

# L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale

a cura di

Federico Saviotti e Giuseppe Mascherpa



PaviaUniversityPress

L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale / a cura di Federico Saviotti e Giuseppe Mascherpa. – Pavia : Pavia University Press, 2016. – [VIII], 150 p. ; 24 cm. (Scientifica)

<http://purl.oclc.org/paviauniversitypress/9788869520471>

ISBN 9788869520464 (brossura)  
ISBN 9788869520471 (e-book PDF)

© 2016 Pavia University Press – Pavia  
ISBN: 978-88-6952-047-1

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale

**UPI** Opera sottoposta a peer review  
secondo il protocollo UPI  
UNIVERSITY Peer reviewed work in  
PRESS ITALIANE compliance with UPI protocol

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: Pavia, Archivio Storico Diocesano, *Frammento di canzoniere provenzale*, c. 2v (particolare)

Prima edizione: dicembre 2016

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia  
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) Italia  
<http://www.paviauniversitypress.it> – [unipress@unipv.it](mailto:unipress@unipv.it)

*Printed in Italy*

# Sommario

## **Premessa**

Federico Saviotti, Giuseppe Mascherpa ..... VII

## **Introduzione**

### **Per un'identità nel genere lirico medievale**

Federico Saviotti ..... 1

## **Identité et duplicité**

### **La signature comme dissimulation**

Michel Zink ..... 11

## *Figurae nominis et sententiae*

### **Identità dell'autore e del dedicatario nella lirica italiana del Due-Trecento**

Maria Sofia Lannutti ..... 25

## **Identità, spirito e affetti in Giacomo da Lentini**

Valentina Atturo ..... 49

## **La questione dell'io, dal romanzo antico-francese alla lirica italiana**

Roberto Antonelli ..... 69

## **L'identità italiana nella poesia dei trovatori**

Marco Grimaldi ..... 81

## **Le chant du poète, entre convention et singularité**

Christelle Chaillou-Amadieu ..... 101

## **Raccogliere liriche, inventare poeti**

### **L'identità immaginaria dei primi trovieri**

Davide Daolmi ..... 115

## **Bibliografia**

a cura di Giuseppe Mascherpa ..... 127

## **Indice dei nomi**

a cura di Giuseppe Mascherpa ..... 141

*Abstracts* ..... 147



## Premessa

Federico Saviotti, Giuseppe Mascherpa

I contributi riuniti in questo volume hanno origine da un convegno internazionale dal titolo *L'espressione dell'identità nella lirica romanza, tra testo e musica*, da noi organizzato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Pavia il 19 e 20 maggio 2015.<sup>1</sup> Tale evento s'inserisce tra le attività del progetto FIR – Programma “Futuro in ricerca 2013” su “Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, *topoi*, campi metaforici”, a cui collaborano anche Giovanni Strinna, ricercatore in Filologia romanza all'Università di Sassari, e, presso Sapienza-Università di Roma, Annalisa Perrotta, ricercatrice in Letteratura italiana, e Lorenzo Mainini, assegnista di ricerca in Filologia romanza. Ognuna delle tre unità di ricerca (Pavia, Sassari, Roma) concentra il proprio lavoro su uno o più dei generi letterari che si è scelto di prendere in esame, coerentemente con le competenze degli studiosi coinvolti: Pavia si occupa di poesia lirica, Sassari della produzione omiletica e odeporica, Roma di epica e romanzo. Lo scopo comune è quello di giungere alla realizzazione di un repertorio liberamente consultabile *on-line* del lessico e delle immagini topiche e metaforiche che esprimono l'identità e l'alterità all'interno di testi selezionati. Lo strumento informatico così concepito permetterà di attraversare, su un arco diacronico di tre secoli circa (XII-XIV), generi e aree linguistiche differenti (lingua d'oc, lingua d'oïl e italiano, con riscontri mirati su testi mediolatini, soprattutto per quanto riguarda la ricca tradizione del *Devisement dou monde* di Marco Polo). Si avrà così l'opportunità di individuare e distinguere, a partire dallo studio di opere considerate significative (lo stesso *Devisement*, la *Chanson de Roland*, le liriche di Bernart de Ventadorn e Giacomo da Lentini, per non menzionare che alcuni dei principali testi facenti parte del *corpus*), quanto può essere considerato comune all'immaginario medievale nel suo complesso e quanto, invece, costituisca un tratto specifico di ciascun genere, area o autore. I risultati di tale spoglio potranno, auspicabilmente, contribuire al progresso degli studi medievali in ambiti diversi: dall'analisi lessicografica all'ermeneutica letteraria, dalla storia della letteratura a quella del pensiero. Riteniamo, inoltre, che da un simile repertorio sarà possibile trarre significative indicazioni rispetto all'emergere già nel Medioevo delle basi culturali e delle radici di un immaginario che permea il presente della civiltà occidentale, in un momento di sua complessiva crisi, quale quello che stiamo vivendo. Una crisi che, in termini culturali, è evidentemente descrivibile anche come una crisi di identità, individuale e collettiva, che si riflette – com'è inevitabile – in una sempre più inquietante incapacità relazionale nei confronti dell'Altro.

---

<sup>1</sup> Rispetto alle comunicazioni presentate in quella sede, non si sono potuti raccogliere nel volume due importanti interventi, concepiti dai loro autori come riflessioni in forma soltanto orale: *Trovatori e ironia redux: identità e voci di secondo grado nella lirica cortese* di Simon Gaunt (King's College London) e *Conclusioni* di Maria Luisa Meneghetti (Università di Milano).



# Introduzione

## Per un'identità nel genere lirico medievale

Federico Saviotti  
Università degli Studi di Pavia

Il concetto filosofico di identità è, notoriamente, un'invenzione moderna. In particolare, le coordinate essenziali del discorso sull'identità sarebbero state tracciate dall'empirismo inglese tra Sei e Settecento, dapprima in termini positivi con Locke, che avrebbe posto in luce le basi teoriche per la discussione sull'identità personale, poi, con Hume, in termini negativi, aprendo la strada allo smantellamento dell'identità come permanenza, continuità, sostanza.<sup>1</sup> *In nuce*, troveremmo dunque in questi pensatori già molte delle tendenze che saranno in seguito ampiamente sviluppate dal pensiero moderno e post-moderno nella riflessione sull'identità: spesso all'interno dell'essenziale binomio con 'alterità', dove quest'ultima è di volta in volta la condizione dell'identità, il suo limite, la sua modalità di estrinsecazione, il suo stesso nucleo (e spesso tutte queste cose insieme e altre ancora), il termine 'identità' pare essere diventato una sorta di parola-chiave delle scienze umane. E non soltanto delle scienze umane: persino la biologia ha fatto largo uso del concetto di *Self*, eleggendo l'identità a carattere primordiale degli esseri viventi, quel carattere essenziale che permette «a ogni individuo di una specie di riconoscersi diverso da ogni altro della stessa specie»,<sup>2</sup> a partire dalla risposta del proprio sistema immunitario alle minacce provenienti dall'esterno.<sup>3</sup> La definizione dell'identità, che ruota naturalmente sempre intorno alla definizione del sé in rapporto con il mondo, rimane però fluttuante e mai identica nei suoi tratti discreti, che finiscono per dipendere in maniera determinante dall'ambito in cui il concetto viene declinato: si concentrano maggiormente, com'è prevedibile, su quanto concerne la costruzione della personalità gli approcci di tipo psicanalitico e psico-linguistico; insistono piuttosto sul rapporto dialettico tra componente individuale e componente collettiva la sociologia e l'antropologia culturale. Non intendo, naturalmente, proporre un abbozzo di storia critica del concetto di identità, che esulerebbe tanto dalle mie competenze quanto dagli scopi di questa succinta introduzione. Piuttosto, considerata la diversità di accezioni, più o meno contigue e complementari, previste

---

<sup>1</sup> Cfr. ad es. Bauman Z., *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, in Hall S., P. du Gay (ed. by), *Questions of Cultural Identity*, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 1996, pp. 18-36.

<sup>2</sup> Monroy A., *Alle soglie della vita*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 217.

<sup>3</sup> Tali aspetti vengono sviluppati in particolare da Franco Prattico, nel capitolo I di *L'io e l'altro*, numero monografico di «Sfera», 9, 1993, pp. 9-24. Si segnala, in un fascicolo globalmente assai interessante per l'originalità dell'approccio alla storia biologica dell'identità, l'utilissima *Bibliografia ragionata* sul tema, alle pp. 94-98.

da un termine dall'impiego tanto generalizzato, sarà opportuno dare conto al lettore di che cosa s'intenda per identità, e in che senso si parli di «espressione dell'identità», in questo libro e, più in generale, nel progetto di ricerca "Identità e Alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, *topoi*, campi metaforici" di cui i saggi che qui si trovano riuniti costituiscono un importante momento di riflessione. La risposta a tali questioni non può, credo, essere immediata, pena lo svilimento della vitale complessità del tema posto.

Procedendo per avvicinamenti successivi, proprio il riconoscimento preliminare della modernità del concetto di identità aiuta a mettere a fuoco un paio di aspetti che mi paiono imprescindibili per inquadrare nella maniera più appropriata tanto le riflessioni che propongono gli autori dei contributi raccolti in questo volume, quanto le ambizioni del progetto di cui sono il coordinatore. Il primo aspetto costituisce un punto apparentemente tutto a sfavore di una ricerca come la nostra: non sembra che il Medioevo disponesse nella sua strumentazione teorica di nulla di simile al concetto di identità, quale lo utilizziamo oggi. Ciò non significa naturalmente che nel mondo medievale per come ci è dato conoscerlo non si possano individuare e descrivere istanze identitarie secondo gli schemi attuali. Significa piuttosto che per tentare di farlo occorre mantenere un prudente equilibrio tra, da una parte, l'applicazione di quelle che vengono considerate come costanti antropologiche – la costruzione e la definizione dell'identità (o, come preferiscono alcuni studiosi, ponendo l'accento sulla dimensione dinamica e diacronica del fenomeno, il «processo di identificazione»)⁴ e il necessario rapporto con l'alterità – e, dall'altra, l'aderenza a un contesto sociale e culturale assai diverso da quello in cui e per cui tali categorie sono state concepite. Prima dell'alterità *nel* Medioevo, occorre dunque prendere in considerazione per quanto possibile l'alterità *del* Medioevo.⁵ Il corollario di quanto appena ricordato è che, avendo a che fare con dei testi letterari, ci attenderemo di ritrovarvi non soltanto dei contenuti coerenti con questa alterità ben nota della cultura medievale – contenuti che andranno opportunamente maneggiati, con gli strumenti filologici e le competenze storico-culturali appropriati, a scanso di interpretazioni distorte – ma anche degli elementi formali funzionali ad esprimerla: componenti lessicali, stilistiche, registrali non necessariamente trasparenti alla nostra esegesi. Simili constatazioni, di validità generale, rappresentano un monito tanto più ineludibile per chi aspiri a studiare la presenza dell'identità e dell'alterità nella letteratura del Medioevo proprio a partire dal concreto materiale espressivo utilizzato dagli autori: vocaboli, formule, stilemi, metafore, motivi topici... Come dire: difficilmente troveremo nei testi medievali formulazioni quali il celeberrimo «je est un autre», ma, se anche lo trovassimo, non lo potremmo certo considerare sovrapponibile o equivalente a quello di Rimbaud.⁶ A tale difficoltà, si deve aggiungere l'evidenza che, per quanto riguarda

⁴ Cfr. Hall S., *Introduction: Who Needs Identity?*, in Hall, du Gay, *Questions of Cultural Identity*, pp. 1-17: 2-3.

⁵ Per cui non si può non rimandare all'importante raccolta di saggi di Jauss H.R., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

⁶ Il passo a cui si fa riferimento è, nella sua interezza, il seguente: «Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous



la bibliografia sull'argomento, ci si muove su un terreno assai poco dissodato: infatti, non solo i contributi espressamente dedicati alla ricerca dell'identità nella cultura medievale sono ad oggi assai limitati, ma, più in generale, nella ricca bibliografia su identità e alterità nel mondo moderno e contemporaneo, pare sia finora mancato un approccio che ambisca, come il nostro progetto, a considerare insieme le due polarità nella lettura comparata di opere letterarie e dati testuali diversi (linguistici, retorici, narrativi).

