), TOMMASO D'AQUINO, *Commentario al «De anima», I*, traduzione, studi introduttivi e note, Roma, Abete, 1975, p. 293.

CARROZZI 1971

Luigi Carrozzì, *Sant'Agostino, Lettere*, Roma, Città Nuova, 1971.

CAUSI - MARINO - FORMISANO 2015

Pietro Li Causi, Rosanna Marino, Marco Formisano, *Marco Tullio Cicerone, De oratore, Traduzione e commento*, introduzione di Elisa Romano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

CHIURCO 2004

Carlo Chiurco (a cura di), Alano da Lilla, *Viaggio della saggezza, Anticlaudianus, Discorso sulla sfera intelligibile*, a cura di C. Chiurco, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

CICCONI 2016

Lisa Ciccone, *Esegesi oraziana nel Medioevo: il commento «Communiter»*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2016 («Traditio et Renovatio», 10).

DEROLEZ - DRONKE 1996

Albert Derolez, Peter Dronke (cura et studio), *Hildegard von Bingen, Liber divinorum operum*, Turnhout, Brepols, 1996.

FARAL 1924

Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924.

FEISS - POIREL - ROCHAIS - SICARD 1997

Hugh B. Feiss, Dominique Poirel, Henri Rochais, Patrice Sicard (edited and translated by), *L'œuvre de Hugues de Saint-Victor, I: De institutione novitiorum; De virtute orandi; De laude caritatis; De arrha animae*, (Sous la règle de Saint Augustin), Turnhout, Brepols, 1997.

FRIIS-JENSEN 1990

Karsten Friis-Jensen, *The Ars Poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, in «Cahiers de l'Institut du Moyen Age grec et latin», LX (1990), pp. 319-388.

GALLO 1971

Ernst Gallo (a cura di), *The 'Poetria nova' and its sources in early rhetorical doctrine*, Paris-The Hague, Mouton, 1971.

GALLI 2021

Francesca Galli, *Bartolomeo da Bologna e il suo De luce*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2021.

GARDENAL 1993

Gianna Gardenal, *Poesia latina medievale*, Milano, Mondadori, 1993.

GRECO 1998

Maria Greco, *M. T. Cicerone, De Inventione*, a cura di M. GRECO, Lecce, Mario Congedo Editore, («Studi di Filologia e Letteratura», Supplementi, 3), 1998.

HAJDÚ 1993

István Hajdú, *Ein Zürcher Kommentar aus dem 12. Jahrhundert zur Ars poetica des Horaz*, in «Cahiers de l'Institut du Moyen âge grec et latin», LXIII (1993), pp. 231-293.

HÄRING 1978

Nikolaus M. Häring (a cura di) *Alan of Lille, De planctu naturae*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1978.

HARTEL 1882

Guilelmus Hartel, *Magni Felicis Ennodi Opera omnia*, in *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, VI, Vienna 1882.

HOLDER 1967

Alfred Holder, *Porphyronis Pomponi. Commentum in Horatium Flaccum*, Hildesheim, G. Olms, 1967.

KELLER 1902-1904

Otto Keller (recensuit), *Pseudoachronis Scholia in Horatium vetustiora, I. Scholia A V in carmina et epodos, II. Scholia in Sermones, epistulas artemque poeticam*, Leipzig, Teubner, 1902-1904.

KELLER 1925

Otto Keller (recensuit), *Horati Flacci opera*, recensuerunt O. Keller et A. Holder, *I. Carminum libri III, epodon liber, carmen saeculare*, iterum recensuit O. Keller, Leipzig, Teubner, 1899, *II. Sermonum libri II, epistularum libri II, liber de arte poetica*, iterum recensuerunt O. Keller et amici, Jena, Fromann, 1925.

KLINGNER 1959

Friedrich Klingner, *Q. Horati Flacci opera*, Leipzig, Teubner, 1959.

KROLL 1913

Wilhelm Kroll (erklärt), *M. Tullii Ciceronis, Orator*, als ersatz der Ausgabe von Otto Jahn, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1913.

KRÜGER - MOMMSEN 1886-1888

Paul Krüger, Theodor Mommsen (recognovit), *Corpus Iuris Civilis: Institutiones, V.2 Codex Iustinianus*, Weidmannos, Berolini, 1886-1888.

LAWLER 1974

Traugott Lawler, *The Parisiana Poetria of John of Garland*, ed. with introduction, translation, and notes by T. Lawler, New Haven and London, Yale University Press, 1974.

LEOTTA 1998

Rosario Leotta (a cura di), *De ornamentis verborum, Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII): Marbodo di Rennes*, Edizione postuma a cura di C. Crimi con un ricordo di N. Scivoletto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1998.

MARI 1902

Giovanni Mari, *Poetria magistri Johannis Anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, in «Romanische Forschungen», 13 (1902), pp. 883-965.

MÜLLENHOFF - SCHERER 1892

Karl Müllenhoff, Wilhem Scherer (herausgegeben von), *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII Jahrhundert*, Berlin, Weidmann, 1892.

MUNARI 1988

Franco Munari (a cura di), *Mathei Vindocinensis. Ars Versificatoria*. (III vol. di Mathei Vindocinensis. *Opera*), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988 («Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi», 171).

NAVONE 1998

Paola Navone (a cura di), *Liber de doctrina dicendi et tacendi, la parola del cittadino nell'Italia del Duecento. Albertano da Brescia*, Firenze, Sismel, 1998.

REGALI 1983

Mario Regali (a cura di), *Commentarii in Somnium Scipionis*, Pisa, Giardini, 1983.

RUFFINI 1980

Graziano Ruffini (a cura di), ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, Milano, Guanda, 1980.

SANSON 1993

Manuela Sanson (a cura di), *Riccardo di S. Vittore, De quatuor gradibus violentae caritatis*, a c. di M. Sanson Parma, Pratiche, 1993.

SANSON 2005

Manuela Sanson (a cura di), *Balderico de Bourgueil, Marbodo di Rennes, Ildeberto di Lavardin, Lettere amorose e galanti*, con introduzione di C. Cremonini e premessa di F. Zambon, Roma, Carocci, 2005.

SCOTT 1969

Hildebertvs, *Carmina minora*, recensvit A. B. Scott, Leipzig, Teubner, 1969.

SICARD 2001

Patrice Sicard (cura et studio), Hugo de s. Victore, *De archa Noe. Libellus de formatione arche*, Turnhout, Brepols, 2001.

SIMONETTI 2011

Manlio Simonetti (a cura di), *Sant'Agostino, L'istruzione cristiana*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2011.

TILLIETTE 2012

Jean-Yves Tilliette, *Baldricus Burgulianus, Poèmes*, 2 voll., Paris, Les Belles Lettres, 2012.

VERNET 1915

François Vernet, *Huges de St-Victor*, in *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, vol. VI, 1915.

VILLENEUVE 1927

François Villeneuve, Horace, *Odes et épodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

ZEICHMEISTER 1877

Joseph Zeichmeister, *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*, apud C. Geroldum filium, Vienna, 1877.

STUDI

ADAMS 1982

James Noel Adams, *Latin sexual vocabulary*, London, Duckworth, 1982.

AGAMBEN 1977

Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

AGAMBEN - BRENET 2020

Giorgio Agamben, Jean-Baptiste Brenet, *Intelletto d'amore*, Macerata, Quodlibet, 2020.

ALBI 2021

Veronica Albi, *Retorica* (Scheda 18), in GERI - GRIMALDI - MALDINA 2021, pp. 245-259.

ALESSIO 1979

Gian Carlo Alessio, *Brunetto Latini e Cicerone (e i dettatori)*, in «Italia medioevale e umanistica», XXII (1979), pp. 123-160.

ALESSIO - LOSAPPIO 2018

Gian Carlo Alessio, Domenico Losappio (a cura di), *Le poëtriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018 («Filologie medievali e moderne» 15, «Serie occidentale» 12).

ALLEN 1982

Judson Boyce Allen, *The Ethical Poet of the Later Middle Ages: a Decorum of Convenient Distinction*, Toronto, University Press, 1982.

ANTONELLI 1977

Roberto Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini, I. Le canzoni*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani» 13 (1977), pp. 20-106.

ANTONELLI 1978

Roberto Antonelli, *Ripetizione di rime, "neutralizzazione" di rimemi?* in «Medioevo Romanzo», 5 (1978), pp. 169-206.

ANTONELLI 2005

Roberto Antonelli, *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in «Vaghe stelle dell'Orsa...». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, pp. 41-75.

APPEL 1930

Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland, 1930 (prima ed. 1895).

ARIANI 2001

Marco ARIANI, *Dante, la «dulcedo» e la dottrina dei «sensi spirituali»*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a c. di G. Cerboni Baiardi, Roma 2001, pp. 113-139.

ARIANI 2015

Marco Ariani, *Canto XXIV. Mistica degli affetti e intelletto d'amore*, in *Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, 2. Canti XVIII-XXXIII, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 698-717.

ARTIFONI 2001

Enrico Artifoni, *Orfeo Concionatore. Un passo di Tommaso d'Aquino e l'eloquenza politica nelle città italiane nel secolo III*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di Letterio Mauro, Ravenna, Longo, 2001.

ASPERTI 1991

Stefano Asperti, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», n.s. 8 (1991), pp. 5-49.

ASPERTI 2004

Stefano Asperti, *Dante, i trovatori, la poesia*, in *Le culture di Dante, Studi in onore di Robert Hollander, Atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame [Ind.], Usa, 25-27 settembre 2003)*, a cura di M. Picone, T.J. Chachey Jr. e M. Mesirca, Firenze, Cesari, 2004, pp. 61-92.

ATTURO 2012

Valentina Atturo, *Dalla pelle al cuore. La "puntura" e il «colpo della pietra», dai trovatori a Petrarca*, in «Studj romanzi», 8 (2012), pp. 85-101.

ATTURO 2014

Valentina Atturo, *Languor carnis. Echi di memoria salomonica nella fisiologia emozionale dei trovatori*, in CANETTIERI - PUNZI 2014, vol. I, pp. 49-78.

AUERBACH 1964

Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1964.

AUGIAS 2020

Corrado Augias, *Modigliani. L'ultimo romantico*, Torino, Einaudi, 2020.

BABIN 1992

Malte-Ludof Babin, *Bertran Carbonel imitateur de Peire Cardenal*, in *Contacts de langues de civilisation et intertextualité, Actes du III^e Congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Montpellier 1990)*, Montpellier, Univ. de Montpellier, 1992, III, pp. 777-794.

BAGNI 1968

Paolo Bagni, *La costituzione della poesia nelle Artes del XII-XIII secolo*, Bologna, Zanichelli, 1968.

BAGNI 2003

Paolo Bagni, *Il reticolo del dicibile nelle arti poetiche latino-medievali*, in *Poetica Medievale tra Oriente e Occidente*, a cura di Id. e M. Pistoso, Roma, Carocci, 2003, pp. 111-121.

BARACHINI 2014

Giorgio Barachini, *La tradizione di Peire d'Alvernhe e altri appunti*, in «Carte Romanze», II/1 (2014), pp. 291-323.

BARACHINI 2015

Giorgio Barachini, *L'espressione dei sentimenti in Raimon de Miraval: fra autore e 'varia lectio'*, in *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, a c. di M. Brea, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 91-107.

BARANSKI 2001

Zigmund Baranski, *Three Notes on Dante and Horace*, in «Reading Medieval Studies», XXVII (2001), pp. 5-37.

BARBIERI - GREGORI 2016

Alvaro Barbieri, Elisa Gregori (a cura di), *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo. Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015)*, Padova, Esedra, 2016.

BARROUX 1942-1943

Robert Barroux, *Fragment de chansonnier provençal [ψ]*, in «Romania», 67 (1942), pp. 504-513.

BARSOTTI 2019

Susanna Barsotti, *Dal 'grasso' dell'amore al 'grasso' della poesia. Un sondaggio sulle implicazioni semantiche della pinguedo dai classici ai trovatori*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana» (*Atti del seminario dottorale «Aere perennius»*, a cura di Ead., A. Brunori, I. Ottria, P. Tricomi, M. Zanobi), 53-54 (2019), pp. 43-56.

BARSOTTI 2021

Susanna Barsotti, *La 'ieiuna Musa': riflessioni di poetica nei Carmina di Balderico di Bourgueil*, in «Studi Mediolatini e Volgari» 67 (2021), pp. 5-34.

BARSOTTI 2021^a

Susanna Barsotti, *Riso della donna e riso di Dio: una traccia trobadorica per Paradiso XXVII*, in «Critica del Testo» 24 (2021) 2, pp. 33-68.

BARSOTTI 2022

Susanna Barsotti, *Il canzoniere provenzale N² (Berlin, Staatsbibliothek, Philipps 1910). Introduzione critica e edizione diplomatica*, Pisa, Edizioni della Normale, 2022.

BARSOTTI 2022^a

Susanna Barsotti, *Per una lettura di Raimbaut D'Aurenga, Ab nou cor et ab nou talen (BdT 389, I)*, in ATTI SIFR, c.s.d. (2022).

BARSOTTI 2022^b

Susanna Barsotti, *Moduli e temi trobadorici in Guittone d'Arezzo. L'incipit di A renformare amore (VIII)*, in ATTI AIEO, c.d.s. (2022).

BARSOTTI 2022^c

Susanna Barsotti, *Note sugli opposita nella lirica medievale romanza* (attualmente in fase di peer review per la rivista «Medioevi»).

BARSOTTI 2023

Susanna Barsotti, *'Marcabrus per gran dreitura'. La rima in -ura tra forma, ideologia e fortuna di Marcabruno* (articolo tratto dal seminario tenuto a Firenze, presso la Fondazione Franceschini [in data 11/01/22], dal titolo *Tracce di marcabrunismo formale? Una prima indagine sulle rime in -ura nei trovatori*, attualmente in fase di peer review per la rivista «Medioevo Romanzo»).

BARTOLOMUCCI 1974

Nunzia Bartolomucci, *Balderico, carm. CXCVI*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», 17 (1974), pp. 137-157.

BATTAGLIA 1965

Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria nel Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.

BATTISTA 2010

Francesca BATTISTA, *Pluralità e intertestualità nel De Amore di Andrea Cappellano. I volti dell'amore*, Roma, Aracne, 2010.

BATTLES 1949

Ford Lewis BATTLES, *Hugo of SV as a Moral Allegorist*, in «Church History» XVIII (1949), pp. 220-240.

BAUER 1992

Franck Bauer, *Portrait de l'artiste en lauzengier? Sur la nature et la fonction de l'entrebescamen dans la chanson de la 'Fleur inverse'*, in «Revue des langues romanes» 96 (1992), pp. 89-104.

BEC 1977-1978

Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XIIe-XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, Études (vol. I) et Textes (vol. II)*, Paris, Picard, 1977-1978.

BEC 1984

Christian Bec, *De Dante à Machiavel: notes sur la métaphore de la consommation culturelle*, in «Studi danteschi», LVI (1984), pp. 83-97.

BEC 1984

Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-text médiéval*, Paris, Stock, 1984.

BEC 1992

Pierre Bec, *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Caen, Paradigme, 1992.

BEGGIATO 1988

Fabrizio Beggiato, *Belha m'es la flors d'aguilen (BdT 323.5)*, in «Cultura Neolatina», 48 (1988), pp. 85-112.

BELLONE 2009

Maria Grazia Bellone (a cura di), JOHN RUSKIN, *Gli elementi del disegno [The Elements of Drawing]*, Adelphi, 2009.

BELTRAMI 1998

Pietro G. Beltrami, *Per la storia dei trovatori: una discussione*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 108 (1998), pp. 27-50.

BELTRAMI 2004

Pietro G. Beltrami, *Arnaut Daniel e la "bella scola" dei trovatori di Dante*, in *Le culture di Dante, Studi in onore di Robert Hollander, Atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame [Ind.], Usa, 25-27 settembre 2003)*, a cura di M. Picone, T.J. Chachey Jr. e M. Mesirca, Firenze, Cesari, 2004, pp. 28-59.

BELTRAMI 2020

Pietro G. Beltrami, *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze, Sismel, 2020.

BERNARDI 2007

Marco Bernardi, *Orazio e i trovatori: le glosse provenzali del ms. Par. lat. 7979*, in «Critica del testo», X (2007), 3, pp. 201-234.

BERNARDI 2010

Marco Bernardi, *L'Orazio Par. Lat. 7979 e la formazione dei trovatori*, in «Critica del testo», XIII (2010), pp. 25-65.

BERNARDI 2012

Marco Bernardi, *Fortuna e tradizione della poesia oraziana in area trobadorica*, in *Culture, livelli e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX convegno della società italiana di filologia romanza (Bologna 5-8 ottobre 2009), a cura di Francesco Benozzo [et al.], Roma, Aracne, 2012, pp. 205-227.

BERNARDI 2018

Marco Bernardi, *Orazio: fortuna e tradizione in area trobadorica*, Roma, Viella 2018.

BERNARDI c.d.s.

Marco Bernardi, *La diffusione dell'opera di Ugo di San Vittore in area trobadorica (XII sec.)* (Manoscritto della monografia depositato presso le Edizioni della Normale).

BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1969

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Gli smeraldi di Beatrice*, in «Studi mediolatini e volgari», XVII, 1969, pp. 7-16.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO 2009

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La firma del poeta. Un sondaggio sull'autonominatio nella lirica dei trovatori*, in *Studi Trobadorici* («Biblioteca degli studi mediolatini e volgari, nuova serie» XVIII), Pisa, Pacini, 2009, pp. 95-104.

BESSIÈRE - KUSHNER - MORTIER – WEISGERBER 2001

Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi, 2001.

BETTI 2006

Maria Pia Betti, *La canzone del trovatore Peire de Maensac "Estat aurai de chantar"* (BdT 194,7), in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a c. di P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, pp. 227-260.

BEZZOLA 1960

Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident: (500-1200)*, Tome II: *La société féodale et la transformation de la littérature de cour, 2, Les grandes maisons féodales après la chute des Carolingiens et leur influence sur les lettres jusqu'au XII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1960, pp. 292-326.

BIANCHINI 1997

Simonetta Bianchini, *Orazio tra Folchetto di Marsiglia e Goffredo di Vinsalvo*, in «Rivista di Cultura Classica e Medievale», XXXIX (1997) 1, pp. 83-92.

BIANCHINI 2000

Simonetta Bianchini, *Sconvenienti convenienze. Sondaggi guglielmini*, Roma, Bagatto Libri, 2000.

BIANCHINI 2005

Simonetta Bianchini (a cura di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo* (Atti del Convegno internazionale di Studi, Università degli Studi della Calabria, 24-25 novembre 2000), Roma, Bagatto Libri, 2005.

BIANCHINI 2005^a

Simonetta Bianchini *Raccontare la follia nel Medioevo*, in *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto, 2005, pp. 127-178.

BILLY 1989

Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1989.

BLODGETT 1975

Edward D. Blodgett, *This Other Eden: The Poetics of Space in Horace and Bernart de Ventadorn*, in «Neohelicon», 3 (1975), pp. 229-251.

BOLOGNA 1990

Corrado Bologna, *L'“invenzione” dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese)*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a c. di S. Boesch Gaiano, L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.

BOLOGNA 1997

Corrado Bologna, *Prologo ai prologhi*, in ID., *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1997, pp. 5-15.

BOLOGNA 1998

Corrado Bologna, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo» I (1998), pp. 345-406.

BOLOGNA 2003

Corrado Bologna, *PetrArca Petroso*, in «Critica del Testo» IV (2003), pp. 367-420.

BOLOGNA 2007

Corrado Bologna, *Orazio e l'ars poetica dei primi trovatori*, in «Critica del testo», X (2007) 3, pp. 174-199.

BOLOGNA 2010

Corrado Bologna, *Dante e il latte delle Muse*, in *Atlante della letteratura italiana*, dir. da S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. I. *Dalle origini al rinascimento*, a cura di A. de Vincentis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 145-155.

BOLOGNA 2010^a

Corrado Bologna, *«Anima mea liquefacta est...». Sulla presenza dell'allegorismo vittorino nei trovatori*, in *«Percepta rependere dona». Studi di filologia per Anna Maria Luiselli Fadda*, a c. di C. Bologna, M. Mocan, P. Vaciago, Firenze, Olschki, 2010, pp. 31-52.

BOLOGNA 2015

Corrado Bologna, *«La navicella del mio ingegno». Dante, nuovo Orfeo nel «casser de la mente», in «Per beneficio e concordia di studio». Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi 80 anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertonecello, 2015, pp. 161-189.

BOLOGNA 2018

Corrado 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. Baldarini, Ravenna, Longo, 2018, pp. 25-65.

BOLOGNA 2022²

Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Nuova edizione, Roma, Luca Sossella Editore, 2022.

BOLOGNA - CANETTIERI 2011

Corrado Bologna, Paolo Canettieri, *La transizione umanistica*, in *Storia Medievale*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 653-670.

BOLOGNA - FASSÒ 1991

Corrado Bologna, Andrea Fassò, A. *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina, Sicania, 1991.

BOLOGNA - RUBAGOTTI 1998

Corrado Bologna, Tiziana Rubagotti, «*Talia dictabat noctibus aut equitans*»: *Baudri de Bourgueil o Guglielmo IX d'Aquitania?*, in «*Critica del testo*», I (1998), 2, pp. 891-917.

BORRIERO 1999

Giovanni Borriero, *Il tòpos dell'ineffabile nella retorica medievale e nella lirica trobadorica*, in «*Medioevo Romanzo*» 23 (1999), pp. 21-65.

BORSA 2007

Paolo Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2007.

BOSSY 1996

Michel-André Bossy, *The trobar clus of Raimbaut d'Aurenga, Giraut de Bornelh, and Arnaut Daniel*, in «*Mediaevalia*», 19 (1996), pp. 203-219.

BOTTANI 2001

Giorgia Bottani, *Paraul'escura: sull'ermetismo scaldico e trobadorico*, in «*Studi Mediolatini e Volgari*» XLVII (2001), pp. 169-89.

BOURGAIN 1879

Louis Bourgain, *La Chaire française au douzième siècle*, Paris, (thèse de doctorat en Lettres) 1879.

BOURGAIN 1997

Pascale Bourgain, *La conception de la poésie chez les chartrains in Aristote, l'école de Chartres et de la cathédrale. Actes du Colloque du 5 et 6 juillet 1997*, Paris, Assoc. des Amis du Centre Médiéval Européen de Chartres, 1997, pp. 165-179.

BOURGAIN 2001

Pascale Bourgain, *Teoria letteraria. Il Medioevo latino*, in *Storia delle poetiche occidentali*, a cura di Jean Bessière, Eva Kushner, Rolan Mortier, Jean Weisgerber, Roma, Meltemi, 2001, pp. 46-65.