La seconda puntualizzazione che l'assunto iniziale pare suggerire è invece in positivo. Non trattandosi di una categoria propria della cultura medievale alla quale ci si propone di applicarla, è il caso che l'identità – e, va da sé, anche l'alterità – sia accolta in tutta l'ampiezza e varietà di declinazioni che la riflessione dell'ultimo secolo e più le ha conferito. Fedeli ad un approccio filologico saldamente ancorato al dato testuale ma attenti a suggestioni culturali diverse, i miei colleghi ed io non abbiamo dunque ritenuto di dover circoscrivere preliminarmente il campo d'indagine. Parimenti, gli autori dei contributi qui raccolti, che hanno generosamente accolto l'invito a porre la loro competenza al servizio della nostra ricerca, dimostrano non solo di problematizzare la questione focalizzandola da punti di vista differenti, ma anche di non assumere una definizione statica o restrittiva di identità e alterità. In tal senso, tanto questo volume quanto il repertorio in costruzione si propongono di ampliare l'impostazione prevalente negli studi sull'alterità nella lettura medievale, secondo cui l'Altro è quasi sempre soltanto lo straniero, rispetto ad un Io identificato in termini principalmente etnico-culturali e religiosi.<sup>7</sup> È evidente – e mi addentro finalmente nel tema dichiarato fin dal titolo di questa introduzione – che, se una simile impostazione può essere proficua, ad esempio, per lo studio della *chanson de geste* o, a maggior ragione, per la letteratura di viaggio, per la poesia lirica essa si rivelerebbe del tutto inadeguata.

I testi oggetto dello spoglio nell'ambito del nostro progetto appartengono a generi quantomai diversi tra loro, per impostazione ideologica, finalità culturali ed elementi formali distintivi: dalla poesia lirica a quella narrativa, dalla predicazione religiosa alla letteratura di viaggio. Va da sé che sono assai diverse, nelle opere analizzate, le modalità secondo le quali si trovano sviluppate discorsivamente la raffigurazione e la costruzione di un soggetto individuale o collettivo, nel confronto o in aperta opposizione con ciò che è 'altro'. Le peculiarità della lirica medievale, giustamente ma problematicamente riconosciuta come momento aurorale della moderna poesia dell'io,<sup>8</sup> sono troppo note

---

n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs! (...) La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver». Rimbaud A., Lettera a Paul Demeny ("Lettre du Voyant"), Charleville, 15 maggio 1871.

<sup>7</sup> Si veda, ad es., l'importante volume miscelaneo Cassarino M. (a c. di), *Lo sguardo sull'altro, lo sguardo dell'altro: l'alterità in testi medievali*, introduzione di A. Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

<sup>8</sup> Già Henri-Pascal de Rochevade, tra i primi cultori moderni della poesia trobadorica, sottolineava il merito essenziale dei trovatori come "creatori del Parnaso moderno" (cfr. Frank I., *Il ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna*, in Formisano L. (a c. di), *La lirica*, Bologna, Il mulino, 1990, pp. 93-118: 94), nozione ribadita unanimemente anche dagli studiosi più recenti. Sulla 'scoperta

per dover spendere eccessive parole a rammentarle. Mi limito quindi a una breve rassegna di tratti rilevanti (e da sempre problematici per la critica), in quanto di per sé suscettibili di vedere implicata, esplicitamente o sotto traccia, l'espressione poetica di un'identità.

- *In primis*, la centralità di un "io" che ama e canta, fulcro grammaticale e retorico di un'ostentata ma sempre labile sintesi di autore, locutore e personaggio.
- Sul piano formale, l'istituzionalizzazione di un idioletto assai connotato e stereotipato, rispetto al quale gli spazi di libertà espressiva delle individualità autoriali paiono a tratti ridursi a delle mere variazioni sul tema.<sup>9</sup>
- Un legame sostanziale con la musica, della quale almeno nei primi tempi gli stessi poeti sono anche i compositori; ciò che fa di essa un elemento espressivo cruciale, ancorché assai difficile da decifrare nella sua concreta esecuzione e nel suo reale significato.
- La centralità dell'amore, principio fondante dell'universo cortese e della poesia che ne è l'espressione, ma al tempo stesso entità dai caratteri sfuggenti: idolo, ipostasi allegorica, entità quasi divina, *alter-ego* dell'amata, cifra espressiva di un discorso che ha la tendenza a ripiegarsi su se stesso (è la «circularità del canto», secondo l'icastica definizione di Paul Zumthor).<sup>10</sup>
- Il rapporto ambivalente con la tradizione, tra protestazioni di originalità o eccezionalità dei singoli autori e diffusa aderenza al canone delle *auctoritates* mediante la pratica di una più o meno raffinata intertestualità.
- La questione di un'ironia pervasiva o addirittura costitutiva, forse affiorante talvolta anche laddove il tono si fa ostentatamente più serio e grave.

E la rassegna potrebbe continuare. Da una parte, dunque, la lirica medievale, con la sua estrema formalizzazione, pare prestarsi magnificamente ad una ricerca che privilegia l'analisi degli elementi espressivi: dal momento della fondazione con le prime generazioni

---

dell'interiorità nella lirica italiana a partire da Giacomo da Lentini e, soprattutto, da Guido Cavalcanti, si vedano soprattutto gli interventi di Roberto Antonelli: Antonelli R., *Cavalcanti o dell'interiorità*, «Critica del testo», 4, 2001, pp. 1-22; Id., *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in Bruni F. (a c. di), *Vaghe stelle dell'Orsa...: l'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75; Id., *Giacomo da Lentini e l'«invenzione» della lirica italiana*, «Critica del testo», 12, 2009, pp. 1-24.

<sup>9</sup> A questo *jeu formel* tendono a ridurre la lirica – a partire dal fondamentale saggio di Guiette R., *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, «Revue des sciences humaines», 54, 1949, pp. 61-68 – studiosi, soprattutto della poesia dei trovieri, come Roger Dragonetti e Paul Zumthor. Più equilibrata, in tal senso, la posizione di chi, come Maria Luisa Meneghetti, pur riconoscendo l'incontestabile rilievo delle costanti formali nella composizione lirica, ritiene più proficuo concentrarsi sul valore degli altrettanto evidenti rapporti intertestuali tra autori e componimenti (si vedano in particolare Meneghetti M.L., *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992<sup>2</sup>, e Ead., *I confini del 'grand chant courtois'*, in Brugnolo F., F. Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, Padova, Unipress, 2009, pp. 295-312).

<sup>10</sup> Zumthor P., *De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, «Poétique», 2, 1970, pp. 129-140.

trobadoriche, il suo lessico, i suoi stilemi, il suo corredo iconico sembrano infatti trasferirsi con aggiustamenti quasi impercettibili ai poeti successivi, resistendo ai mutamenti della lingua (dal provenzale al francese, al galego e all'italiano) e dei tempi (dal XII secolo cortese e aristocratico, al XIII sempre più urbano e borghese). Dall'altra parte, però, ci si trova costretti a fare i conti con un'autentica deriva ermeneutica che, dagli studi sul primo trovatore fino a quelli su Dante, non cessa di ribadire la problematicità di questa poesia. Una poesia che, come solo la grande poesia sa fare, è capace di giocare con i livelli di senso – in pieno accordo, in questo, con il pensiero del suo tempo – e di parlare in modo diverso a chiunque si accosti ad essa. E ancora non è del tutto chiaro se ciò avvenga più per la sua congenita polisemia, che reclama fin dal tempo in cui fu composta un pubblico di *bos entendadors*, o per la distanza cronologica e culturale dal lettore odierno. In ogni caso, è indubbio che lo studio dell'identità nella lirica risulti, per tutte le ragioni appena evocate, sostanzialmente più complesso e problematico, ma anche, forse, più appassionante, che per gli altri generi del sistema letterario medievale, generi nei quali un'ispirazione ben riconoscibile e l'impiego di un apparato espressivo meno connotato e denso offrono innegabilmente maggiori appigli per un'indagine.

In particolare, una serie di domande si rivelano cruciali per la messa a punto di una descrizione complessiva dell'espressione poetica dell'identità nella lirica romanza medievale.

- Quale rapporto intercorre fra espressione dell'«identità» ed espressione della «soggettività», quale è stata finemente descritta dalle monografie di Michel Zink e di Sarah Kay?<sup>11</sup> Qual è la parte dei connotati identitari nella costruzione di un «io-lirico», concetto ormai acquisito per gli studi sulla lirica medievale, grazie soprattutto ai contributi di Roberto Antonelli?<sup>12</sup> Come si possono, insomma, collocare le nuove ricerche sull'identità nella lirica medievale rispetto alla ricca ed autorevole bibliografia pregressa sull'espressione, nel medesimo genere, di un'individualità e di una soggettività poetica?
- Come e in quale misura l'identità che si manifesta nella lirica può rinviare – come è la norma per altri generi letterari (su tutti l'epica) – a una dimensione collettiva (individuabile ad esempio su base sociale, culturale, religiosa, etc.)? È su questo piano che si gioca il fondamentale confronto tra soggetto e mondo, un confronto che non mi pare risolvibile né uniformandosi a tesi troppo rigidamente sociologiche, né, al contrario, appiattendolo l'io-lirico a una mera espressione di se stesso o, addirittura, a un'esistenza soltanto formale nel discorso amoroso. L'impressione è che la lirica medievale sappia esprimere meglio di altri generi, pur semanticamente più trasparenti, la complessità dei rapporti in un mondo in grande evoluzione, solo che si voglia avere la pazienza di leggere i testi con attenzione alla lettera e al contesto, ed evitando ogni partito preso ideologico.

---

<sup>11</sup> Si vedano Zink M., *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, P.U.F., 1985, e Kay S., *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

<sup>12</sup> Cfr. p. 3, nota 8.

- A quale/quali ‘alterità’ si trova confrontata l’‘identità’ poetica così definita? Come il concetto di identità, così anche quello correlativo di alterità non sembra essere stato produttivamente applicato alla lirica medievale. Eppure, è evidente che una poesia tanto marcatamente egocentrica non possa che giovarsi di una precisa individuazione e definizione degli ‘altri’ che, di volta in volta, favoriscono, ostacolano, esaltano, irritano, opprimono o deprimono il soggetto, sempre condizionandone la personale espressione: la donna amata, i confratelli e rivali, i *lausengiers*, i mecenati, la stessa personificazione di Amore...
- Quali sono gli strumenti espressivi – grammaticali, retorici, stilistici, ritmici e melodici – impiegati dagli autori per inscrivere la propria identità nel discorso poetico? Quale rilevanza può assumere tale argomento nell’economia del testo e della musica? Quale la funzione, nel discorso identitario, di *senhal* e pseudonimi (due etichette che, come ho provato a dimostrare in un paio di contributi recenti, non indicherebbero affatto lo stesso espediente poetico nella produzione trobadorica)?<sup>13</sup>

Tali le questioni che si sono volute proporre all’approfondimento degli autori dei saggi raccolti in questo volume. Ma si tratta, com’è ovvio, di un elenco soltanto indicativo che i colleghi, tra i più competenti specialisti della materia, hanno sapientemente e opportunamente integrato secondo le proprie rispettive inclinazioni, ampliando l’orizzonte della riflessione ben al di là e degli spunti di partenza, e di quanto i titoli stessi dei contributi denuncino.

Privilegiando la dimensione individuale, con l’analisi in parallelo dei concetti di ‘identità’ e ‘duplicità’, ciascuno dei quali portatore a sua volta di una fondamentale ambivalenza – rispettivamente tra identificazione e identità, e tra raddoppiamento e dissimulazione –, Michel Zink (*Identité et duplicité. La signature comme dissimulation*) propone una chiave di lettura estremamente significativa della lirica medievale. Tra queste funzioni in apparenza antitetiche ma inscindibilmente interrelate, il trovatore può giocare a nascondino, fingere di svelare la propria identità servendosi degli strumenti linguistici e retorici che la tradizione o la fantasia gli suggeriscono, non diversamente dal poeta moderno. In tal senso, lo studio delle modalità di firma attestate dai componimenti lirici conforta la lettura della poesia del Medioevo come poesia *tout court*, al di là della già ricordata alterità contestuale: Zink lo dimostra attraverso una carrellata di esempi emblematici, che vanno dal semplice antroponimo al *senhal*, dall’eteronimo all’acrostico, tratti non soltanto dalla produzione dei secoli XII e XIII, ma anche da un autore quale François Villon, in cui un soggetto ancora per molti versi medievale si apre a nuove dimensioni espressive.