BOURGAIN 2010

Pascale Bourgain, *Existe-t-il en littérature un style victorin?*, in *L'école de Saint-Victor de Paris. Influence et rayonnement du Moyen Âge à l'époque moderne, Actes du Colloque international du C.N.R.S. pour le neuvième centenaire de la fondation (1108-2008)*, réunis par D. Poirel, Turnhout 2010, pp. 41-55.

BREA 2015

Mercedes Brea (a cura di), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

BRUGNOLO 2015

Furio Brugnolo, *Il plurilinguismo medievale e la coscienza distintiva degli idiomi romanzi*, in *Comunicare nel Medioevo. La conoscenza e l'uso delle lingue nei secoli XII-XV, Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXV edizione del Premio internazionale Ascoli*

Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 28-30 novembre 2013), a cura di Isa Lori Sanfilippo e Giuliano Pinto, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2015, pp. 15-32.

BRINK 2011²

Charles Oscar Brink, *Horace on poetry. Prolegomena to the literary Epistles*, Cambridge-New York, University Press, 2011 (rist. 1963).

BRINKMANN 1964

Hennig Brinkmann, *Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung: Bau und Aussage*, in «Wirkendes Wort», 14 (1964), pp. 1-21.

BRUNI 1988

Francesco BRUNI, *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, Sellerio, 1988.

BRUNI 1991

Francesco Bruni, *Semantica della sottigliezza*, in ID. *Testi e chierici del medioevo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 91-133.

BURGESS 1987

Glyn S. Burgess, *Marie de France, Text and Context*, Manchester, Univ. Press, 1987.

BUZZETTI GALLARATI 1996

Silvia Buzzetti Gallarati, “*Escotatz, mas no sai que s’es*”: una sfida raccolta, in «Studi Testuali» 4 (1996), pp. 7-38.

CABRÉ 1999

Miriam Cabré, *Cerveri de Girona and His Poetic Traditions*, London, Thamesis, 1999.

CABRÉ 2003

Miriam Cabré, *Mors et vita in manibus linguae: la metafora della lingua nei trovatori*, in AIEO 7 – *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d’oc. Actes du Septième Congrès International de l’AIEO*, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, a cura di R. Castano, S. Guida, F. Latella, vol. I, 2003, pp. 179-199.

CALCULLI 2021

Sara Calculli, *Le vie dell’Orazio medievale nell’opera di Dante*, Tesi di dottorato presso Università di Roma Sapienza, 2021.

CALLEWAERT 1995

Augustijn Callewaert, *Ars poetica et ars amandi dans l’oeuvre lyrique de Bernart de Ventadour*, in «Les Lettres Romanes», XLIX (1995) 1-2, pp. 7-19.

CALLEWAERT 1996

Augustijn Callewaert “*Entreb(r)escar los motz*”: à propos d’une terme poétologique chez les troubadours, in *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du V Congrès International de l’AIEO (Toulouse 1996)*, Pau, Association International d’Études Occitanes, 1996, pp. 115-122.

CALLEWAERT 1998

Augustijn Callewaert, *La conscience littéraire chez ls troubadours*, in «Bulletins de l’association internationale d’études occitanes» XIV (1998), pp. 36-39.

CALLEWAERT 2000

Augustijn Callewaert, *La perfection du chant: de la "convenance" dans la poésie des troubadours*, in *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUER MA, Univ. de Provence, 2000, pp. 69-78.

CALVINO 2002

ITALO CALVINO, *Lezioni Americane, Appendice (Cominciare e finire)*, Milano, Mondadori, 2002.

CANETTIERI 1996

Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto, 1996

CANETTIERI - PUNZI 2014

Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014.

CAPLAN 1972

Harry Caplan, *Rhetorical invention in some medieval tractates on preaching*, in «*Speculum*», 2 (1927), pp. 284-295.

CARRAI 1994-1995

Stefano Carrai, *Il devinalh di Petrarca: Rerum vulgarium fragmenta 134*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze lettere ed arti», III (*Memorie della classe di scienze morali, lettere ed arti*), 107 (1994-1995), pp. 287-300.

CARRIERI 2017

Valeria Carrieri, *Il concetto di 'novità' nel lessico lirico*, in *Stilnovo e dintorni*, a cura di M. Grimaldi e F. Ruggiero, Roma, Aracne, 2017, pp. 31-77.

CARRUTHERS 2009

Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Univ. Press (reprint ed. 1990).

CASELLA 1934

Mario Casella [recensione a] F. Figurelli, *Il dolce stil novo (Napoli 1933)*, in «*Studi danteschi*», 18 (1934), 105-26.

CASTELNUOVO 1993

Enrico Castelnovo, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari, Laterza, 1993, pp. 235-269.

CATTANEO 1960

Maria Teresa Cattaneo, *Note sulla poesia di Guittone*, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», CXXXVII (1960), pp. 165-201 e 325-367.

CEPRAGA 2007

Dan Octavian Cepraga, *Conjointure: ipotesi su un termine feticcio del romanzo medievale*, in *Parole e temi del Romanzo medievale*, a cura di Anatole Pierre Fuksas, Roma 2007, pp. 67-82.

CEPRAGA - VERLATO 2021

Dan Octavian Cepraga, Zeno Verlato, *Dieci anni dopo le Poesie d'amore dei trovatori*, in *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, a cura di C. Cantalupi e N. Premi, Verona, Qui Edit, 2021, pp. 13-46.

CHASTEL 1988

André Chastel, *Il dictum Horatii e gli artisti (XIII-XVI secolo)*, in *Favole, Forme, Figure*, Torino, Einaudi, 1988 (trad. dal francese *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1977), pp. 85-99.

CHENU 1955

Marie-Dominique Chenu, «*Involucrum*». *Le mythe selon les théologiens médiévaux*, in «Archives d'Histoire Doctrinale et littéraire du Moyen Âge», 22 (1955), pp. 75-79.

CHENU 1983

Marie-Dominique Chenu, *La teologia nel XII secolo*, Milano, Jaca Book, 1983.

CHENU 2016²

Marie-Dominique Chenu, *La natura e l'uomo, La rinascita del XII secolo*, in *La teologia nel XII secolo*, Milano, Jaca Book, 1983 (nuova ed. 2016), pp. 23-58.

CHERCHI 1994

Paolo Cherchi, *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*, 1994, Toronto, University Press, 1994.

CHIARINI 1985

Giorgio Chiarini, *Gli artefici del trobar. Studi sull'antica lirica occitanica*, Pisa, Cursi, 1985.

CICCONI 2019

Lisa Ciccone, *Moraliter intelligitur: la moralizzazione delle Metamorfosi di Ovidio nel commento anonimo del Vat. Lat. 1479*, in «Rivista Europea di Letteratura Italiana» (*Atti del seminario dottorale «Aere perennius»*), a cura di Ead., A. Brunori, I. Ottria, P. Tricomi, M. Zanobi, 53-54 (2019), pp. 23-32.

CINGOLANI 1982

Stefano Maria Cingolani, *Mesura e Desmesura*, in «Dismisura», XI (1982), 57/60, pp. 35-36.

CINGOLANI 1984

Stefano Maria Cingolani, *Estra lei n'i son trei*, in «Cultura Neolatina», 44 (1984), pp. 9-47.

CINGOLANI 1989

Stefano Maria Cingolani, *Farai un vers ab son novelh. Note sulle relazioni letterarie del trovatore Bernart Marti*, «Quaderni di Romanica Vulgaria», 10/11 (Studi provenzali e francesi 86/87), 1989, pp. 45-63.

CLINE 1972

Ruth H. Cline, *Heart and Eyes*, in «Romance Philology», 25 (1972), pp. 263-297.

CONTE 2014

Silvia Conte, *Il principiare del canto. Per una nuova edizione di Marcabru, Al departir del brau tempier (BdT 293,3)*, in CANETTIERI - PUNZI 2014, vol. I, pp. 637-665

CONTINI 1976

Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62.

CORCORAN 1987

M. Cindy Corcoran, *Song 53 of Giraut de Borenelh. Nonsense Rhyme or Lover's Lament?*, in «Neuphilologische Mitteilungen» 88 (1987), pp. 320-330.

COSTANTINI 2015

Fabrizio Costanzini, *L'espressione dei sentimenti in Bernart de Ventadorn: fra autore e 'varia lectio'* in *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 57-70.

COULET 1907

Jules Coulet, *Spécimen d'une édition des poésies de Peire d'Alvernhe*, in *Mélanges Chabaneau*, Erlangen, Junge, 1907, pp. 777-789.

CRESPO 1972

Roberto Crespo, *Brunetto Latini e la "Poetria Nova" di Geoffroi de Vinsauf*, in «Lettere italiane», 24, 1 (1972), pp. 97-99.

CROPP 1975

Glynnis M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1975.

CUPAIOLO 1996

Fabio Cupaiolo, *A proposito di due termini della critica letteraria di Orazio*, in ID., *Tra prosa e poesia. Problemi e interpretazioni*, Napoli, Loffredo, 1996, pp. 220-229.

CURA CURÀ 2019

Giulio Cura Curà, *Schede di lessicologia provenzale. Brau e derivati*, in «Carte Romanze», VII (2019), pp. 461-481

CURTIUS 1943

Ernest Robert Curtius, *Mittelater Studien XVIII*, in «Zeitschrift für romanische Philologie» 63 (1943), pp. 225-274.

CURTIUS 1995

Ernest Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli con traduzioni e indici a cura di C. Bologna, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1995.

DAVY 1990

Marie-Madeleine Davy, *Théologie et mystique de Guillaume de Saint-Thierry. I. La connaissance de Dieu*, Paris, 1990, pp. 28-42.

DÉCHANET 1945

Jean Déchanet, «*Amor ipse intellectus est*». *La doctrine de l'amour-intellection chez Guillaume de Saint Thierry*, «RMAL» I, 1945, pp. 349-374.

DÉCHANET 1978

Jean Déchanet, *Guillaume de Saint-Thierry: aux sources d'une pensée*, Paris, Beauchesne, 1978.

DE LAUDE 1994

Silvia De Laude, *Qualche indizio per l'attribuzione del «Mare Amorososo»*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del seminario di Ascona, 30 settembre-5 ottobre 1992*, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel, Birkhäuser, 1994, vol. I, pp. 211-223.

DE LUBAC 1972

Henri de Lubac, *Esegesi Medievale. I quattro sensi della scrittura*, Roma, Edizioni Paoline, 1972.

DEL MONTE 1953

Alberto Del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giannini, 1953.

DE MARCO 2014

Gabriella De Marco, *I luoghi del fare arte. L'atelier dell'artista tra valorizzazione museografica, pagine di critica e letteratura*, in Canettieri – Punzi 2014, vol. I, pp. 759-769.

DEREMBLE 2012

Jean Paul Deremble, *Penser l'articulation des contraires avec Plotin, une clé de l'église médiévale entre terre et ciel*, in *Matérialité et immatérialité dans l'Eglise au Moyen Âge. Actes du colloque de Bucarest, 22-23 octobre 2010*, Bucarest, Éditions de l'Université, 2012, pp. 419-430.

DE ROBERTIS 2001

Domenico De Robertis, *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le lettere, 2001.

DIEZ 1883

Friedrich Diez, *Die Poesie der Troubadours*, Leipzig, Barth, 1883.

DI GIROLAMO 1981-1983

Costanzo Di Girolamo, *Trobar clus e trobar leu*, in «Medioevo Romanzo», VIII (1981-1983), pp. 11-35.