Gli acrostici, abbondanti in Villon, per il quale rappresentano una modalità privilegiata di ostentare il proprio nome, celandolo nelle pieghe del discorso poetico, rientrano in una più vasta categoria di espedienti formali, complessivamente definibili come «figure di

<sup>13</sup> Saviotti F., *L’énigme du senhal*, «Medioevi», 1, 2015, pp. 101-121; Id., *Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut de Vaqueiras*, in Buchi É., J.-P. Chauveau et J.-M. Pierrel (éd. par), *Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès international de Linguistique et de Philologie romane (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, 2 voll., Strasbourg, Société de linguistique romane/ÉLiPhi, 2016, vol. 2, pp. 1479-1488.

lettere», comprendenti anche mesostici e telestici, che caratterizzano, tra gli altri, la lirica medievale come gioco. Gioco di società per chi ne possiede la chiave, la poesia italiana del Due e del Trecento offre una serie cospicua di esempi di omaggio a un dedicatario il cui nome è smembrato e distribuito lettera per lettera tra i versi del componimento. Su questi casi si concentra il contributo di Maria Sofia Lannutti (*Figurae nominis et sententiae. Identità dell'autore e del dedicatario nella lirica italiana del Due-Trecento*), alla ricerca di un'identità declinata in senso rigorosamente formale e intesa come strategia di 'identificazione'; un'identità che tende in effetti a tradursi spesso («identità del dedicatario») nella rappresentazione di un'alterità, confermando così una volta di più come nel discorso lirico i due poli non siano mai effettivamente separabili.

Quest'ultimo assunto è richiamato esplicitamente da Valentina Atturo (*Identità, spirito e affetti in Giacomo da Lentini*), che ne fa la base per una ricerca condotta all'interno del corpus poetico del primo grande lirico in lingua di sì. L'alterità è qui prioritariamente quella femminile, plasticamente raffigurata nelle canzoni del Notaro, dove «l'io può parlare di sé solo alla presenza» di lei, presenza il cui eventuale venir meno determina «la cessazione del canto». Il discorso si trova ribaltato nei sonetti, invenzione lentiniana di cui si valorizza, come già notato dalla critica, l'intima corrispondenza di forma e contenuti. Qui l'amata tende fisicamente a sparire, e tale autentica rimozione di un corpo lascia campo libero all'ostentazione di un altro corpo: quello, sconvolto dalla passione, del soggetto lirico. A partire da questa sorta di scambio che rende evidente la crisi del *tópos* della richiesta d'amore su cui si fondava prioritariamente la lirica trobadorica, l'identità dell'amante può così manifestarsi nell'interiorizzazione del sentimento e trovare compiuta espressione poetica nel sonetto mediante le categorie e la terminologia della «fisiologia spiritale».

Per le stesse ragioni, l'esperienza di Giacomo da Lentini e l'invenzione del sonetto costituiscono una tappa fondamentale nel percorso di rappresentazione, o, per meglio dire, di costruzione poetica dell'identità personale tracciato da Roberto Antonelli (*La questione dell'io, dal romanzo antico-francese alla lirica italiana*), che attraversa in profondità la letteratura medievale dal romanzo del XII secolo, con i suoi eroi tipizzati, ancora non troppo diversi dai protagonisti della *chanson de geste* ma già aperti ad una *aventure* individuale, fino alla «nascita del soggetto» in senso moderno con Petrarca. La descrizione unitaria di un simile cammino dell'io, al di là delle evidenti barriere di genere, lingua e contesti socio-culturali, è giustificata dalla comunanza tematica delle opere prese in considerazione: Antonelli mostra infatti come, dalla «nuova società cortese» in avanti, l'amore, portando con sé il problema dei rapporti interpersonali, assurga a «fatto identitario» e tema letterario predominante. E se è con la produzione italiana, dal Notaro in poi, che il discorso lirico sull'identità si riduce precipuamente, se non esclusivamente, al discorso sull'identità del singolo individuo, giova ricordare che presso i trovatori – quelli delle prime generazioni soprattutto – la refrattarietà a fare della donna amata un'interlocutrice del discorso poetico (manca quasi del tutto, almeno fino a Bernart de Ventadorn, l'uso del pronome 'tu') va di pari passo con una tangibile apertura a dimensioni identitarie collettive, più o meno socialmente o culturalmente connotate (i *companhos* di Guglielmo IX, i *soudadiers* di Marcabru e così via).

L'espressione di un'identità personale e collettiva al tempo stesso, fondata sul sentimento di 'italianità', è quella che ricerca all'interno del *corpus* trobadorico Marco Grimaldi (*L'identità italiana nella poesia dei trovatori*), nell'ambito di un progetto di ricerca FIR – Programma “Futuro in Ricerca 2013” dal titolo “L'Italia dei trovatori: per un nuovo repertorio delle poesie occitane relative alla storia d'Italia (secc. XII-XIV)”. Anche in questo caso l'indagine, che coinvolge alcuni toponimi ed etnonimi sensibili – quali «Italia» e «Italiani», «Lombardia» e «Lombardi», «Latini» – muovendo da un preliminare tentativo di precisa definizione di termini la cui accezione, com'è noto, è spesso mutata proprio nel corso del Medioevo, dimostra di valorizzare, fin dalle riflessioni teoriche che aprono il saggio, il dialogo tra il polo dell'identità (laddove l'autore è un 'italiano') e quello dell'alterità (autore d'Oltralpe che parla dell'Italia e degli Italiani). Le conclusioni di Grimaldi quanto alla possibilità di individuare nella poesia trobadorica le tracce di una solida «identità italiana» quale quella che «sembra legata in primo luogo all'affermazione del volgare nel corso del XIII sec.», sono in gran parte negative: si riscontra, semmai, episodicamente, il ricorso ad una vaga categoria collettiva qualora (è il caso del famoso sirventese di Peire de la Caravana) si tratti di chiamare a raccolta il «volgo disperso» contro un nemico comune.

Si occupa di poesia trobadorica anche il contributo di Christelle Chaillou-Amadiou (*Le chant du poète, entre convention et singularité*), che prova a fornire una risposta alla domanda: «La musique des troubadours contient-elle une expression de l'identité?». Il punto di partenza è ben noto: i repertori melodici dei trovatori sono assai più omogenei di quelli testuali e maggiore è anche il loro tasso di formularità. Sembrerebbe, dunque, assai arduo poter riconoscere nella produzione di singoli autori dei tratti che rimandino alla loro precisa identità di compositori, quali una determinata maniera o addirittura delle formule riconoscibili dal pubblico in funzione di firma. Malgrado le premesse poco incoraggianti, l'esame approfondito dei *corpora* musicali di Gaucelm Faidit e Bernart de Ventadorn permette alla studiosa di far emergere degli elementi interpretabili in questa direzione, dei sigilli melodici che trovano peraltro la loro giustificazione nell'esigenza di far riconoscere l'arte dell'autore in un contesto di riproduzione e riuso incontrollato delle partiture da parte degli esecutori. In tal senso, si potrà parlare anche di una «identità della melodia» che contribuisce a garantire l'«identità della canzone» nell'estrema variabilità della tradizione.

L'importanza del fattore 'tradizione' nel conferimento di attributi identitari è questione centrale nel contributo di Davide Daolmi (*Raccogliere liriche, inventare poeti. L'identità immaginaria dei primi trovieri*), il quale pone in discussione, sulla base di numerosi argomenti di varia natura, l'identità biografica di due tra i principali trovieri delle prime generazioni: il Castellano di Coucy e Blondel de Nesle. La genericità onomastica – peraltro ambigualmente testimoniata dai canzonieri più antichi – di entrambi, che gli studiosi moderni hanno in effetti faticato non poco a far corrispondere a figure storicamente riconoscibili, e la loro parallela attestazione come personaggi romanzeschi, l'uno accanto alla dama di Fayel, l'altro al fianco di Riccardo Cuor di Leone (cui Daolmi è propenso a negare l'attività poetica che i manoscritti e la critica gli riconoscono): questi gli indizi principali a sostegno dell'ipotesi, interessante quanto provocatoria nei confronti del

presunto dogmatismo di taluni settori della medievistica, che l'identità dei due poeti sia stata creata ad arte. Responsabili dell'operazione sarebbero, a partire dalla metà del XIII secolo, i compilatori delle grandi antologie, che avrebbero voluto garantire il successo editoriale dei loro prodotti riconducendo una serie di componimenti anonimi omogenei per ideologia e contenuto al nome di personalità letterarie celeberrime ma fittizie.

Mi sono limitato a segnalare, per ognuno dei contributi raccolti, gli aspetti più significativi rispetto allo sviluppo del tema proposto, cercando di porre in luce i punti di reciproca tangenza, senza avere l'ambizione di riassumerne la ricchezza di argomenti e di aperture. Come si può giudicare da questa pur sintetica e limitata panoramica, le riflessioni teoriche di grandi maestri si accompagnano a nuove e originali ricerche di giovani studiosi in un volume che l'ampiezza di prospettive e la diversità dei soggetti affrontati concorrono a rendere, mi pare, un punto di riferimento importante in vista delle investigazioni future.





# Identité et duplicité

## La signature comme dissimulation

Michel Zink  
Collège de France  
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

Le thème du projet de recherche dans lequel s'insère ce livre est "identité et altérité". En remplaçant 'altérité' par 'duplicité', je parais me contenter de substituer à une question objective un soupçon subjectif. Ce n'est pas tout à fait le cas.

Le mot 'identité' a deux sens. L'identité est ce qui définit l'individualité comme unique et qui permet son 'identification' : telle est la fonction d'un document d'identité, qui se dit précisément *identification* en américain. Mais l'identité peut désigner aussi la confusion entre deux individualités qui ne peuvent être distinguées car elles sont 'identiques'.

Le mot 'duplicité' ne s'emploie plus dans la langue actuelle qu'au sens moral, pour dire qu'une personne est double en ce qu'elle dit une chose et en pense une autre (ou en fait une autre, ou en dit une autre dans d'autres circonstances). Mais dans son sens premier et littéral, certes aujourd'hui vieilli, il désigne simplement le fait d'être double, 'duplice'.

Réunir les deux termes d'identité et d'altérité, c'est jouer de trois notions : les deux notions d'identité et celle d'altérité, univoque en elle-même, mais qui s'oppose aussi bien à l'identité comme individualité propre qu'à l'identité comme caractère de ce qui est identique. Réunir les deux termes d'identité et de duplicité, c'est jouer de quatre notions : l'identification, la confusion des identités, le dédoublement des identités, la dissimulation de l'identité.

La question de l'identité du poète, au sens de son identification, se pose depuis toujours avec insistance à propos de la poésie médiévale. Mais elle a été posée au fil du temps en termes très différents.

Lors de la redécouverte de la poésie médiévale, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la théorie romantique, qui en était le moteur, voulait que cette poésie jaillît spontanément des profondeurs d'un peuple dont elle exprimait l'identité collective. Elle ne tendait donc pas à mettre en valeur l'identité particulière du poète.

Deux siècles plus tard, la théorie littéraire des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle exigeait également, pour d'autres raisons, que fût gommée l'identité du poète. Soit parce qu'elle rabattait la création littéraire sur des déterminismes sociaux. Soit parce que, plus fondamentalement, la double approche structuraliste de la linguistique et de la psychanalyse redéfinissait la notion de sujet aux dépens de celle d'intériorité : l'inconscient est structuré comme un langage et le langage se déploie de lui-même selon les lois de cette structure. « Ça parle ». La poésie médiévale, perçue alors comme « formelle », semblait corroborer ces vues.

Mais entre les deux, le romantisme, passées ses premières théorisations en Allemagne (Herder) et en Angleterre (Percy), avait, tout au contraire, préparé ce que Paul Bénichou

appellera « le sacre du poète » ;<sup>1</sup> en affirmant le génie personnel du poète et en faisant de la poésie l'expression de sa sensibilité propre, il invitait à le connaître et, au nom de la sincérité du sentiment, il érigeait en principe la confusion de l'homme et de l'œuvre.

À sa suite, l'histoire et la philologie positivistes, tout en flétrissant les imprécisions et les erreurs romantiques, n'ont pas renoncé à cette confusion, essentiellement sans doute parce qu'elles n'en faisaient pas l'objet de leur réflexion. Soucieuses de fonder l'histoire sur des faits avérés, elles se sont fixées comme une de leurs tâches d'identifier les auteurs et de résoudre la question de l'attribution des œuvres, préalable en effet nécessaire à toute analyse comme à toute théorie ultérieures.

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, après l'effondrement de la théorie littéraire, la réhabilitation de la biographie comme herméneutique en histoire et en littérature a accentué cette tendance. Et depuis quelques années, tout particulièrement en Italie et autour de la poésie des troubadours, les découvertes ou les hypothèses qui prêtent le plus à un renouvellement des interprétations portent souvent sur des questions d'attribution et d'identification, qui constituent un des ancrages du sujet traité dans ce livre.

L'effort d'identification du poète se heurte au jeu de la poésie médiévale sur l'identique et sur le double : d'où mon titre. De la poésie médiévale ? De toute poésie, sans doute. La poésie romantique fait une grande place au thème du double comme figure de la peur de soi-même (*Der Doppelgänger* de Heine, « Un pauvre enfant vêtu de noir / Qui me ressemblait comme un frère » dans *La nuit de décembre* de Musset, etc.). Baudelaire s'adressera à un « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ». « Hypocrite », c'est la duplicité au sens moderne du mot ; « mon semblable », c'est à la fois la confusion de l'identique et le dédoublement ; tandis que l'interpellation en elle-même renvoie à l'identité du poète.

Ce qui caractérise cependant la poésie du Moyen Âge, c'est que la variété des postures de l'identité et du dédoublement y est particulièrement frappante, que l'identité et le dédoublement y vont souvent de pair, enfin que les jeux sur la dissimulation et la révélation de l'identité du poète alimentent volontiers le poème lui-même. En dessinant les contours de l'identité, le poème n'a pas toujours pour souci de permettre l'identification. Il crée un double dont il se nourrit. La poésie médiévale offre ainsi toute une typologie de l'identité et de la duplicité.

Même présentée sous la forme d'une pure énumération, sans le moins du monde chercher à l'approfondir, on y reconnaît les quatre notions citées plus haut : l'identification, la confusion des identités, le dédoublement des identités, la dissimulation de l'identité. Et on les y reconnaît toujours mélangées. Car s'il est fréquent que le poète se nomme, la relation du nom qu'il se donne à l'identité que son poème dessine est rarement simple et presque toujours duplice. S'agissant des troubadours, *senhals* dans les poèmes, rubriques, portraits, *razos* dans les chansonniers. Ailleurs, identité faussement révélée par un sobriquet, par un prénom trop courant pour permettre une identification (Jean dans les *Merveilles de Rigomer*,<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Bénichou P., *Le sacre de l'écrivain (1780-1850). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

<sup>2</sup> Au premier v. du roman : « Jehans qui en maint bien s'afaite... » ; éd. Foerster W. (hrsg. von), *Les merveilles de Rigomer* von Jehan, altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts, Halle, Niemeyer, 1908.

Thibaut dans le *Roman de la Poire*), sous forme d'acrostiche,<sup>3</sup> noms d'emprunt (Villon),<sup>4</sup> identité empruntée à un mort (Gautier Map au début de la *Mort le roi Artu*),<sup>5</sup> identité affichée, mais qui se dérobe (Chrétien de Troyes), identité construite à partir du poème (dans les *razos* des troubadours, bien sûr, mais aussi identité d'un jongleur comme Bertrand de Bar-sur-Aube construite à partir de plusieurs chansons de geste),<sup>6</sup> identité prétendant être celle d'une personnalité dont le caractère est à l'inverse de celui du personnage ou en parallèle avec le sien (auteur de *Joufroi de Poitiers*,<sup>7</sup> Hue de Rothelande dans *Ipomedon*).<sup>8</sup> Sans parler de tous les effets de double dans la définition de l'identité poétique : « Miralhs, pus me mirei en te... » dans la chanson de l'alouette,<sup>9</sup> où le regard de l'aimée n'offre à Bernart de Ventadour que son propre reflet narcissique ; attribution impossible de la chanson volée par Arnaut Daniel ;<sup>10</sup> jeu de doubles et jeu de dupes entre Guilhem de Balaun et Pierre de Barjac ;<sup>11</sup> dialogue des instances de la conscience, présentées comme autonomes et contradictoires, dans la poésie lyrique et dans le roman comme expression de l'intériorité.

Le cas le plus éclatant de cette duplicité est le premier de cette énumération, celui qui a été élucidé par l'éditeur même de ce livre, Federico Saviotti.<sup>12</sup> On y voit le troubadour se définir à travers sa relation avec des personnes qui lui sont proches – ami ou femme aimée – dont il révèle l'identité par une désignation figurée qui en est le signe, le signal (*senhal*). Federico Saviotti a montré que le *senhal* n'est pas une dissimulation, mais un 'signalment', un affichage de l'identité. Un affichage différent, cependant, de celui qu'offre le nom. Un affichage qui, dans le langage des universaux, n'est pas 'nominaliste', mais 'réaliste', en ce qu'il suppose que le signe n'est pas arbitraire comme le nom, auquel l'adage *nomen numen* ne s'applique pas toujours, mais qu'il est un signal signifiant l'identité au lieu de simplement la désigner. Tel est aussi le sobriquet (par exemple Rutebeuf), auquel le *senhal* s'apparente.

<sup>3</sup> C'est ainsi que se trouve exprimé aux derniers vers du *Roman de la Poire* – éd. Marchello-Nizia Ch. (éd. par), *Le Roman de la poire par Tibaut*, Paris, Picard, 1984 – le nom de TIBAUT.

<sup>4</sup> Voir plus bas, p. 15-21.

<sup>5</sup> « Après ce que mestre Gautiers Map ot translaté des aventures del Saint Graal assez soffisamment, si com il li sembloit, si fu avis au roi Henri son seignor que ce qu'il avoit fet ne devoit pas soffire se il ne recontoit la fin de cels de cui il avoit fet mencion... », éd. Hult D.F. (éd. par), *La mort du roi Arthur*, Paris, Librairie générale française, 2009.

<sup>6</sup> Voir Zink M., *Littératures de la France médiévale. Enseignement : Quel est le nom du poète ?*, « L'annuaire du Collège de France », 113, 2014, p. 587-603 : 597-600.

<sup>7</sup> Voir, entre autres, Meneghetti M.L., *Oltre lo specchio : il Joufroi de Poitiers e la cultura lirica del suo autore*, « Summa », 4, 2014, p. 62-74 : 67.

<sup>8</sup> Voir Zink M., *Littératures de la France médiévale. Enseignement : Quel est le nom du poète ?*, « L'annuaire du Collège de France », 114, 2015, p. 645-660 : 652-653.

<sup>9</sup> *Can vei la lauzeta mover*, *BdT* 70.43, v. 21 ; éd. Bernard von Ventadorn, *Seine Lieder*, hrsg. von Appel C., Halle, Niemeyer, 1915, XLIII.

<sup>10</sup> *Anc ieu non l'aic, mas elha m'a*, *BdT* 29.2 ; éd. Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di Eusebi M., Parma, Pratiche, 1995, IV. Pour l'interprétation de cette chanson, voir Zink M., *Les Troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013, p. 291-301.

<sup>11</sup> Voir la *razo* de la chanson de Guilhem de Balaun *Lo vers mou mercejan vas vos* (*BdT* 208.1), commentée dans Zink, *Les Troubadours*, p. 283-284.

<sup>12</sup> Saviotti F., *L'énigme du senhal*, « Medioevi », 1, 2015, p. 101-121.

Mais le *senhal* a la particularité de signaler une relation, et non un individu pris en lui-même. Il désigne une personne vue à travers le regard d'autres personnes : la femme aimée ou l'ami vus par le poète et dans leur relation avec lui, ou parfois le poète lui-même dans sa relation avec l'ami ou l'aimée. Le *senhal* n'existe qu'en contexte. Si l'on se réfère aux vieilles règles du bon usage épistolaire, il est plus un traitement qu'une adresse : « Monsieur l'ambassadeur » ou « Sire », qui sont des adresses, désignent directement la fonction du destinataire ; « Votre Excellence » ou « Votre Majesté », qui sont, dans le corps du discours, les traitements correspondants, qualifient le regard que l'auteur de la lettre porte sur le destinataire et la relation qui existe entre eux.

L'emploi du *senhal* n'implique donc aucune dissimulation.<sup>13</sup> En revanche, il implique une duplicité. Duplicité, parce que la personne à qui s'applique le *senhal* pourrait être désignée autrement (elle a donc au moins deux désignations ou deux marques d'identité), mais duplicité aussi parce qu'en usant d'un *senhal*, le poète se définit uniquement dans sa relation avec la personne à qui il l'applique et laisse dans l'ombre ce qui dans son identité comme dans celle de cette personne échappe à leur relation. C'est tout le sens des *senhals* réciproques.

C'est pourquoi l'identité signalée par le *senhal* et, par ricochet, celle du poète qui emploie le *senhal* sont une part de l'expression poétique. Elles sont, au même titre qu'elle, un déplacement du langage – une métaphore. Métaphore parce que le *senhal* ne nomme pas directement, parce qu'il est généralement imagé et enfin parce que le signe de l'identité qu'est la signature à la fin d'un texte est déplacé de l'auteur au destinataire que désigne le *senhal* dans la *tornada*, à la fin de la chanson.

Mais métaphore, l'identité masquée du sobriquet l'est comme l'identité signalée du *senhal*. Le masque, image même de la duplicité, est aussi un révélateur. Ainsi, le masque du sobriquet, revendiqué et commenté par le poète de façon à nourrir sa poésie et à révéler, en en suggérant un mode de lecture, non son état-civil, mais sa vérité : Marcabru, dans l'œuvre duquel chacune des deux versions de la *vida* va chercher une citation différente, les deux passages ayant en commun le fait que le poète se livre sur son sobriquet à des variations révélatrices de la figure qu'il entend incarner en poésie ;<sup>14</sup> Cercamon, dont je ne dis rien pour éviter les sujets qui fâchent, tout en estimant *in petto* que l'on aurait tort de traiter par le mépris l'hypothèse de son dernier éditeur ;<sup>15</sup> Rutebeuf, qui fonde sa poétique sur le commentaire de son propre nom ou surnom en revendiquant une poésie pauvre, la seule dont soit capable le « rude bœuf qui rudement œuvre » ;<sup>16</sup> Jean Renart, qui livre par énigmes un sobriquet lui-même évocateur de la ruse et de la dissimulation.

Et, surtout peut-être, Villon, s'il m'est permis de m'écarter avec lui du lyrisme et du

<sup>13</sup> Voir *ibid.* et Vallet E., *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit) (2<sup>a</sup> parte)*, « Rivista di studi testuali », 6-7, 2004-2005, p. 281-325.

<sup>14</sup> Éd. des deux versions de la *vida* dans Boutière J., A. H. Schutz (éd. par), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Nizet, 1973, p. 10 et 12.

<sup>15</sup> Voir Cercamon, *Œuvre poétique*, éd. par. Rossi L., Paris, Champion, 2009, et Rossi L., *Hétéronymie et errance poétiques « autour du monde ». Réflexions sur Ebles II de Ventadour, Cercamon et les philologies*, « Cahiers de civilisation médiévale », 56, 2013, p. 151-177.