DI GIROLAMO 1987

Costanzo Di Girolamo, *No say que s'es e lo spazio lirico di Raimbaut d'Aurenga*, in «Medioevo Romanzo» 12 (1987), pp. 261-273.

DI GIROLAMO 1988

Costanzo Di Girolamo, «Cor» e «cors»: *itinerari meridionali*, in BRUNI 1988, pp. 21-48.

DI GIROLAMO 1991

Costanzo Di Girolamo, *L'oscurità in poesia*, in «L'asino d'oro», 3 (1991), pp. 3-8 (premessa al fascicolo).

DI GIROLAMO 2010

Costanzo Di Girolamo, *Preistoria del sentimento. Il 'sentire' nei poeti della Scuola siciliana*, in «Bollettino di studi filologici e linguistici siciliani», 22 (2010), pp. 5-25.

DI NAPOLI 2004

Giuseppe Di Napoli, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Torino, Einaudi, 2004.

DISTILO 2015

Rocco Distilo, *L'espressione dei sentimenti nella poesia trobadorica: per una onomasiologia dell'affettività e delle emozioni*, in *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, a c. di M. Brea, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 39-55.

DONÀ 2004

Carlo Donà, *Oscurità ed enigma in Marie de France e Chrétien de Troyes*, in *Obscuritas, retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del 28° Convegno universitario, Bressanone, 12-15 luglio 2001, a cura di G. Lachin e F. Zambon, Trento, 2004, pp. 103-115.

DRAGONETTI 1979

Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève, Slatkine, 1979.

DRONKE 1965

- Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon, 1965.
- DRONKE 1970
Peter Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150*, Oxford, Clarendon, 1970.
- EBERWEIN-DABCOVICH 1949
Elena Eberwein-Dabovich, *Das Wort novus in der altprovenzalischen Dichtung und in Dantes Vita nova*, in «Romanistisches Jahrbuch» II (1949), pp. 171-195.
- ERRANTE 1948
Guido Errante, *Marcabru e le fonti dell'antica lirica romanza*, Firenze, Sansoni, 1948.
- FABIANI 2014
Lorenzo Fabiani, *Raimbaut d'Aurenga «poeta di testa»*, in «Critica del testo», XVII (2014), pp. 247-283.
- FAES DE MOTTONI 2005
Barbara Faes de Mottoni, «*Excessus mentis*», «*alienatio mentis*», *estasi*, «*raptus*» nel Medioevo, in *Per una storia del concetto di mente*, a c. di E. Canone («Lessico intellettuale europeo», XCIX [2005]), Firenze, Olschki, 2005, pp. 167-184.
- FALZONE 2019
Paolo Falzone [Recensione a] Theologus Dantes. *Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, *Atti del convegno internazionale (Venezia, 14-15 settembre 2017)* [a cura di L. Lombardo, D. Parisi, A. Pegoretti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018] in «Rivista di Italianistica» [Scaffale Aperto] 10 (2019), pp. 160-167.
- FANTAZZI 1974
Charles Fantazzi, *Marcabru's pastourelle: courtly love decoded*, «*Studies in Philology*», 71 (1974), 385-405.
- FEDI 2003
Beatrice Fedi, *La codificazione del devinalh nelle Leys d'Amors: note sulla cobla rescosta*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, a cura di R. Castano, S. Guida e F. Latella, Roma, Viella, I, pp. 299-314.
- FIGURELLI 1933
Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo*, Napoli, Ricciardi, 1933.
- FIORILLA 2009
Maurizio Fiorilla, *La metafora del latte in Dante tra tradizione classica e cristiana*, in *La metafora in Dante*, a c. di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009, pp. 149-165.
- FOLENA 1976
Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, I, *Dalle origini al Trecento*, a cura di G. Arnaldi e Id., Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 453-562.
- FOSSATI 2017
Paolo Fossati, *Per «Codice ovvio»*, in Bruno MUNARI, *Codice ovvio*, Mantova, Corraini, 2017, p. 120 e ss.

FOSTER - BOYDE 1967

Kenelm Foster, Patrick Boyde, *Dante's lyric poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

FOUCAULT 1996

Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Bur, 1996 (terza ristampa della trad. italiana 1967).

FRATTA 1990-1991

Aniello Fratta, *Un probabile percorso guittoniano: dai Siciliani a Marcabru*, in «Vox Romanica», 49-50 (1990-1991), pp. 57-72.

FRATTA 1993

Aniello Fratta, *Un 'groviglio' di voci: Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernhe*, in «Medioevo Romanzo», 18 (1993), pp. 3-30.

FRATTA 1996^a

Aniello Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana. I postillati del Torracca e altri contributi*, Firenze, Le lettere, 1996.

FUKSAS 1997

Anatole Pierre Fuksas, *Serie rimiche e intertestualità: la "donna del desiderio" dei primi trovatori*, in «Anticomoderno», 2 (1997), p. 133-144.

FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 1996

Maria Teresa Fumagalli Beonio Brocchieri, *Platone ed Aristotele nel Medio Evo*, in *Aristotelismo e platonismo nella cultura del Medioevo*, Pavia, Collegio Ghislieri, Ibis, 1996, pp. 33-42.

GALLINARO 1999

Ilaria Gallinaro, *I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999.

GANNI 2019

Enrico Ganni (a cura di), JOHAN WOLFGANG GOETHE, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Torino, Einaudi, 2019.

GALLINARO 1999

Ilaria Gallinaro, *I castelli dell'anima: architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999.

GARIN 1975

Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano*, Roma, Laterza, 1975 (rist. con titolo *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Roma, Laterza, 1993² e 2000³).

GAUNT 1986

Simon Gaunt, *Did Marcabru know the Tristan legend?*, in «Medium Aevum», 55 (1986), pp. 108-113.

GAUNT 1989

Simon Gaunt, *Troubadours and Irony*, Cambridge, University Press, 1989.

GENETTE 1968

Gérard Genette, *Le jour, la nuit*, in «Langages» 12 (1968), pp. 28-42.

GERSON 2008

Jean Gerson, *Sur la théologie mystique*, textes introduits, traduits et annotés par M. Vial, Paris, Vrin, 2008.

GHIL 1986

Eliza Miruna Ghil, *The seasonal topos in the Old Provençal canzo: a reassessment*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, ed. by H.-E. Keller et al., Kalamazoo, Michigan, Western Michigan University, 1986, I, pp. 87-99.

GIBBONS 2001

David Gibbons, *Alimentary metaphors in Dante's «Paradiso»*, in «The Modern Language Review», XCVI (2001), pp. 693-706.

GILSON 1987

Étienne Gilson, *La teologia mistica di San Bernardo*, Milano, Jaca Book, 1987 (= trad. di *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, Vrin, 1947).

GINZBURG 2015

Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli 2015.

GINZBURG 2019

Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet, 2019.

GIUNTA 1999

Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1999.

GODDARD 1985

Richard Neal Basire Goddard, *Early Troubadours and Latin Tradition*, Thesis submitted to the Faculty of Medieval and Modern Languages in fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy in the University of Oxford, December 1985.

GODDARD 1987

Richard Neal Basire Goddard, *Marcabru, Li proverbe au vilain, and the tradition of rustic proverbs*, in «Neuphilologische Mitteilungen» 88 (1987), pp. 55-70.

GORNI 1981

Guglielmo Gorni, *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981.

GOUIRAN 1983

Gérard Gouiran, *L'or chez les grands troubadours du Limousin et du Périgord de la seconde moitié du XIIe siècle*, in *L'or au moyen âge (monnaie, métal, objets, symbole)*, Aix-en-Provence, CUER MA (Univ. de Provence), 1983, pp. 169-184.

GOUIRAN 1999

Gérard Gouiran, *The Classical Period: from Raimbaut d'Aurenga to Arnaut Daniel*, in *The Troubadours: An Introduction*, by S. Gaunt and S. Kay, Cambridge, University Press, 1999, pp. 83-98.

GOUIRAN 2004

Gérard Gouiran, *Les troubadours, nos contemporains*, in «*Ab nou cor et ab nou talen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Textes édités par Anna Ferrari et Stefania Romualdi, Modena, Mucchi, 2004, pp. 17-30.

GRÉVIN 2012

Benoît Grévin, *L'ars dictaminis entre enseignement et pratique (XIIIe-XIV siècle)*, in «Revue de Synthèse» 133 (2012) II, pp. 175-193.

GRÉVIN - TURCAN-VERKERK 2015

Benoît Grévin, Anne-Marie Turcan-Verkerk (éd. par), *Le Dictamen dans tous ses états. Perspectives de Recherche sur la théorie et la pratique de l'Ars Dictaminis (XI^e-XV^e siècles). Actes du Colloque International de Paris, 5-6 Juillet 2012*, Turnhout, Brepols, 2015.

GRIMALDI 2012

Marco Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 2012.

GRIMALDI 2021

Marco Grimaldi, *Forme poetiche*, in GERI - ID. - MALDINA 2021, pp. 89-101.

GRUBER 1983

Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983.

GUERREAU-JALABERT 2003

Anita Guerreau-Jalabert, 'Aimer de fin cuer'. *Le cœur dans la thématique courtoise*, in «Micrologus», Il cuore / The Heart, XI (2003), pp. 343-371.

GUIDA 2010

Saverio Guida, "Bernart Marti lo pintor...", «Romance Philology», 64 (2010), pp. 53-72.

GUBBINI 2005

Gaia Gubbini, *Il tatto e il desiderio in una "querelle" trobadorica: Bernardo di Ventadorn e Marcabruno*, in «Critica del testo», 8 (2005), pp. 281-313.

GUBBINI 2005

Gaia Gubbini, *La ponha d'amor e la cadena: ferita e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga e Bertran de Born*, in «Critica del testo», 8 (2005), pp. 781-801.

GUBBINI 2009

Gaia Gubbini, *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2009.

GUBBINI 2014

Gaia Gubbini, *Amor de lonh: Jaufre Rudel, Agostino e la tradizione monastica*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, Roma, Viella, 2014, I, pp. 885-892.

GUBBINI 2016

Gaia Gubbini, *L'haleine de l'esprit. Traces olfactives d'oc et d'oïl*, in *Les cinq sens au Moyen Âge*, a cura di E. Palazzo, Paris Les Éditions du Cerf, 2016, pp. 745-758.

GUBBINI 2017

Gaia Gubbini, *Immaginazione e malinconia, occhi "pieni di spiriti" e cuori sanguinanti: alcune tracce nella lirica italiana delle origini*, in *La poesia in Italia prima di Dante, Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica, Università degli Studi di Roma Tre (19-12 giugno 2015)*, a c. di F. Suitner, Ravenna, Longo, 2017, pp. 29-39.

GUBBINI 2017

Gaia Gubbini, *Petrarca: "spiriti" e "amarissimi sospiri"*, in *Homo interior. Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo. Atti delle V Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 febbraio 2015)*, a c. di F. Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 355-366.

GUBBINI 2019

Gaia Gubbini, *Sogno, visio, imaginatio nel Roman de la Rose e in altri testi-chiave delle letterature della Francia medievale*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss e M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2019, pp. 81-96.

GUBBINI 2019^a

Gaia Gubbini, *La ferita della passione: un'indagine nelle letterature romanze delle origini*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 16 (2019), pp. 99-112.