<sup>16</sup> « Rutebuez qui rudement œuvre, / qui rudement fait la rude œuvre », dans la *Vie de Sainte Elysabel*, v. 1997-1998 ; éd. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. par Zink M., Paris, Librairie générale française, 2001.

lien entre le texte et la musique. Villon, dont le nom, inlassablement répété dans le corps des poèmes ou en acrostiche, est un nom d'emprunt sans l'être, ne masque rien et masque tout. Villon, dont le nom est si bien un masque et un signe que Blaise Cendrars publiera son premier texte autobiographique en lui donnant pour titre : *Sous le signe de François Villon*.<sup>17</sup> Or, nul plus que Cendrars n'a su faire apparaître la signature de l'écrivain comme une dissimulation. Blaise Cendrars est, on le sait, un pseudonyme, celui de Frédéric Louis (Freddy) Sauser. Mais ce Freddy Sauser qui a éprouvé le besoin de n'écrire que sous des pseudonymes, celui de Blaise Cendrars et deux ou trois autres, n'a jamais écrit que sur lui-même et l'essentiel de son œuvre est explicitement autobiographique. Le pseudonyme va chez lui de pair avec le récit ou l'aveu de soi-même. Il prétend se dissimuler, mais il ne parle que de lui. Il parle de lui sous son pseudonyme, qui devient sa véritable identité. Pourquoi alors un pseudonyme ? Qu'est-ce que le nom dissimule et qu'est-ce que le nom révèle ? Ces questions qui se posent à propos de Cendrars, la poésie du Moyen Âge les pose constamment. Comme Cendrars, Villon a plusieurs noms et Villon n'est pas son vrai nom. Comme Cendrars, il place l'aveu de soi-même sous un nom qui n'est pas le sien. Un nom qui n'est pas le sien, mais qu'il revendique, qu'il cite et qu'il commente.

François Villon, c'est sous ce nom que le poète se présente en 1456 dès les premiers vers du *Lais* :<sup>18</sup>

L'an quatre cens cinquante six,  
Je, François Villon, escollier,  
Considerant, de sens rassis,  
Le frain aux dens, franc au collier,  
Qu'on doit ses euvres conseiller,  
Comme Vegece le racompte,  
Sage Rommain, grant conseiller,  
Ou autrement on se mescompte...

(*Lais*, I, v. 1-8)

Au vers 2, « Je » se définit par son nom et par son état : le nom est « François Villon », l'état « écolier » (étudiant). Oui, mais « écolier », le poète, en 1456, ne l'était plus vraiment : il avait obtenu la maîtrise ès arts en 1452 et donc achevé son cursus à la Faculté des Arts depuis quatre ans. Rien ne suggère qu'il ait été ensuite étudiant en décret ou en théologie (la première hypothèse n'est cependant pas exclue : son protecteur, Guillaume de Villon, était bachelier en décret et ses deux grands poèmes pastichent les formes juridiques, mais c'était là un jeu littéraire fréquent à son époque).

Quant à « François Villon », c'est sous un autre nom, celui de François de Montcorbier, qu'il a obtenu le baccalauréat ès arts en 1449 et la licence, puis la maîtrise ès arts en 1452 : le registre de la Faculté des Arts l'atteste. En 1456, l'année même du *Lais*, c'est encore

<sup>17</sup> Blaise Cendrars, *Sous le signe de François Villon* (1929), in Id., *Œuvres autobiographiques complètes*, 2 vol., Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 2013, t. 1, p. 5-92.

<sup>18</sup> Sauf indication différente, toutes les citations de poèmes de Villon sont tirées de : François Villon, *Œuvres complètes*, éd. par Cerquiglini-Toulet J., Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 2014.

sous le nom de François de Montcorbier qu'il bénéficie d'une lettre de rémission pour le meurtre du prêtre Philippe Sermoise. Mais cette même année 1456, une autre lettre de rémission concernant la même affaire, le désigne sous le nom de François des Loges. Nous ne savons pas d'où viennent ces noms de François de Montcorbier ou des Loges, mais il semble bien que le premier ait été à l'origine son nom officiel. Et celui de Villon ? C'est un nom emprunté, celui de son protecteur, de son « plus que père », Guillaume de Villon, maître ès arts et bachelier en décret, chapelain de Saint-Benoît le Bétourné, mort en 1468, qui aurait donc été pour le poète une sorte de père adoptif.

C'est ce nom que le poète revendique comme son seul nom : « Je, François Villon, escollier ». Qu'en dit-il, comment le porte-t-il, quel usage poétique en fait-il ?

Dans le *Lais* comme dans le *Testament*, le premier légataire est Guillaume de Villon :

Premierement, ou nom du Pere,  
 Du Filz et du Saint Esperit,  
 Et de sa glorieuse Mere  
 Par qui grace riens ne perit,  
 Je laisse, de par Dieu, mon bruyt  
 A maistre Guillaume Villon,  
 Qui en l'onneur de son nom bruyt,  
 Mes tentes et mon pavillon.

(*Lais*, IX, v. 65-72)

Et dans le *Testament*, après avoir « légué » son âme à la Trinité et son corps « à notre grande mère la terre » (ces deux legs expliquent le *item* – Guillaume de Villon est le troisième légataire, mais après la Trinité et la terre : c'est donc le premier 'vrai' légataire) :

Item, et a mon plus que pere,  
 Maistre Guillaume de Villon,  
 Qui esté m'a plus doulx que mere  
 Enfant eslevé de maillon  
 - Degecté m'a de maint boullon,  
 Et de cestuy pas ne s'esjoye ;  
 Sy lui requier a genouillon  
 Qu'il m'en laisse toute la joye -,

Je lui donne ma librarye,  
 Et le roumant du *Pet au Deable*,  
 Lequel maistre Guy Tabarye  
 Grossa, qui est homs veritable.  
 Par cayeux est soubz une table ;  
 Combien qu'il soit rudement fait,  
 La matiere est si très notable  
 Qu'elle admende tout le meffait.

(*Testament*, LXXXVII-LXXXVIII, v. 857-872)

Les deux passages sont de ton très différent et de contenu très analogue. De contenu

très analogue : dans les deux cas, François Villon lègue à Guillaume de Villon les conséquences de sa mauvaise conduite. De ton très différent : celui du *Lais* est désinvolte. La réputation qu'en 1456 François Villon peut laisser à celui dont il porte le nom est déjà écornée par l'affaire Sermoise et menace de l'être encore plus si le vol du collège de Navarre est découvert, comme ce sera le cas. Villon semble se réjouir assez méchamment de faire retentir le monde de l'infamie attachée à cause de lui au nom de Villon. C'est ironiquement qu'il lègue à Guillaume de Villon des tentes et un pavillon (vaste tente somptueuse – cf. *Lais*, v. 317-318 : la rime *Villon* : *pavillon* est si riche qu'il la remploie) qu'il ne possède évidemment pas et qui seraient, s'il les possédait, le logis provisoire d'un itinérant : il lègue à son protecteur sa mauvaise réputation et son état de vagabond.

Au contraire, le ton du *Testament* est attendri. Le poète rappelle ce qu'il doit à son « plus que père » et les efforts qu'a faits celui-ci pour le tirer des mauvais cas où il s'était mis. Il lui demande de « lui laisser toute la joie » (par antiphrase – il veut dire les conséquences douloureuses) du dernier (« cestuy ») où il s'est mis. Le legs qu'il lui fait, certes burlesque, est celui des « sales histoires » qu'il traîne après lui (*Le Roman du Pet au Diable*), et particulièrement celle du collège de Navarre dans laquelle Guy Tabarie, « homme véridique », a révélé son implication.

On trouve donc à propos de Guillaume de Villon la même différence qui oppose le *Lais* au *Testament* et qui, comme j'ai essayé de le montrer autrefois,<sup>19</sup> explique la protestation de Villon contre ceux qui ont voulu nommer le *Lais* « Testament ». Il n'y a pas dans le *Lais* de retour sur soi-même face à une mort qui n'est même pas envisagée. Mais surtout, Guillaume de Villon apparaît comme un double du poète, un autre Villon : il 'hérite' de la mauvaise réputation et des mauvais coups de François Villon. Il vient, dans les legs du *Testament*, immédiatement après l'âme et le corps de François Villon et avant sa mère : il est encore un peu lui-même.

L'homme François Villon ne s'appelait pas François Villon et nous ne savons pas qui était son père, dont il nous dit qu'il est mort au moment où il écrit le *Testament* (XXXVIII, v. 300-301). Autour de son nom, il y a une esquive. Mais le poète François Villon doit son nom à Guillaume de Villon dont il fait son « plus que père » et à qui il impose en retour son destin : ce nom qui n'est pas le sien, il le revendique et l'affiche ; à ce nom sont attachés la gloire poétique et l'infamie, le « bruit » et la honte.

Ce nom de François Villon est si essentiellement le nom du poète qu'il l'incorpore à sa poésie, en fait la matière de la poésie, selon un usage ancien de la poésie médiévale. Il ne se contente pas de se nommer dans ses poèmes plus qu'il n'est d'usage en poésie, même au Moyen Âge où cela se fait beaucoup :

*Lais*, v. 2, v. 314 ;

*Testament*, v. 1887 (dans l'épithaphe) ;

*Louange à Marie d'Orléans* (I), v. 132, « Vostre povre escolier François » ;

<sup>19</sup> Zink M., *Lais et Testament : Villon et son consentement*, in Hicks E., M. Python (éd. par), *L'Hostellerie de Pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, textes réunis par Zink M. et D. Régnier-Bohler, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 499-505.



*Epître à ses amis* (XII), refrain, « Le lesserez la, le povre Willon ? » ;

*Problème* (ou *Ballade de la Fortune*, X), v. 1-2, « Fortune... / Que toy, François, crye et nomme murtriere », v. 37, « Pour ce, François, escoute que te dis », et refrain, « Par mon conseil, prens tout en gré, Villon ! » ;

*Quatrain* (XIV), v. 1, « Je suis François, dont il me poise ».

Il nourrit aussi sa poésie de l'acrostiche de son nom. L'acrostiche était pratiqué depuis longtemps dans la poésie française (à la différence de la poésie italienne, par exemple : à mettre en relation avec le goût du français pour le calembour et la facilité de faire des calembours en français ?). Mais c'est avec François Villon qu'il triomphe. Six de ses pièces lyriques sont pourvues d'un acrostiche contenant le nom de leur auteur. « C'est son nom que le poète inscrit verticalement dans l'envoi, ce qui a pour effet d'en bannir ou d'y bousculer la traditionnelle apostrophe au Prince ».<sup>20</sup> C'est le cas de la *Ballade de la Grosse Margot*, où « l'association avec l'ordure et à la paillardise invite à interpréter [le nom du poète] comme 'vil homme' » :<sup>21</sup>

Vente, gresle, gesle, j'ay mon pain cuyt.  
 Je suis paillart, la paillarde me suyt.  
 Lequel vaut mieulx ? Chascun bien s'entressuyt,  
 L'un vault l'autre : c'est a mau rat mau chat.  
**O**rdure aimons, ordure nous affuyt ;  
 Nous deffuyons honneur, il nous deffuyt,  
 En ce bordeau ou tenons nostre estat.

(*Testament*, v. 1621-1627)

Mais ailleurs, l'acrostiche ne joue pas nécessairement sur l'association *vil-Villon*. Ainsi :

Vivons en paix, exterminons discord ;  
 Jeunes et vieulx, soyons tous d'ung accord :  
 La loy le veult, l'appostre le ramaine  
 Licitement en l'espistre rommaine.  
**O**rdre nous fault, estat ou aucun port.  
 Nottons ces poins, ne laissons le vray port  
 Par offensser et prendre autruy demaine.

(*Ballade de bon conseil*, IX, v. 31-37)

Voulez vous que verté vous dye ?  
 Il n'est jouer qu'en maladie,  
 Letre vraye que tragedye,  
 Lasches hom que chevalereux,  
**O**rrible son que melodye  
 Ne bien conseillé qu'amoureux.

(*Ballade des contre-vérités*, VII, v. 25-30)

<sup>20</sup> Gros G., *Le Poète marial et l'art graphique. Étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993, p. 55.

<sup>21</sup> Ivi, p. 64.



– *Veux-tu vivre ?* – Dieu m'en doint la puissance !  
 – *Il te fault...* – Quoy ? – *Remors de conscience,*  
*Lire sans fin.* – Et quoy lire ? – *En science,*  
*Laisser les folz !* – Bien j'y adviseray.  
 – *Or le retiens !* – J'en ay bien souvenance.  
 – *N'attens pas trop, qu'il ne tiengne a plaisance.*  
*Plus ne t'en dis* – Et je m'en passeray.

(*Débat de Villon et de son cœur*, XIII, v. 41-47)

Dans la *Ballade que Villon fait à la requête de sa mère pour prier Notre-Dame*, nous trouvons l'acrostiche **Apella ce Villon** :

Femme je suis, povrecte et ancienne,  
 qui riens ne sçay : oncques lettres ne leuz.  
 Au moustier voy, dont suis paroissienne,  
 Paradiz paint, ou sont harpes et leuz,  
 Et ung enffer ou dampnez sont bouluz.  
 L'un me fait paour, l'autre joye et liesse.  
 La joye avoir me fais, haulte deesse,  
 A qui pecheurs doivent tous recourir,  
 Comblés de foy, sans faincte ne paresse :  
 En ceste foy, je vueil vivre et mourir.

Vous portastes, digne Vierge, princesse,  
 Jhesus regnant qui n'a ne fin ne cesse.  
 Le Tout Puissant, prenant nostre foiblesse,  
 Laissa les cieulx et nous vint secourir,  
 Offrit a mort sa tres clere jeunesse.  
 Nostre Seigneur tel est, tel le confesse:  
 en ceste foy, je veul vivre et mourir.

(*Testament*, v. 895-908)

Jacques Mariès interprète cet acrostiche en tant qu'insistance sur la paternité de l'œuvre : « Villon composa ceci ». <sup>22</sup> Comme Gérard Gros le souligne, « le fils prend [...] à son compte la requête qu'il a mise dans la bouche de sa mère », qui serait donc « un intermédiaire entre la Vierge et le poète ». <sup>23</sup>

Enfin, un acrostiche un peu défectueux se trouve dans une des ballades en jargon du manuscrit de Stockholm :

Vive David ! saint Archquin ! la baboue !  
 Jehan mon amy, qui les fueilles desnoue,  
 Le vendengeur, beffleur comme une choue,

<sup>22</sup> Mariès J., *Un nouvel acrostiche chez Villon ?*, « Revue de linguistique romane », 26, 1962, p. 165-169.

<sup>23</sup> Gros, *Le Poète marial*, p. 55. L'interprétation de Jacques Mariès et les critiques d'Albert Henry et Jean Rychner à son égard sont discutées aux p. 55-56.

LOing de son plain, de ses flos curieulx  
 Noe beaucoup, dont il reçoit fressoue...

(*Ballades en jargon*, X, v. 25-29)

Il est vrai que Villon utilise l'acrostiche pour désigner une autre personne que lui-même, Ambroise de Loré, la jeune épouse de Robert d'Estouteville, dans la ballade en l'honneur de leur mariage insérée dans le *Testament* (v. 1378-1391). Mais cette ballade est placée dans la bouche de Robert d'Estouteville (refrain : « Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble »). Villon s'y efface au profit d'un autre et l'acrostiche révèle le nom qui hante cet autre.

Ce qui veut dire que quand il parle en son nom, c'est son propre nom qui le hante. Tout au plus l'associe-t-il une fois à celui d'une femme, Marthe – apparemment une coquette qui le fait souffrir dans la ballade « qui se termine tout par R » (v. 935) du *Testament* (incipit : « Faulse beaulté qui tant me couste chier » ; refrain : « Sans empirer, un povre secourir » ; acrostiches aux v. 942-955). Il nomme une femme, mais à la suite de son propre nom et pour tout rapporter, une fois de plus, à sa propre souffrance, en l'injuriant et en l'accusant de faire son malheur.

Son propre nom le hante, mais ce n'est pas son nom. Il le cite à mainte reprise, mais le plus souvent sous la forme de l'acrostiche, qui a la particularité de livrer le nom clairement, mais à condition de se livrer à une lecture détournée, transversale, verticale et non horizontale. Une lecture, surtout, qui ne peut pas s'entendre quand on lit le poème. Une lecture muette. Une lecture de l'indicible. La lecture du nom est à la fois offerte et esquivée.

Or, telle est la poésie de Villon : une poésie de l'aveu esquivé. Villon ne parle que de lui-même, confesse tout, mais se livre peu. Cette dérobade se marque de mille façons. La plus visible, c'est cette avalanche de noms de personnes, ces allusions constantes à des personnages et à des événements faites d'une façon contournée ou imagée ou ironique qui les rendent obscures parfois même, sans doute, pour les contemporains. La plus grossière, si l'on peut dire, c'est le langage codé des ballades en jargon. La plus souvent citée, c'est l'espèce d'absence, de blanc de la conscience et du souvenir, qu'il mentionne à la fin du *Lais* (XXXV-XXXIX, v. 273-312) et qui correspond peut-être au moment du vol du collègue de Navarre.

Mais la plus significative et la plus féconde poétiquement est la dérobade syntaxique au début des deux grands poèmes. Rupture syntaxique légère entre le premier et le deuxième huitain du *Lais*, qui permet d'abandonner provisoirement le style juridique et testamentaire au profit de confidences sur ses amours, sa vie et ses projets :

L'an quatre cens cinquante six,  
 Je, François Villon, escollier,  
 Considerant, de sens rassis,  
 Le frain aux dens, franc au collier,  
 Qu'on doit ses euvres conseillier,  
 Comme Vegece le racompte,  
 Saige Rommain, grant conseillier,  
 Ou autrement on se mescompte...

En ce temps que j'ay dit devant,  
 Sur le Noël, morte saison,  
 Que les loups se vivent du vent  
 Et qu'on se tient en sa maison,  
 Pour le frimas, pres du tyson,  
 Me vint ung vouloir de briser  
 La tres amoureuse prison  
 Qui faisoit mon cuer debriser.

(*Lais*, I-II, v. 1-16)

Il ne reviendra au style juridique et aux legs qu'à partir du huitain 8. Rupture, en revanche, très forte au début du *Testament*, où la phrase commencée au v. 1 bifurque au v. 7 et ne sera jamais achevée :

En l'an de mon trentiesme aage,  
 Que toutes mes hontes j'euz beues,  
 Ne du tout fol, ne du tout sage,  
 Non obstant maintes peines eues,  
 Lesquelles j'ay toutes receues  
 Soubz la main Thibault d'Aucigny...  
 S'esvesque il est, signant les rues,  
 Qu'il soit le mien, je le regny.

Mon seigneur n'est ne mon evesque,  
 Soubz luy ne tiens, s'il n'est en friche ;  
 Foy ne luy doy n'ommaige avecque,  
 Je ne suis son serf ne sa biche !  
 Peu m'a d'une petite miche  
 Et de froide eau tout ung esté ;  
 Large ou estroit, moult me fut chiche :  
 Tel luy soit Dieu qu'il m'a esté.

(*Testament*, I-II, v. 1-16)

Non seulement la digression se poursuit pendant plusieurs centaines de vers (jusqu'au huitain LXXX, v. 793), mais encore elle constitue l'essentiel et le sommet du poème, ce qui a fait sa gloire et celle de son auteur.

Déjà pratiquées dans l'Antiquité, les signatures par acrostiche, qu'elles soient simples (comme Jakemés dans le *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*)<sup>24</sup> ou complexes (comme Thibaut dans le *Roman de la Poire*)<sup>25</sup>, et les signatures par énigme (comme Jean Renart dans ses trois ouvrages, comme Drouart La Vache dans le *Livre d'Amors*)<sup>26</sup> sont, on le sait, fréquentes dans la littérature française à partir de la fin du XII<sup>e</sup>

<sup>24</sup> Jakemés, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. par Gaullier-Bougassas C., Paris, Champion, 2009, p. 584.

<sup>25</sup> Ivi, p. xxvii.

<sup>26</sup> Bossuat R. (éd. par), « *Li Livres d'Amors* » de Drouart la Vache, Paris, Champion, 1928, p. 218-219.

siècle. Le plus ancien exemple se trouve au début du *Roman de Philosophie* de Simund de Freine :

Solaz dune et tout ire  
 Icest romanx ki l'ot lire ;  
 Mult porte en sei grant deport :  
 Un escrit est de bon confort.  
 Ne deit hom, ceo mustre bien,  
 Doel aver pur perdre rien ;  
 D'autre part, pur rien ki seit,  
 Estre plus joius ne deit.  
 Fous est ki pur nul aveir  
 Rien voet joier u doleir :  
 En poi d'ure vet et vient ;  
 Ia hom sage plet ne tient.  
 N'est aver fors chose veine,  
 E ki lui aver se peine  
 Mult le quert od grant dolor,  
 E tut pert a chef de ur.  
 Fous est ki aver desire :  
 Ia ne serra sanz martire ;  
 Sanz tristur nen ert une hure,  
 Tant li curent pensers sure.

Ce roman apporte consolation et enlève le chagrin  
 à celui qui l'entend lire ;  
 il est porteur d'un grand plaisir :  
 c'est un écrit de grand réconfort.  
 Il montre bien qu'on ne doit  
 être malheureux pour aucune perte qu'on subit ;  
 et d'un autre côté que pour rien au monde  
 on ne doit être plus joyeux qu'il ne faut.  
 Il est fou, celui qui se réjouit ou s'afflige  
 pour une possession quelconque :  
 bien vite l'avoir va et vient ;  
 jamais un sage n'en tient compte.  
 L'avoir n'est que chose vaine  
 et celui qui se donne de la peine pour le posséder  
 le poursuit à grande douleur  
 et perd tout en un instant.  
 Il est fou, celui qui désire posséder :  
 il ne vivra jamais sans martyre ;  
 il ne sera pas une heure sans tristesse,  
 tant les soucis le poursuivent.<sup>27</sup>

(Simund de Freine, *Roman de Philosophie*, v. 1-20)

L'acrostiche complète, qui n'a pas tout de suite été perçue, ne se borne pas au nom de l'auteur. Elle est **Simund de Freine me fist**. Le nom à lui seul ne désigne pas clairement l'auteur. Il peut être celui d'un copiste, d'un intermédiaire, d'un jongleur (toutes ces hypothèses ont été émises à propos du Tuold de la *Chanson de Roland*),<sup>28</sup> d'une référence littéraire intégrée au récit comme le devient Bertrand de Bar-sur-Aube dans plusieurs chansons de geste.<sup>29</sup> La signature exige la précision « me fit ». Cette formule, bien attestée dans le domaine des arts visuels, est frappante en ce qu'elle donne la parole à l'œuvre même. La subjectivité est du côté de l'œuvre, non du côté de l'auteur. La constatation que l'auteur, quand il se nomme, parle de lui à la troisième personne, mais qu'il intervient à l'intérieur de l'œuvre à la première personne – cette constatation, si banale prend tout son sens. Dans une sorte d'éclatement du sujet, l'instance qui est en droit de dire *je* et qui se considère comme le moi n'est pas du côté de l'auteur, mais du côté de l'œuvre, à laquelle elle est intégrée et avec laquelle elle se confond. En ce sens comme en bien d'autres, l'œuvre prend le pas sur son créateur.

À quoi bon multiplier les exemples de signature par acrostiche ? Toute la poésie

<sup>27</sup> Matzke J. E. (éd. par), *Les œuvres de Simund de Freine*, Paris, Firmin-Didot, 1909, p. 1. Notre traduction.

<sup>28</sup> « Ci falt la geste que Tuoldus declinet » (v. 4002) : éd. Segre C. (éd. par), *La Chanson de Roland*, 2 vol., traduite de l'italien par M. Tyssens, Genève, Droz, 1989.