GUBBINI 2020

Gaia Gubbini, *Corps et esprit: les olhs espiritaus de Bernart de Ventadour et la maladie de Tristan*, in *Body and Spirit in the Middle Ages. Literature, Philosophy, Medicine*, ed. by G. Gubbini, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 89-109.

GUIETTE 1978

Robert Guiette, *Forme et senefiance, études médiévales* rec. par Jean Dufournet, Marcel de Grève, Herman Braet, Genève, Droz, 1978.

GAUNT - HARVEY 1988

Ruth E. Harvey, Simon Gaunt, *Bibliographie commentée du troubadour Marcabru (mise à jour)*, in «Le Moyen Age», 94 (1988) pp. 425-455.

GORNI 1981

Guglielmo Gorni, *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981.

HARVEY 1989

Ruth E. Harvey, *The Troubadour Marcabru and Love*, London, Westfield College (University of London, Committee for Medieval Studies), 1989.

HARVEY 1992

Ruth E. Harvey, *Allusions intertextuelles et les lengua-forcat de Bernart Marti (PC 63.2)*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Actes du III Congrès Int. de l'AIEO (Montpellier, 20. 26 août 1990), Montpellier, Univ. de Montpellier, 1992, pp. 927-942.

HARVEY 1996

Ruth E. Harvey, *Marcabru et la "fals' amor"*, in «Revue des langues romanes», 100 (1996), pp. 49-80.

HASKINS 1998²

Charles Homer, *La rinascita del XII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1998 (rist. dell'edizione 1972).

HOEPPFNER 1930

Ernest Hoepffner, *Bernart Marti ou Bremon Rascas?*, in «Romania», LVI (1930), pp. 126-129.

HOLMES 1993

Olivia Holmes, *Unriding the Devinalh*, in «Tenso» 9 (1993), pp. 24-62.

INGLESE - REA 2018

Giorgio Inglese, Roberto Rea, "Amor est passio virtutis ymaginative". "Immaginazione", "immagine" e "immaginare" nella lirica d'amore duecentesca, in «Letteratura & Arte», 16 (2018), pp. 119-137.

JAUSS 1970

Hans Robert Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in «Poétique», 1 (1970), pp. 79-101.

JAUSS 1979

Hans Robert Jauss, *Cinq modèles d'identification esthétique. Complément à la théorie des genres littéraire au Moyen Age*, in *Atti del XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli 15-20 aprile 1974), a cura di A. Varvaro, Napoli, Macchiaroli - Amsterdam, Benjamins, 1979, I, pp. 45-164.

JEANROY 1934

Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1934, II voll.

JEAUNEAU 1957

Edouard Jauneau, *L'usage de la notion d'«integumentum» à travers les notes de Guillaume de Conches*, in «Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge», 32 (1957), pp. 35-100.

JUNG 1986

Marc-René Jung, "Ben feira chanso" (PC 194,3), in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, I, *The troubadours*, ed. by H.-E. Keller et al., Kalamazoo, Michigan, Western Michigan University, 1986, I, pp. 101-108.

KELLY 1970

Douglas KELLY, *The source and meaning of conjointure in Chrétien's Erec 14*, in «Viator», 1 (1970), pp. 179-200.

KÖHLER 1953

Erich Köhler, *Scholastische Ästhetik und höfische Dichtung*, in «Neophilologus» 37 (1953), pp. 202-207.

KÖHLER 1962

Erich Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, Rütten & Loenig, 1962, pp. 45-72 (trad. it. KÖHLER 1976 = *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1976).

KÖHLER 1976

Erich Köhler, *Sociologia della 'fin'amor. Saggi trobadorici*, trad. e introd. di M. Mancini, Padova, Liviana, 1976.

KÖHLER 1970

Erich Köhler, *Marcabru und die beiden «Schulen»*, «Cultura Neolatina», 30 (1970), pp., 300-314.

KUZMENKO 2005

Laura-Emanuela Kuzmenko, *La sémantique de la perception dans la poésie d'Arnaut Daniel*, Graduate Department of French, Univ. of Toronto, 2005.

LACHIN - ZAMBON

Giosuè Lachin, Francesco Zambon, *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del 28° Convegno universitario, Bressanone, 12-15 luglio 2001, Trento, 2004.

LANDONI 1989

Elena Landoni, *La teoria letteraria dei provenzali*, Firenze, Olschki, 1989.

LARGIER 2005

Niklaus Largier, *Tactus spiritualis. Remarques sur le toucher, la volupté, et les sens spirituels au Moyen Age*, in «Micrologus», *La pelle umana / The Human Skin*, 13 (2005), pp. 233-249.

LARGHI 2017

Gerardo Larghi, *Una sezione di poesia d'amore nel canzoniere di Guilhem Olivier d'Arles*, in «Medioevo Europeo» I (2017), pp. 71-134.

LAVIS 1972

Georges Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XII^e-XIII^e siècles). Etudes sémantique et stylistique du réseau lexical «joie-dolor»*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

LAZAR 1964

Lazar, *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964.

LAZZERINI 1990

Lucia Lazzerini, *Marcabru, A l'alena del vent doussa (BdT 293,2): proposte testuali e interpretative*, Messana, n. s. 4, 1990, pp. 47-87.

LAZZERINI 1992

Lucia Lazzerini, *Un caso esemplare: Marcabru, IV, 'Al prim comens de l'ivernail'*, in «Medioevo Romanzo», 17 (1992), pp. 7-42.

LAZZERINI 1993

Lucia Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese (I parte)*, «Medioevo Romanzo», 18 (1993), pp. 153-205 e 313-369.

LAZZERINI 1996

Lucia Lazzerini, *Briciole marcabruniane in Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 217-236.

LAZZERINI 1996^a

Lucia Lazzerini, *Il platonismo del XII secolo e le origini della lirica trobadorica*, in *Aristotelismo e platonismo nella cultura del Medioevo*, a c. di A. Arisi Rota e M. De Conca, Pavia, Collegio Ghislieri, Ibis, 1996, pp. 53-60.

LAZZERINI 1998

Lucia Lazzerini, *L'allodoletta e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil novo*, in *Sotto il segno di Dante, Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a c. di L. Coglievina e D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 165-188.

LAZZERINI 1999

Lucia Lazzerini, *Presenze bibliche nella poesia trobadorica: un'ipotesi sul dittico marcabruniano dell'Estornel*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 459-492.

LAZZERINI 2000

Lucia Lazzerini, *Un'ipotesi sul dittico dell' 'estornel' (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabru)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 46 (2000), pp. 121-166.

LAZZERINI 2000^a

Lucia Lazzerini, *Gli enigmi di Chrétien de Troyes: un "senso ulteriore" in Erec et Enide?* In *Carmina semper et citharae cordi: études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, a cura di M. C. Gerard Zai et alii, Genève, 2000, pp. 117-134.

LAZZERINI 2006

Lucia Lazzerini *Zoonimi e cruces interpretative nella lirica dei trovatori: i casi di Marcabru e Peire de Cols*, in «Cultura Neolatina», 66 (2006), pp. 7-44.

LAWNER 1968

Lynn Lawner, *Notes towards an interpretation of the vers de dreyn nien*, in «Cultura Neolatina», 28 (1968), pp. 147-164.

LAWNER 1973

Lynn Lawner, *Marcabrun and the Origins of the "Trobar clus"*, in *Literature and Western Civilization*, ed. by D. Daiches and A. Thorlby, London, Aldus, 1973, pp. 485-523.

LECCO 2010

Margherita Lecco, *Gli antenati di Tristan. Di alcuni enigmi nel romanzo del XIII secolo*, in «L'immagine riflessa», XIX (2010), (*L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal Medioevo all'età moderna*), pp. 119-139.

LECLERCQ 1983

Jean Leclercq, *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Firenze, Sansoni, 1983.

LECLERCQ 1984

Jean Leclercq, *Monks and Love in Twelfth-century France*, Oxford-NewYork, Clarendon Press Oxford University Press, 1979 (trad. it. *I monaci e l'amore nella Francia del XII secolo*, Roma, Jouvence, 1984).

LEMOINE 1998

Michel Lemoine, *Intorno a Chartres: naturalismo platonico nella tradizione cristiana del XII secolo*, Milano, Jaca Book, 1998.

LERCH 1953

Eugen Lerch, *L'étymologie de bâtir*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, Bade-Paris, 1953, t. II, pp. 185-202.

LEVI 2020

Carlo Levi, *Paura della libertà*, Introduzione di Giorgio Agamben, Vicenza, Neri Pozza, 2020.

LEWENT 1909

Kurt Lewent, *Zu den Liedern des Perdigos*, in «Zeitschrift für romanische Philologie» 33 (1909), pp. 670-687.

LONGOBARDI 1998

Monica Longobardi, *Ah! Che rebus!*, in «Italiano & Oltre», 3-4 (1998), pp. 155-163.

LONGOBARDI 1999

Monica Longobardi, *Forme di linguaggio oscuro perché legato ad atti magici*, in EAD., *Lo scongiuro*, in «Italiano & Oltre», 5 (1999), pp. 198-203.

LONGOBARDI 2002

Monica Longobardi, *Parlar coperto: le scritture segrete e il poliziesco oulipiano*, in «Il lettore di provincia», 113/114 (2002), pp. 3-25.

LOT-BORODINE 1928

Myrrha Lot-Borodine, *Sur les origines et les fins du service d'amour*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928, pp. 223-242.

LUTZ 1984

Echart Conrad Lutz, *Rhetorica divina: mittelhochdeutsche Prologgebete und die rhetorische Kultur des Mittelalters*, Berlin-New York, 1984.

MAJOROSSY 2006

Imre Gábor Majorossy, «*Amors es bona voluntatz*». *Chapitres de la mystique de la poésie des troubadours*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.

MANCINI 1969

Mario Mancini, *Recenti interpretazioni del «trobar clus»*, in «Studi di Letteratura Francese», 2 (1969), pp. 241-259.

MANCINI 1991

Mario Mancini, «*Gay saber*»: *la questione dello stile*, in *Mélanges de langue et de Littérature occitanes*, Poitiers, Université de Poitiers, C.É.S.C.M., 1991, pp. 307-323.

MANCINI 2018

Mario Mancini, *Eros trobadorico e cortese cavalleresco*, in «Critica del testo», XXI (2018) 3 («Eros romanzo»), pp. 97-132.

MARCENARO 2010

Simone Marcenaro, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, in «Revista de Filología Románica», 27 (2010), pp. 77-99.

MARGUERON 1966

Claude Margueron, *Recherches sur Guittone D'Arezzo: sa vie, son époque, sa culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

MARROU 1983

Henri-Irénée Marrou, *I trovatori*, Milano, Jaca Book, 1983.

MARROU 1987

Henri-Irénée Marrou, *Sant'Agostino e la fine della cultura antica*, a cura di Costante Marabelli e Antonio Tombolini, Milano, Jaca Book, 1987.

MELI 2010

Marcello Meli, *Enigmi della sapienza e sapienza degli enigmi. Per la definizione di un 'genere' (anche) letterario*, in «L'immagine riflessa» XIX (2010), (*L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal Medioevo all'età moderna*), pp. 37-65.

MELIGA 2017

Walter Meliga, *Spazio dell'interiorità nei primi trovatori*, in *Homo Interior. Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo*, Atti delle V Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 febbraio 2015), a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 237-252.

MENEGHETTI 1991

Maria Luisa Meneghetti, *Qui non sap esser chanteira: un'attribuzione possibile*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes, en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, Université de Poitiers, C.É.S.C.M., 1991, pp. 349-360.