<sup>29</sup> Voir plus haut.

médiévale y passerait. Sa prédilection pour ce procédé est révélatrice de questions qui se posent à toute littérature. Une de ces questions est le mélange de la complaisance et de la répugnance à l'aveu de l'intime. Cette question, la poésie chantée la pose plus que toute autre. Elle suppose en elle-même la duplicité. *Je* est le chanteur, non le poète. Le chant, en appelant un interprète autre que l'auteur, met en évidence le paradoxe de l'intime et du public, paradoxe qu'explicite le fameux débat entre Raimbaut d'Orange et Giraut de Bornelh<sup>30</sup> en opposant l'intimité du cœur, protégée par l'obscurité du poème, au chant livré à tous les vents, permettant à d'autres, qui sont le contraire du poète, de se l'approprier : contraire car multiples, de l'autre sexe, d'une autre condition (les simples femmes à la fontaine), avec une autre utilisation du chant, comme chant de métier, de travail, et non plus comme effusion de l'amour.<sup>31</sup>

Là est le paradoxe même de la poésie : un aveu de soi-même, mais un aveu réticent, et donc déplacé ou dissimulé. Raimbaut d'Orange justifie ainsi le *trobar clus* : ne pas livrer au vulgaire une intimité délicate. Le poète livre le secret de son cœur : ce n'est donc plus un secret, et pourtant il faut que c'en soit un. Guilhem de Cabestanh révèle l'identité de l'aimée par le seul fait que sa chanson tente de la dissimuler.<sup>32</sup> C'est en vain que la miniature du ms. *I*, par un déplacement de cette dissimulation, tente de le dissimuler en le montrant de dos.<sup>33</sup> Jeux de l'identité et de la duplicité, dédoublement, esquives, signatures cachées, noms et identités d'emprunt : ce sont-là les jeux mêmes qui définissent la poésie.

<sup>30</sup> *Ara-m platz, Guiraut de Borneill (BdT 389.10a)* ; éd. Pattison W. T. (ed. by), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952, p. 67.

<sup>31</sup> Mais à l'inverse, une autre donnée, s'agissant des troubadours, ramène peut-être la duplicité du chant à l'identité. Pourquoi chanter ? Pour que le poème, dans sa singularité, soit compréhensible par réverbération sur le chanteur de l'identité du poète.

<sup>32</sup> *Lo dous cossire (BdT 213.5)* ; éd. Långfors A. (éd. par), *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris, Champion, 1924, V.

<sup>33</sup> Paris, BnF, fr. 854, f° 105bis r (Site de Mandragore, base des manuscrits enluminés de la BnF, URL: <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=07887658&E=1&I=39725&M=image>> [date d'accès : 07/10/2016]).



# *Figurae nominis et sententiae*

## Identità dell'autore e del dedicatario nella lirica italiana del Due-Trecento

Maria Sofia Lannutti  
Università degli Studi di Pavia

### 1. Il Duecento: ser Pace, Dello da Signa, Dante da Maiano

Dispositivi enigmistici di vario genere fanno parte della tecnica poetica sin dall'epoca ellenistica. Ne fecero in seguito uso autori cristiani come Ausonio, Venanzio Fortunato, Rabano Mauro. Specifico della poesia romanza è invece il *senhal*, che cela allusivamente l'identità, reale o simbolica, dell'amata, del dedicatario, dell'autore. Alcuni poeti italiani, che appartengono alla «corrente ermetica di ascendenza tardo-romana e, poi ancora, altomedievale»,<sup>1</sup> incarnata soprattutto da Guittone d'Arezzo e dalla sua scuola, affiancano al *senhal* artifici più complessi, analoghi a quelli impiegati dagli autori mediolatini, da cui si ricavano autentici nomi propri.<sup>2</sup> Se ne occupa da ultimo Marco Berisso in un lavoro sulle crittografie in ser Pace e Dello da Signa, guittoniani attivi nella seconda metà del Duecento e partner in uno scambio di sonetti. Berisso riprende e sviluppa le analisi di Claudio Giunta, per Dello da Signa, e di Rossana Giorgi, per ser Pace.<sup>3</sup> Giorgi tiene conto a sua volta del precedente studio di Deborah Contrada.<sup>4</sup> Nel caso del sonetto *Certi elementi diraggio presente* di Dello da Signa, i nomi si ricavano dalla corrispondenza che è possibile stabilire tra i numeri menzionati nel testo e l'ordine delle consonanti e delle vocali nell'elenco alfabetico. Lo stesso artificio è adottato da ser Pace nel sonetto *In decima e terç'à lo cominciare*, che ha identica virtuosistica struttura metrica con rime interne.<sup>5</sup>

Ser Pace è autore anche di sonetti con giochi enigmistici di altra natura, che riguardano la veste grafica del testo e che possiamo definire figure di lettere. Si tratta di figure i cui elementi, sempre singole lettere, non si trovano in tutti i versi, ma sono comunque distribuiti in modo razionale, non casuale. È razionale ad esempio la distribuzione delle lettere che formano in acrostico il nome *NARDUCIO* nel sonetto *Nessum pianeta doveria parere*, a patto di apportare una piccola correzione, già suggerita da Deborah Contrada,

---

<sup>1</sup> *CLPIO*, p. 839.

<sup>2</sup> Berisso M., *Crittografie predantesche*, «L'immagine riflessa», 19, 2010 (= Lecco M. [a c. di], *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal medioevo all'età moderna*), pp. 157-175.

<sup>3</sup> Giunta C., *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 40-45; Giorgi R., 2.4.5.3., in *CLPIO*, p. ccix.

<sup>4</sup> Contrada D.L., *The Resolution of Ser Pace's «nome secreto»*, «Italica», 66, 1989, pp. 281-292.

<sup>5</sup> Berisso, *Crittografie*, pp. 158-164.

che consiste nel sostituire l'articolo *Lo* al v. 12 con *Il*.<sup>6</sup> I versi coinvolti sono così il primo e l'ultimo delle quartine e il primo e l'ultimo delle terzine.

Nessum pianeta doveria parere,  
 poic'anno im me perduta lor vertude.  
 Venus, c'amor congiunge di piacere,  
 Ad amaror per força mi conchiude.  
 Ralegrami Mercurio in vedere  
 e subito in gran pene mi 'nfude.  
 Mars mi conbacte e feremi a podere,  
 Di gravi colpi m'à dati e ferude.  
 Volge Saturno, e non pare, nel'altura  
 per no mostrare sua gran benignitade;  
 Con lui contasta ciascuno elemento.  
 Il Sol perde splendore e la calura.  
 Tucti sono per me in diversitade,  
 Oi lasso!, sol per mio distrugimento.

Come annuncia l'incipit, nel sonetto *In vista oculo ciò ke dentro pare*, sempre di ser Pace, il nome del dedicatario è rivelato da un mesostico. Contrada e Giorgi ricavano la forma *NARDUCO* dai versi dispari.<sup>7</sup>

IN vista oculo ciò ke dentro pare  
 per no mostrare ke sente lo core;  
 tAl ò temença ke, se li dispare,  
 ver' me obliare poria suo valore.  
 OR con' firagio? S'io degio durare,  
 più sormontare mi vegio il dolore.  
 ADonqua è meglio, s'io posso campare,  
 a lei contare degia lo mio ardore.  
 AVerà forse pietança del mio male  
 la naturale natura benigna,  
 e Ciò è degna per corso di sole.  
 Neente a sua simigla cresce e sale,  
 cOtanto e tale di lei pare insegna;  
 poi li sovegna di merçé, se vole.

Per Berisso, che presuppone un'originaria *mise en texte* per distici e per distici più un verso isolato, la lettera conclusiva sarebbe invece la seconda dell'ultimo verso.<sup>8</sup>

IN vista oculo ciò ke dentro pare  
 tAl ò temença ke, se li dispare,

per no mostrare ke sente lo core;  
 ver' me obliare poria suo valore.

<sup>6</sup> Contrada, *The resolution*, p. 284 e nota 7 a p. 292.

<sup>7</sup> Ivi, p. 286; Giorgi, *CLPIO*, p. ccix.

<sup>8</sup> Berisso, *Crittografie*, pp. 167-168.



OR con' firagio? S'io degio durare,  
 ADonqua è meglio, s'io posso campare,  
 AVerà forse pietança del mio male  
 e Ciò è degna per corso di sole.  
 Neente a sua simigla cresce e sale,  
 pOi li sovegna di merçé, se vole.

più sormontare mi vegio il dolore.  
 a lei contare degia lo mio ardore.  
 la naturale natura benigna,  
 cotanto e tale di lei pare insegna;

Appare tuttavia preferibile una terza soluzione, che presuppone la forma *niente* in luogo di *neente* in apertura del v. 12 e implica il coinvolgimento dei versi dispari delle quartine e parallelamente, come nell'altro sonetto, del primo e dell'ultimo verso di ogni terzina. Se ne ricava ancora la forma *NARDUCIO*, in luogo del meno plausibile *NARDUCO*, dove manca il digramma per il suono palatale.

IN vista oculto ciò ke dentro pare  
 per no mostrare ke sente lo core;  
 tAl ò temença ke, se li dispare,  
 ver' me obliare poria suo valore.  
 OR con' firagio? S'io degio durare,  
 più sormontare mi vegio il dolore.  
 ADonqua è meglio, s'io posso campare,  
 a lei contare degia lo mio ardore.  
 AVerà forse pietança del mio male  
 la naturale natura benigna,  
 e Ciò è degna per corso di sole.  
 Nente a sua simigla cresce e sale,  
 cotanto e tale di lei pare insegna;  
 pOi li sovegna di merçé, se vole.

Un analogo gioco di lettere si trova nel sonetto *Di ciò ch'audivi dir primieramente* di Dante da Maiano. L'ultima terzina invita la dedicataria a cercare «per testa» il nome dell'autore, che si ricava in effetti componendo le lettere iniziali dei versi dispari fino al nono. Secondo Rosanna Bettarini, il nome sarebbe completato dalla *e* iniziale della seconda terzina, da intendersi come voce verbale (*DANTE È*).<sup>9</sup> Ma anche in questo caso è possibile un'altra interpretazione, se si prendono in considerazione le prime sillabe degli altri due versi dispari dopo il nono, che formano la voce *SAPER*. La plausibilità della figura è assicurata dal ricorrere nel testo del concetto di sapienza/saggezza, principale attributo dell'amata e Leitmotiv dell'intero sonetto, come dimostrano le voci *saver*, *saggia*, *sovrasacente*, *sacciate*, *savere*.

Di ciò ch'audivi dir primieramente,  
 gentil mia donna, di vostro laudore,  
 Avea talento di *saver* lo core  
 se fosse ver ciò ben compitamente.

<sup>9</sup> Dante da Maiano, *Rime*, a c. di Bettarini R., Firenze, Le Monnier, 1969, p. 174.

Non come audivi il trovo certamente,  
 ma per un cento di menzogna fore,  
 Tanto v'assegna *saggia* lo sentore  
 che move e vèn da voi, *sovrasacente*.  
 E poi vi piace ch'eo vi parli, bella,  
 s'el cor va da la penna svariando,  
*Sacciate* mo ca ben son d'un volere.  
 E se v'agenzia, el vostro gran *savere*  
*PER* testa lo meo dir vada cercando,  
 se di voler lo meo nome v'abbella.

## 2. Il Trecento: Fazio degli Uberti, Cecco Nuccoli, Petrarca

Il gusto per le figure di lettere è proprio anche di alcuni poeti della generazione successiva. Come indicato nel distico finale, nella canzone di Fazio degli Uberti *Grave m'è a dire come amaro torna*, le lettere iniziali di ogni stanza producono l'acrostico *GIDDA*, rivelatore del nome della donna amata da Fazio, Ghidda Malaspina, evocata anche dal *senhal SPINETTA*, figura situata all'interno di un solo verso, nello specifico il terzultimo della prima stanza, e *interpretatio nominis*: «...quella spinetta / crudele e aspra nata tra que' pruni...». Spinetta è anche il nome del padre di Ghidda, signore della Lunigiana.<sup>10</sup>

Grave m'è a dire come amaro torna  
 quel dolce che d'amor si sente in prima,  
 ma pur quanto si stima  
 nel cuor penso trattar con vera prova.  
 Dico ch'Amore in vista tanto adorna  
 dello intelletto mio prese la cima,  
 ch'a figurarlo rima  
 si degna alcuna el mio pensier non trova:  
 perché con ciò che giova  
 vedere altrui o che sentir diletta,  
 con tutto Amore ne l'anima giunse;  
 ma, lasso, poi la punse,  
 si trasformato in quella *spinetta*  
 crudele e aspra nata tra que' pruni,  
 che sparti son sopra i monti di Luni.

In cotal modo il dolce mi vien agro  
 [...]

Di me, lasso, non veggio alcuno scampo  
 [...]

<sup>10</sup> Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a c. di Lorenzi C., Pisa, ETS, 2013, pp. 404-411.