MENEGHETTI 1992²

Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori: la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992² (nuova edizione di EAD., *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984).

MENEGHETTI 1993

Maria Luisa Meneghetti, *Una "serrana" per Marcabru?*, in *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso (Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 187-198.

MENEGHETTI 2003

Maria Luisa Meneghetti, *Parodia e auto-parodia: il caso Conon de Béthune*, in *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, publiée par J.-C. Mühlethaler, Paris, Champion, 2003, pp. 69-85.

MENEGHETTI 2012

Maria Luisa Meneghetti, *Intertextuality and dialogism in the troubadours*, in *The troubadours, an introduction*, by S. Gaunt and S. Kay, Cambridge, Univ. Press, 2012, pp. 181-196.

MENEGHETTI 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro*, Torino, Einaudi, 2015.

MENICHETTI 1995

Aldo Menichetti, *Metrica e stile in Guittone*, in *Guittone D'Arezzo nel settimo centenario della morte (Atti del Convegno internazionale di Arezzo, 22-24 aprile 1994)*, a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 205-217.

MENICHETTI 2015

Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg, Éditions de linguistique et philologie, 2015.

MENICHETTI 2019

Caterina Menichetti, *Guittone e la lirica moralistica dei trovatori*, in *Guittone morale, tradizione e interpretazione*, a c. di L. Geri, M. Grimaldi, N. Maldina, M.R. Traina, Firenze, Sismel, 2019, pp. 157-181.

MILONE 1979

Luigi 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)*, Padova, Liviana, 1979, pp. 147-177.

MILONE 1983^a

Luigi Milone, *"L'amor enversa" di Raimbaut d'Aurenga*, in «Museum Patavinum» 1 (1983), pp. 45-66.

MILONE 1983^b

Luigi Milone, *Raimbaut d'Aurenga fra "fin'amor" e "no-poder"*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 7 (1983), pp. 1-27.

MOCAN 2004

Mira Mocan, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale "cossirar"*, Roma, Bagatto, 2004.

MOCAN 2005

Mira Mocan, *Bos sabers: la sapida scientia dei primi trovatori*, in «La parola del testo», IX (2005), 1, pp. 9-27.

MOCAN 2014

Mira Mocan, *Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga)*, in *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli*, a c. di P. Canettieri e A. Punzi, Roma, Viella, 2014, vol. II, pp. 1155-1175.

MOCAN 2015

Mira Mocan, *Fantasticus mundus. Teologia vittorina e creazione poetica in Dante*, in *Le teologie di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 9 novembre 2013, a c. di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 117-141.

MOCAN 2015^a

Mira Mocan, *Canto XXIII. Vedere la "vera luce" nel cielo delle stelle fisse. Il trionfo di Cristo e Maria*, in *Cento canti per cento anni, III. Paradiso, 2. Canti XVIII-XXXIII*, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 671-697.

MOCAN 2018

Mira Mocan, «Intelletto d'amore», *la mistica affettiva in Dante*, in *Theologus Dantes, Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, a c. di L. Lombardo, D. Parisi e A. Pegoretti, Edizioni Ca' Foscari, («Filologie medievali e moderne» 18), 2018, pp. 81-101.

MOLLE 2001

Jose Vincenzo Molle, *Echi tristaniani in lingua d'oc e d'oïl: Cercamon, Chrétien de Troyes, Bernart Marti*, in *Interpretazioni dei trovatori*, Atti del Convegno di Bologna, 18-19 ottobre 1999, con altri contributi di Filologia Romanza («Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 14), Bologna, Patron, 2001, pp. 207-244.

MONSON 1986

Don A. Monson, *Lyrisme et sincérité: sur une chanson de Bernart de Ventadorn*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy, I, The troubadours*, ed. by H.-E. Keller et al., Kalamazoo, Michigan, Western Michigan University, 1986, I, pp. 143-159.

MONTEVERDI 1936

Angelo Monteverdi, *Orazio nel Medio Evo*, in «Studi Medievali», n. s., 9 (1936), pp. 162-180.

MORRIS 1985

Colin Morris, *La scoperta dell'individuo*, Napoli, Liguori, 1985.

MUNK OLSEN 1982

Birger Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles, I, Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX^e au XII^e siècle*, Paris, Apiccius-Juvenal, 1982.

MUNK OLSEN 1991

Birger Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1991.

MUNK OLSEN 1995

Birger Munk Olsen, *La réception de la littérature classique au Moyen Age (IXe – XIIIe siècle)*, choix d'articles publiés par des collègues à l'occasion de son soixantième anniversaire, Copenhague, Museum Tusulanum Press, Université de Copenhague, 1995.

MÖLK 1969

Ulrich Mölk, *Trobar clus-trobar leu. Studien zur Dichtung-theorie der Trobadors*, Munic, Fink, 1968.

MÖLK 1979

Ulrich Mölk, *Troubadour Versification as Literary Craftsmanship*, in «L'Ésprit Créateur», 19 (1979) 4 (The Troubadour Lyric Texts and Contexts), pp. 3-16.

MÖLK 1982

Ulrich Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1986; ed. tradotta di *Trobadorlyrik. Eine Einführung*, München, Artemis Verlag, 1982.

NELLI 1963

René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963.

NERI 1931

Ferdinando Neri, *Viel antif*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze», LXVI, 1931, pp. 195-198.

NITZE 1913-1914

William Albert Nitze, *The Romance of Erec, Son of Lac*, in «Modern Philology» 11 (1913-1914), pp. 445-489.

NOTZ 2001

Marie Françoise Notz, *Trovatori e trovieri*, in *Storia delle poetiche occidentali*, a cura di J. Bessière et al., Roma, Meltemi, 2001, cap. II (pp. 66-80).

OBERMAIER 1995

Sabine Obermaier, *Von Nachtigallen and Handwerkern: "Dichtung über Dichtung" in Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1995.

OLLIER 1974

Marie-Louise Ollier, *The Autor in the text: The Prologues of Chrétien de Troyes*, in «Yale French Studies» 51 (1974), pp. 26-41.

OROZ ARIZCUREN 1972

Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lirica religiosa en la litteratura provençal antigua*, Pamplona, Institución Principe de Viana, 1972.

OSSOLA 2008

Carlo Ossola, «*Ma luce rende il salmo "Dilatasti"*». *Una lectio faciliior per "Purgatorio", XXVIII, 80 e un poco di umanesimo medievale*, in «Lettere italiane», 60 (2008) 3, pp. 309-322.

PADEN 2004

William D. Paden, *Petrarch as a Poet of Provence*, in «Annali d'Italianistica», 22 (2004), pp. 19-44.

PALAZZO 2020

Éric Palazzo, *Les cinq sens, le corps et l'esprit*, in *Body and Spirit in the Middle Ages, Literature, Philosophy, Medicine*, Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 59-78.

PALMEN 2014

Ritva Palmen, *Richard of St. Victor's, Theory of Imagination*, Leiden, Brill, 2014.

PANOFSKY 1962

Erwin Panowsky, *La storia della teoria delle proporzioni del corpo come riflesso della teoria degli stili* (1921), in *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962 (ed. or. 1955), 61-106.

PAOLAZZI 1998

Carlo Paolazzi, *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1998, («Scienze filologiche e storia - Brescia», 10).

PARADISI 2009

Gioia Paradisi, *La parola e l'amore. Studi sul Cantico dei Cantici nella tradizione francese medievale*, Roma, Carocci, 2009.

PARADISI 2014

Gioia Paradisi, *Materiali per una ricerca su Petrarca e le emozioni («spes seu cupiditas», «gaudium», «metus» e «dolor»)*, in CANETTIERI - PUNZI 2014, II, 1239-1261.

PASERO 1968

Nicolò Pasero, *Devinalh, "non senso" e "interiorizzazione testuale"*, in «Cultura Neolatina», XXVIII (1968), pp. 113-146.

PASERO 1980

Nicolò Pasero, *Sulla collocazione socioletteraria della "pastorella" di Marcabruno*, in «L'immagine riflessa», 4 (1980), pp. 347-364.

PASERO 1983

Nicolò 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.

PASERO 2016

Nicolò Pasero, *Dal fantasma alla visione: percorsi medievali dell'amore*, in *Fantasia e fantasmi. Le fucine medievali del racconto*, a cura di S.M. Barillari, M. Di Febo, Vignate, Virtuosa-Mente (Gruppo Editoriale Castel Nigrino), 2016.

PATERSON 1975

Linda Paterson, *Troubadours and eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

PATERSON 2007

Linda Paterson, *Nel mondo dei trovatori. Società e cultura di una società medievale*, presentazione di S. Asperti, Roma, Viella, 2007.

PAYEN 1984

Jean-Charles Payen, *Bernart Marti et la légende de Tristan*, in *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in Memory of the Late Leslie Topsfield*, by P.T. Noble and L.m. Paterson, Cambridge, St. Catharine's College, 1984, pp. 34-43.

PFEFFER 1997

Wendy Pfeffer, *Proverbs in medieval Occitan literature*, Gainesville, University Press of Florida, 1007.

PELAN 1959

Margaret Pelan, *Le deport du vieil antif*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LX (1959), pp. 180-185.

PERON 1979

Gianfelice Peron, *Retorica e poetica nel prologo dei romanzi francesi medievali*, in *Retorica e poetica. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone 1975)*, a cura di D. Goldin, premessa di G. Folena, Padova, Liviana, 1979, pp. 179-215.

PERUGI 1978^a

Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, in «Studi danteschi», 51 (1978), pp. 59-152.

PERUGI 1995

Maurizio Perugi, *Saggi di linguistica trobadorica. Saggi su «Girart de Rousillon», Marcabruno, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel e sull'uso letterario di oc e oil nel Trecento italiano*, Tübingen, Stauffenburg, 1995.

PERUGI 2018

Maurizio Perugi, *L'impronta di Matteo di Vendôme nella diffusione degli schemi di correlazione e pluralità (sec. XI-XVI)*, in *Le poetriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, a cura di G.C. Alessio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 165-194.

PERUGI 2019

Maurizio Perugi, *La Poésie des troubadours: un modèle européen de civilisation littéraire*, Avignone, Éditions Universitaires d'Avignon, 2019.

PHAN 1991

Chantal Phan, *La tornada et l'envoi: fonctions structurelles et poïétiques*, in «Cahiers de Civilisation médiévale», XXXIV (1991), pp. 57-61.

PICONE 1977

Michelangelo Picone, *Osservazioni sulla poesia di Raimbaut d'Aurenga*, in «Vox Romanica», 36 (1977), pp. 28-37.

PICONE 2017

Michelangelo Picone, *Studi danteschi*, a cura di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017.

PIROT 1972

François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972.

POE 2004

Elizabeth Wilson Poe, *A fiery arrow from the flanks. Defending Arnaut Daniel's claim to Entre-l-*taur e-l doble signe**, in «Romania» 122 (2004), pp. 111-134.

POIREL 2010

Dominique Poirel, *L'École de Saint-Victor de Paris. Influence et rayonnement du Moyen Âge à l'époque moderne*, Actes du Colloque international du C.N.R.S. pour le neuvième centenaire de la fondation (1108-2008) curato dallo stesso, Turnhout, Brepols, 2010

POIREL 2016

Dominique Poirel, *Nature, amour et courtoisie. Les valeurs séculières d'un chanoine régulier*, in *Les écoles de pensée du XII^e siècle et la littérature romane (oc et oïl)*, études réunies par V. Fasseur et J.-R. Valette, Turnhout 2016, pp. 139-55.

POLARA 1993

Giovanni Polara, *Aenigmata*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, vol. I, *La produzione del testo*, 2, pp. 197-216.

POLLINA 1991

Vincent Pollina, *"Si cum Marcabrus declina". Studies in the Poetics of the Troubadour Marcabru*, Modena, Mucchi, 1991.

POLLINA 1996

Vincent Pollina, *Obscure styles: the early troubadours*, in «*Mediaevalia*» 19 (1996), pp. 171-202.

POLO DE BEAULIEU 1991

Marie-Anne Polo de Beaulieu, *La légende du cœur inscrit dans la littérature religieuse et didactique, dans Le «cuer» au Moyen Age (Réalité et Senefiance)*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1991.

POZZI 1996

Giovanni Pozzi, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996.

PREMI 2021

Nicolò Premi, Solatz, deport e chan: riconoscere e tradurre una nebulosa semica, in ID., *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona, Qui Edit, 2021

PULSONI 2007

Carlo Pulsoni, "Nuey e iorn suy en pessamen" (BdT163,1), in "L'ornato parlare", in *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, 2007.

QUINT 1988

Maria-Barbara Quint, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt am Main, Lang, 1988 («*Studien zur klassischen Philologie*» 39), p. 72.

REA 2003

Roberto Rea, "Avete fatto como la lumera" (sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizelli), in «*Critica del Testo*», 6 (2003), pp. 933-958.

Rea 2007

Roberto Rea, *Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, Roma, Bagatto, 2007.

REA 2021

Roberto Rea, *Dante: guida alla Vita nuova*, Roma, Carocci, 2021.

RENZI 1976

Lorenzo Renzi, *Lettura contestuale della "flor enversa" di Raimbaut d'Aurenga*, in *Poetica e Stile (Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano*, n. 8), Padua, Liviana, pp. 25-34.

RIEGER 1991

Dietmar Rieger, "Lop es nomnat lo pes, e lop no es". Un 'devinalh' sans solution? in *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et littérature occitane en hommage à Pierre Bec pass es amis, collègues et ses élèves*, Poitiers, Univ. de Poitiers, CSECM, 1991, pp. 497-506.

RIEGER 1997

Dietmar Rieger, *Chanter e dire. Etudes sur la littérature du Moyen Age*, Paris, Champion, 1997.

RIQUER 1956

Marti de Riquer [Recensione a] Walter T. Pattison, *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 72 (1956), pp. 453-456.

ROHR 1962

Rupprecht Rohr, *Zur Interpretation der altprovenzalischen Lyrik*, in «Romanistisches Jahrbuch», 13 (1962), pp. 43-75.

RONCAGLIA 1944-1945

Aurelio Roncaglia, «Intendere» nella canzone di Guido Guinizelli, in «Lingua nostra», 6 (1944-45), pp. 21-25.

RONCAGLIA 1949

Aurelio Roncaglia (a cura di), *Venticinque poesie dei primi trovatori (Guillem IX - Marcabru - Jaufre Rudel - Bernart de Ventadorn)*, Modena, Mucchi, 1949.

RONCAGLIA 1949^a

Aurelio Roncaglia, «Laisat estar lo gazel» (Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zahial e la ritmica romanza), in «Cultura neolatina», IX (1949), pp. 67-99.

RONCAGLIA 1968

Aurelio Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170 (testi e appunti del corso di Filologia romanza... per l'anno accademico 1967-68)*, Roma, Libreria Editrice De Santis, s.d., 1968.

RONCAGLIA 1969

Aurelio Roncaglia, «Trobar clus»: discussione aperta, in «Cultura Neolatina», XXIX (1969), pp. 5-55.

RONCAGLIA 1969^a

Aurelio Roncaglia, *Due postille alla "Galleria letteraria" di Peire d'Alvernhe*, in «Marche Romanes» 19 (1969), pp. 71-78.

RONCAGLIA 1971

Aurelio Roncaglia, *La statua di Isotta*, in «Cultura Neolatina», XXXI (1971), pp. 41-67.

RONCAGLIA 1978

Aurelio 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*, Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma, Roma, Multigrafica, 1978, pp. 11-22.

RONCAGLIA 1981

Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II (1981), pp. 3-41.

RONCAGLIA 1985

Aurelio Roncaglia, *Les troubadours et Virgile in Lectures médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'Ecole Française de Rome (Roma, 25-28 ott. 1982)*, Roma, Ecole Française de Rome, 1985, pp. 267-283.

RONCAGLIA 1988

Aurelio Roncaglia, *Una «crux» di Peire d'Alvernhe*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 18 (1988), 3, pp. 937-945.

RONCAGLIA 1992

Aurelio Roncaglia, *Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de "Midons")*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité, Actes du III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 20-26 septembre [sic] 1990*, éd. par Gérard Gouiran, Montpellier, Centre d'Études Occitanes, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1992.

RONCAGLIA 1995

Aurelio Roncaglia, *"Secundum naturam vivere" e il movimento trovatoresco*, in *Da una riva all'altra. Studi in onore di Antonio d'Andrea* a cura di Della Terza, D., Roma, Cadmo, 1995, pp. 29-40.

ROSSI 1987

Luciano Rossi, *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia*, in «Vox Romanica» 46 (1987), pp. 26-62.

ROSSI 1995

Luciano Rossi, *Guittone, i trovatori e i trovieri*, in *Guittone D'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995, pp. 11-29.

ROSSI 1996

Luciano Rossi, *L'énigme Cercamon. "Ensi firent li ancessor"*, in *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, vol. 1, pp. 67-84.

ROSSI 2005

Luciano Rossi, *Traier canson / chançon traire: riflessioni su una metafora, da Guglielmo IX a Dante*, in «Critica del testo», VIII (2005), pp. 609-628.

ROSSI 2011

Luciano Rossi, *Per Cercamon e i più antichi trovatori*, in «Cultura Neolatina», 71 (2011), pp. 335-361.

ROSSI 2019

Federico Rossi, *Dante e le ambages cavalleresche*, in «Critica del Testo», 22 (2019), pp. 67-107.

ROUBAUD 2009

Jacques Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009 (seconda rist. [1994] della prima edizione Paris, Ramsay, 1986).

RUH 1995-2002

Kurt Ruh, *Storia della mistica occidentale (1990-1993)*, Milano, Vita e pensiero, 1995-2002.

SALANITRO 2001

Giovanni Salanitro, *Appunti sulla fortuna di Orazio nel Medio Evo*, in *Studi in onore di Michele R. Cataudella*, La Spezia, Agorà, 2001, pp. 1115-1122.

SANGUINETI - SCARPATI 2013

Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati, *Comensamen comensarai: per una tipologia degli incipit trobadorici*, in «Romance Philology», 67 (2013), pp. 113-138.

SANSONE 1984-1986

Giuseppe Edoardo Sansone, *La poesia dell'antica Provenza: testi e storia dei trovatori*, Milano-Parma, Guanda, 1984-1986.

SCARPATI 2010

Oriana Scarpati, *Tipologie dell'esordio nei poeti della Scuola siciliana tra riprese e innovazioni*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani» 22 (2010), pp. 27-42.

SCARPATI 2010^a

Oriana Scarpati, *Mort es lo reis, morta es midons. Une étude sur les planhs en langue d'oc des XII^e et XIII^e siècles*, in «Revue des Langues Romanes», 114 (2010), pp. 65-93.

SCARPATI 2011

Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2011.

SCARPATI 2015

Oriana Scarpati, *Pero non dic. Forme della praeteritio nella lirica in lingua d'oc*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo. Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015)*, a cura di A. Barbieri, E. Gregori, Padova, Esedra, 2016, pp. 51-64.

SCARPATI 2020

Oriana Scarpati, *Contro corrente. Sull'uso del verbo 'proejar' in Ausiàs March*, in «Studi Mediolatini e Volgari», pp. 171-184.

SCHELUDKO 1927-31

Dimitri Scheludko, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik. Klassischlateinische Theorie*, in «Archivum Romanicum», XI (1927), 3, pp. 273-312; XII (1928), pp. 30-127; XV (1931), pp. 137-206; in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LII (1929), pp. 1-38; 201-266.

SCHELUDKO 1931

Dimitri Scheludko, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, in «Archivum Romanicum», 15 (1931), pp. 137-206.

SCHELUDKO 1935-36

Dimitri Scheludko, *Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Trobadors*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 59 (1935), pp. 402-421 e 60 (1936), pp. 18-35.

SCHELUDKO 1937

Dimitri Scheludko, *Anlässlich des Liedes von Raimbaut d'Aurenga «Car dous»*, in «Archivum Romanicum», 21 (1937), pp. 285-297.

SCHELUDKO 1937^a

Dimitri Scheludko, *Über die religiöse Lyrik der Troubadours*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 38 (1937), pp. 224-250.

SCHELUDKO 1943

Klagen über den Verfall der Welt bei den Trobadors. Allegorische Darstellungen des Kampfes der Tugenden und der Laster, in «Neuphilologische Mitteilungen», 44 (1943), pp. 22-45.

SCHULTZ 1984

James A. Schultz, *Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue*, in «Speculum», 59 (1984), pp. 1-15.

SCHUTZ 1932

Alexander H. Schutz, *A preliminary Study of 'Trobar' e 'Entendre', an Expression in Mediaeval Aesthetics*, in «Romanic Review», XXIII (1932), pp. 129-138.

SEGRE 1963

Cesare Segre, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, in *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1963.

SEGRE 1979

Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.

SEGRE 1990

Cesare Segre, *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

SERPER 1986

Arié Serper, *Amour courtois et amour divin chez Raimbaut d'Orange*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, I, *The troubadours*, ed. by H.-E. Keller et al., Kalamazoo, Michigan, Western Michigan University, 1986, pp. 279-289.

SETO 2003

Naohiko Seto, *Ozil de Cadartz: une parodie des «arts d'aimer»?* , in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, a cura di R. Castano, S. Guida e F. Latella, Roma, Viella, 2003, I, pp. 661-674.

SHAPIRO 1984

Marianne Shapiro, *Entrebecar los motz: Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 100 (1984), pp. 354-383.

SMITH 1976

Nathaniel B. Smith, *Figures of Repetition in the Old Provençal Lyric: a study in the style of the troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976.

SPAMPINATO BERETTA 1974

Margherita Spampinato Beretta, *“Mot” e “so” nella lirica trobadorica*, in *Atti del XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia romanza, Napoli 15-20 aprile 1974*, Napoli, Macchiaroli, pp. 279-186.

SPAMPINATO BERETTA 1991

Margherita Spampinato Beretta, *Il percorso occhi-cuore nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani*, «Messana», n.s. 8 (1991), pp. 187-221.

SPENCE 1999

Sarah Spence, *Rhetoric and hermeneutics*, in *The Troubadours: An Introduction*, by S. Gaunt and S. Kay, Cambridge, University Press, 1999, pp. 164-180.

SPITZER 1959

Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours* in ID., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, 1959.

SPITZER 2009²

Leo Spitzer, *L'armonia del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2009 (rist. dell'ed. 1967).

STANESCO 1997

Michel Stanesco, *La fleur inverse et la "belle folie" de Raimbaut d'Orange*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 40 (1997), pp. 233-252.

STAROBINSKI 2005

Jean Starobinski, *Poétiques de la nostalgie*, in *Poésie, mémoire et oubli. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy*, a c. di O. Bombarde, Torino, Aragno, 2005.

STELLA 2001

Francesco Stella, *Ad supplementum sensus*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 31-46.

STELLA 2003

Francesco Stella, *Poetica ed esegesi: creatività e legittimazione culturale nella poesia mediolatina*, in *Poetica Medievale tra Oriente e Occidente*, a cura di P. Bagni e M. Pistoso, Roma, Carocci, 2003, pp. 139-159.

STOROST 1931

Joachim Storost, *Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born*, Halle, Niemeyer, 1931.

SUITNER 2017

Franco Suitner (a cura di), *La poesia in Italia prima di Dante, Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica, Università degli Studi di Roma Tre (19-12 giugno 2015)*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 29-39

SWIGGERS 1989

Pierre Swiggers, *Les premières grammaire occitanes: Les Razos de trobar de Raimon Vidal et le Donatz proensals d'Uc (Faidit)*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 105 (1989), pp. 134-147.

SWIGGERS 2006

Pierre Swiggers, *Norme et usage dans les "Razos de trobar" de Raimon Vidal*, in *Contez me tout. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, a cura di C. Bel, P. Dumont, F. Willaert, Louvain, Peeters, 2006, pp. 859-873.

TAVANI 1974

Giuseppe Tavani, *Per il testo delle Razos de trobar*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romane offerts à Charles Rostaing*, éd. par J. De Caluwé et al., Liège, Marche Romane, 1974, pp. 1059-1074.

TAVANI 1996

Giuseppe Tavani, *La poesia di Raimon Vidal, III "Entre-l taur e-l doble signe" (P.-C, 411,3): questioni attributive e proposte di restauro testuale*, in "Ensi firent li ancessor". *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, a c. di L. Rossi, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1996.

TAVANI 2001

Giuseppe Tavani, *Restauri testuali*, Roma, Bagatto, 2001.

TAVERA 1989

Antoine Tavera, *Entrebecs: à propos d'une gageure de Peire Vidal*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, vol. IV, pp. 1345-1368

TOMAZZOLI 2018

Gaia Tomazzoli, *Nova quaedam insita mirifice transsumptio. Il linguaggio figurato tra le artes poetriae e Dante*, in *Le poetriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 257-296.

TOPSFIELD 1968

Leslie T. Topsfield, *The Burlesque Poetry of Guilhem IX of Aquitaine*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 69 (1968), pp. 280-302.

TOPSFIELD 1971^a

Leslie T. Topsfield, *Three Levels of Love in the poetry of the early troubadours, Guilhem IX, Marcabru and Jaufre Rudel*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, Liege, Soledis, 1971, II, pp. 571-587.

TOPSFIELD 1975

Leslie T. Topsfield, *Troubadours and love*, Cambridge, University Press, 1975.

TORTORETO 2007

Valeria Tortoreto, *Per l'attribuzione di Bel m'es qan la rana chanta (BdT 293,22) (e di Belha m'es la flors d'aguilen, BdT 323,5)*, in «Cultura Neolatina», LXVII (2007) 2, pp. 251-317.

TILLIETTE 1998

Jean-Yves Tilliette, «*Amor est passio quaedam innata ex visione procedens*». *Amour et vision dans le «Tractatus amoris» d'André Le Chapelain*, in «Micrologus», 6 (1998), pp. 187-200.

TILLIETTE 2000

Jean-Yves Tilliette, *De mots à la parole: une lecture de la Poetria Nova de Geoffroi de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.

TRACHSLER 2007

R. Trachsler *et al.* (a cura di), *Moult obscures paroles. Etudes sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2007 (Cultures et Civilisations Médiévales 39).

UHL 2000

Patrice Uhl, «*So es devinalh*» (PC 461,226)?, in «Tenso», 15 (2000) 2, pp. 97-117.

UHL 2001

Patrice Uhl, *Devinalh: subtraction médiévale ou métatradition médiévistique?* in «Revue romane» 36 (2001) 2, pp. 283-296.

VALENTI 2014

Gianluca Valenti, *La liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Niemeyer, de Gruyter, 2014.

VALÉRY 2015

Paul Valéry, *Degas danza disegno*, Milano, Abscondita, 2015.

VALLET 2010

Edoardo Vallet, *A Narbona. Studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

VAN VLECK 1991

Amelia E. Van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, Univ. Press, 1991.

VANELLI CORALLI 2008

Rossana Vanelli Coralli, *Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della contemplatio mistica nel Paradiso*, in «L'Alighieri», 31 (2008), pp. 23-41.

VATTERONI 1999

Sergio Vatteroni, *Falsa clercia: la poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999.

VIEL 2005

Riccardo Viel, *Per l'edizione critica di Alegret: nodi stilistici e intertestuali*, in «Critica del testo», III (2005), 8, pp. 803-839.

VIEL 2014

Riccardo Viel, *I gallicismi della Divina Commedia*, Roma, Aracne, 2014.

VIEL 2014^a

Riccardo Viel, *Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel canzoniere C*, in «Carte romanze», II (2014), pp. 259-289 e 405-419.

VIEL 2015

Riccardo Viel, *L'espressione dei sentimenti in Giraut de Borneil: fra autore e 'varia lectio'*, in *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 71-90.

VIELLIARD 1989

Françoise Vielliard, *La tradition manuscrite des fables de Marie de France: essai de mise au point*, in «Bibliothèque de l'école des chartes», 147 (1989), pp. 371-397.

VISCARDI 1934

Antonio Viscardi, *Intorno al problema delle origini Trobadoriche*, in *Atti del R. Istit. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1934, vol. 93, pt. II, pp. 1375-1405.

VILLA - ALESSIO 1990

Claudia Villa, Gian Carlo Alessio, *Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, III. *La ricezione del testo*, dir. G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma 1990, pp. 473-511.

VILLA 1992

Claudia Villa, *Per una tipologia del commento mediolatino: l'Ars poetica di Orazio*, in *Il commento ai testi. Atti del seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989)*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1992, pp. 19-42.

VILLA 1992-1994

Claudia Villa, *I manoscritti di Orazio, I*, in «Aevum» 66 (1992), pp. 95-135; *II*, 67 (1993), pp. 55-103; *III*, 68 (1994), pp. 117-146.

VILLA 1993

Claudia Villa, *La tradizione medioevale di Orazio*, in *Atti del convegno di Venosa, 8-15 novembre 1992, a cura del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco*, Venosa 1993, pp. 193-202.

VILLA 1993^a

Claudia Villa, *Dante lettore di Orazio*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 87-106.

VILLA 1995

Claudia Villa, *La tradizione di Orazio e la “biblioteca di Carlo Magno”*: per l'elenco di opere nel codice Berlin, Diez. B. Sant. 66, in *Formative stages of classical traditions: latin texts from Antiquity to the Reinassance*, Proceedings of a Conference held at Erice, 16-22 October 1993, as the 6th Course of International. School for the study of the written records, Spoleto 1995, pp. 229-322.

VILLA 1996

Claudia Villa, *Per «Erec», 14: «Une molt bele conjointure»*, in *Studi di Filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 328-345.

VILLA 2002

Claudia Villa, *La lingua del testo e la patria del lettore (dialoghi plurilingui nelle tradizioni di Giovenale e di Uc Faidit)*, in *Talking to the Text: marginalia from papyri to print*, Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September-3 October 1998, as the 12. Course of International School for the Study of Written Records, ed. by V. Fera, G. Ferrau, S. Rizzo, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, pp. 345-358.

VILLA 2003

Claudia Villa, *«Horatius presertim in odis»*: appunti per un colloquio inevitabile, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, Milano 2003 (Quaderni di Acme, 57), pp. 175-187.

VILLA 2009

Claudia Villa, *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo 2009.

VILLA 2018

Claudia Villa, *Protostoria e storia delle Arti poetiche*, Introduzione a *Le poetriae del medioevo latino*, a cura di G.C. Alessio e D. Losappio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 9-13.

VON ERTZDORFF 1965

Xenja Von Ertzdorff, *Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs 'Herz' in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 84 (1965), pp. 6-46.

VUIJLSTEKE 1980

Marc Vuijlsteke, *“Cars, douz e fenhz” de Raimbaut d'Aurange. Notes et commentaires sur l'édition de J.H. Marshall*, in *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire littéraire offerts à Jules Horrent*, Liège, Gedit, 1980, pp. 509-516.

VUIJLSTEKE 1981

Marc Vuijlsteke, *La langue poetique de Raimbaut d'Orange: tradition et creation*, in *Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society*, ed. by G.S. Burgess, A.D. Deyermond, W.H. Jackson, A.D. Mills, and P.T. Ricketts, Liverpool, Cairns 329-338.

VUIJLSTEKE 1991

Marc Vuijlsteke, *Éléments de définition d'un mode de l'énoncé poétique. Raimbaut d'Orange et le trobar clus*, in *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et littérature occitane en hommage à Pierre Bec pass es amis, collègues et ses élèves*, Poitiers, Univ. de Poitiers, CSECM, 1991, pp. 587-598.

VUIJLSTEKE 1992

Marc Vuijsteke, *Le chant de la fiction chez Raimbaut d'Orange*, in *L'imaginaire courtois et son double. Ates di VI^{ème} Congrès triennal de la Société Internationale de Littérature Courtoise, Fisciano, 24-28 luglio 1989*, a c. di G. Angeli e L. Formisano, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, pp. 211-221.

ZAGANELLI 1982

Gioia Zaganelli, *Aimer, sofrir, joïr: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

ZAMBON 2004

Francesco Zambon, *Trobar clus e oscurità delle scritture*, in *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001, a cura di G. Lachin e F. Zambon (present. di F. Brugnolo), Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2004, pp. 91-102.

ZAMBON 2007

Francesco Zambon (a cura di), *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2007.

ZAMBON 2020

Francesco Zambon (a cura di), *La mistica cristiana*, Milano, Mondadori, 2020 (vol. 1).

ZAMBON 2021

Francesco Zambon, *Il fiore inverso. I poeti del trobar clus*, Milano, Luni, 2021.

ZINK 1976

Michel Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1976.

ZINK 1980

Michel Zink, *Remarques sur le condition de l'anonymité dans la poésie lyrique française du moyen âge*, in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1980, pp. 421-427.

ZINK 1990

Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de S. Louis*, Paris, Puf, 1985; S. KAY, *Subjectivity in Troubadour poetry*, Cambridge, Univ. Press, 1990.

ZINK 1994

Michel Zink, *Un paradoxe courtois: le chant et la plainte*, in *Literary Aspects of Courtly Literature. Selected Papers from the 7th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (Amherst, Univ. of Massachusetts, 27 July-1 August 1992)*, éd. par D. Maddox, S. Sturm-Maddox, Rochester (NY), Boydell and Brewer, 1994, pp. 63-83.

ZINK 2017

Michel Zink, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2017.

ZIOLKOWSKI 1996

Jan M. Ziolkowski, *Theories of obscurity in the latin tradition*, in «*Mediaevalia*», 19 (1996), pp. 101-170.

ZORZI 1954

Diego Zorzi, *Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria*, Milano, Vita e Pensiero, 1954.

ZUFFEREY 1987

François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.

ZUMTHOR 1973

Paul Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973.

ZUMTHOR 1974

Paul Zumthor, *Registres linguistiques et poésue aux XII^e-XIII^e siècles*, in «Cultura Neolatina», XXXIV (1974), pp. 151-161.

ZUMTHOR 1990

Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.

WETTSTEIN 1974²

Jacques Wettstein, Mezura. *L'idéal des troubadours. Son essence et ses aspects*, Genève, Slatkine, 1974².