Dice un pensier fra me quand'io la miro  
[...]

Ad Orbino, canzon, vo' che tu passi  
ché là è 'l nostro amore e 'l nostro dio;  
là è quella per ch'io  
sanza cuor vado per lo mondo vivo.  
E, giunta inanzi a lei, ferma tuo' passi  
con ogni riverenza e atto pio;  
alfin dira'le in privo:  
«Chi m'ha creata a star con voi mi manda».  
E s'ella ti domanda:  
«Che fè di ciò mi dai?»,  
con un sospir dirai:  
«Gentil madonna, le letter ch'io mostro  
per capitane qui del nome vostro».

All'incirca contemporaneo di Fazio degli Uberti è il perugino Cecco Nuccoli, autore di un sonetto omoerotico, probabilmente parodico, in cui sono compresenti ben cinque figure, quattro acrostici e un *senhal* compreso nel verso finale. I primi due acrostici rivelano il nome e il cognome del dedicatario, *TREBALDINO MANFREDINO*, che si ricavano dall'inizio rispettivamente dei versi dispari e dei versi pari delle quartine. Il terzo rivela il nome dell'autore, *SER CECO*, che si ricava dall'inizio dei versi dispari delle terzine. Il quarto rivela il nome *RABELUCCIA*, che si ricava dall'inizio dei versi pari delle terzine e che secondo Franco Mancini appartenerrebbe alla madre dell'autore.<sup>11</sup> Nell'ultimo verso, il bisillabo *LUCCIA*, diminutivo di Rabeluccia e allotropo di *lucciola*, costituisce una figura a sé stante, analoga a *SPINETTA* nella canzone di Fazio e forse anch'essa *interpretatio nominis*, se si considera la possibilità che il diffuso motivo della luminosità dell'amata sia qui parodiato, forse anche con riferimento al dantesco *lucciola*, lemma raro nella lingua antica e immagine delle «tante fiamme» di cui «risplendea l'ottava bolgia», dove scontano le loro pene i consiglieri fraudolenti.

**TRE** anni e più fa mo ch'Amor mi prese,  
*MA* 'N ben so' certo che mai non mi lassa.  
**BAL**lenò uno splendor c'ogn'altro passa:  
*FRE*dd'era il tempo, di callor m'acese.  
**DI** morte in vita mia alma sospese:  
*DI*telme, dunque, Amor se mai s'abassa.  
**NO**n vede tu ch'io sto co' pesce i-nassa?  
*NO* po' fuggir da lui né far defesa.  
**SER**vir ce puoi, Amore, e toglier doglie!  
*RA*mo fiorito, che stai in sul Monte,

<sup>11</sup> Cfr. Mancini F., L.M. Reale (a c. di), *Poeti perugini del Trecento*, 2 voll., Perugia, Guerra, 1996, vol. 1, p. 165; Berisso, *Crittografie*, pp. 165-166.

CELLatamente fa che tu ne coglie.  
 BEn puoi saper qual nome io porto in fronte:  
 COLui che già dinanze fe' menzione,  
 LUC CIA, ferito, al figliuol pon cagione.

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,  
 nel tempo che colui che 'l mondo schiara  
 la faccia sua a noi tien meno ascosa,  
 come la mosca cede a la zanzara,  
 vede *luciole* giù per la vallea,  
 forse colà dov'e' vendemmia e ara:  
 di tante fiamme tutta risplendea  
 l'ottava bolgia, si com'io m'accorsi  
 tosto che fui là 've 'l fondo para.

(*Inf.* XXVI, vv. 25-33)

I due tipi di figure di lettere, in un verso e su più versi, sono descritti in alcuni capitoli della *Summa artis ritmici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, che risale al 1332. Nei capitoli LXXIV e LXXV Antonio descrive il primo tipo, che può coincidere con un'intera parola, come nel caso di *spinetta* nella canzone di Fazio degli Uberti e di *luciole* nel sonetto di Cecco, ma può anche doversi desumere dalla combinazione di più parole. Nell'esempio proposto da Antonio, il nome *Catarina* è parte del nesso «acatar in amor».<sup>12</sup>

LXXIV *De compositione nominis in una dictione*

Aliquando dicitur compositio alio modo, videlicet quia in rithimo, et maxime in ballatis, apponitur nomen unius dominae. Et hoc potest fieri pluribus modis, quod patebit inferius in exemplis quae significata sunt de rubro. Nam potest uno modo poni nomen integrum, idest in una dictione integra; et hoc procedit ex proprietate nominis, quod erit valde generale vel equivocum; ut in hoc nomine *Fiore*, quod potest poni in repilogatione sive represa unius ballatuzae; ut in hoc exemplo:

Perché la *fiore* el verde fa parere,  
 non è più bella cosa da vedere.

Et sic de caeteris similibus complendo ballatuzam. Quod etiam nomen posset poni in quacunque parte rithimi, regula servata.

LXXV *De compositione divisa per sillabas plurium dictionum*

Hoc fit propter prolixitatem nominis, et ne forte omnes intelligant voluntatem eius qui rithimaverit, vel ad cuius instantiam rithimatum erit. Ut hoc nomine *Catarina*, quod nomen non posset in una dictione poni, quin statim intelligeretur; sed bene potest dividi per sillabas aliarum dictionum consecutive, et habilius apponitur in bisillabis quam in polysyllabis. Et potest poni in verbis cuiuslibet vulgaris rithimi; sed magis convenit verbis unius repesae sive repilogationis ballatuzae cuiusdam; ut in hoc exemplo:

<sup>12</sup> Antonio Da Tempo, *Summa artis ritmici vulgaris dictaminis*, a c. di Andrews R., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 96-97.

Convienmi d'acatar in amor luoco,  
ove possa fuzir da grave fuoco.

Secondo Antonio da Tempo, l'altro tipo di figura, distribuita su più versi, può essere costituita da lettere o da sillabe («aut per literas aut per sillabas»), può essere in latino («Quae potest fieri etiam literaliter, licet alia verba sint vulgaria»), le lettere o le sillabe che la costituiscono possono trovarsi anche al mezzo del verso e in qualsiasi parte del componimento («et posset fieri etiam in medio versuum sicut in principio et in qualibet parte rithimi»). Oltre ai nomi femminili, queste figure possono rivelare nomi maschili («posset componi nomen hominis quemadmodum et mulieris»), o anche *alia sententia*, parole di diverso significato («Et etiam alia sententia posset componi»). In retorica la *sententia* definisce la categoria delle figure di pensiero (*figurae sententiae*), tra le quali è compreso anche l'enigma inteso come allegoria in regime di *obscuritas*, e in rapporto alla *littera* e al *sensus* può indicare il significato nascosto di un testo poetico.<sup>13</sup>

LXXVI *De compositione nominis in capiversibus*

Potest etiam fieri alia compositio, ut ponere nomen vel sententiam in capiversibus, aut per litteras aut per sillabas. Quae potest fieri etiam literaliter, licet alia verba sint vulgaria; et posset fieri etiam in medio versuum sicut in principio et in qualibet parte rithimi. Nec subiciam nisi exemplum de capiversibus in sillabis literaliter, quia quilibet sani capitis ex hoc satis alias poterit colligi compositiones. Hanc autem compositionem, secundum quod de precedentibus dixi ex rubro significavi (...). Nota quod in praedictis nominum compositionibus sic posset componi nomen hominis quemadmodum et mulieris; licet de mulieribus magis exemplificaverim, gratia amoris veneri, qui multotiens dat rithimatorum materia rithimandi. Et etiam alia sententia possit componi per modum supraproxime scriptum, componendo in principio et medio vel pluribus locis, ut comprehenditur per supra significata.

Antonio da Tempo non offre esempi di quest'accezione più libera delle figure di lettere su più versi, confidando nelle capacità deduttive e immaginative dei lettori («quilibet sani capitis ex hoc satis alias poterit colligi compositiones»). Se ne trova però uno eccellente nel Canzoniere di Petrarca. Si tratta del sonetto 5, incentrato sul nome dell'amata e parte del cosiddetto *prologo allargato*.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,  
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,  
LAUdando s'incomincia udir di fore  
il suon de' primi dolci accenti suoi.

<sup>13</sup> Lausberg H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 234-236; Eco U., *La metafora nel medioevo latino*, «Doctor virtualis», 3, 2004, pp. 35-75: 54: «Tutti gli autori insistono sulla necessità primaria di esaminare la lettera, per esporre il significato delle parole difficili, giustificare le forme grammaticali e sintattiche, indicare le figure e i tropi. Dopodiché si passa alla *sensus* inteso dall'autore, così come la lettera lo suggerisce. Quindi alla *sententia*, e cioè al senso nascosto per cui *aliud dicitur et aliud demonstratur*».

Vostro stato *REal*, che 'ncontro poi,  
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;  
ma: *TAc*i, grida il fin, ché farle honore  
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Così *LAU*dare et *RE*verire insegna  
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,  
o d'ogni *RE*verenza et d'onor degna:

se non che forse *Apollo* si disdegna  
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami  
lingua mortal presumptüosa vegna.

(*Rvf*5)

Come si vede, le figure sono due, una nelle quartine, l'altra nelle terzine. Secondo Rosanna Bettarini, la prima sarebbe compiuta (3 *LAU*dando, 5 *REal*, 7 *TAc*i), la seconda sarebbe invece incompiuta (9 *LAU*dare et *RE*verire, con eco in 11 *RE*verenza), in obbedienza al divieto imposto dal *Taci* del v. 7.<sup>14</sup> Diversamente Santagata ritiene che la seconda figura sia completata dall'iniziale di *Apollo* al v. 12.<sup>15</sup> A sostegno dell'interpretazione di Bettarini, si può notare che la supposta figura doppia *LAURETA LAURE... RE...* è distribuita sui versi dispari con esclusione del primo e dell'ultimo, e che le sillabe coinvolte occupano una sempre differente posizione nel verso: v. 3: prima; v. 5: quinta; v. 7: seconda; v. 9: terza e sesta; v. 11: quarta. La parola *Apollo* sarebbe invece l'unica situata in un verso pari e la sua sillaba iniziale, considerando la sinalefe, ripeterebbe la quinta posizione già di *REal*.

È possibile interpretare la posizione delle sillabe nel verso alla luce della numerologia di matrice platonico-agostiniana, che tanta parte ha nell'economia del Canzoniere. Non mi soffermo sulle posizioni prima e terza di *LAU*dando e *LAU*dare ai vv. 3 e 9 (Dio e Trinità). A *TAc*i nel v. 7 corrisponde la seconda posizione. Per Agostino il due è simbolo della conseguenza del peccato sull'uomo, che provoca la duplice morte dell'anima e del corpo ed è annullata dall'unica morte di Cristo. Rappresenta pertanto l'uomo nel suo rapporto con Dio, che è un rapporto di semplice a doppio.<sup>16</sup> Non a caso, nel sonetto, il *tacere* è

<sup>14</sup> Petrarca F., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Bettarini R., 2 voll., Torino, Einaudi, 2005, vol. 1, pp. 22-23: 23: «La prima terzina rilancia infatti il fonetismo significante di *LAU*dando e di *REal* (vv. 3 e 5), sciolto nelle due azioni dei verbi *LAU*dare e *RE*verire (v. 9), ulteriormente raddoppiate dalla parola-chiave *reveren*za, nonché da quel duplicato semantico di *laus* che è *onor* (v. 11) dentro un gioco sottile a chiasmo; dopodiché l'invocazione s'interrompe, perché il poeta, pur duplicando la tensione (v. 6), parlando della sua donna dantesca non crede «sua laude finire» (*Donne ch'avete*, 3) né raggiungere a parole l'oggetto desiderato» (p. 23).

<sup>15</sup> Petrarca F., *Canzoniere*, a c. di Santagata M., Milano, Mondadori, 2004<sup>2</sup>, pp. 26-27.

<sup>16</sup> *De Trinitate Dei*, libro IV, cap. 3.5, intitolato *Simplum Iesu Christi duplo nostro concinit ad salutem*: «Verum quod instat in praesentia quantum donat Deus edisserendum est, quemadmodum simplum Domini et Salvatoris nostri Iesu Christi duplo nostro congruat et quodam modo concinat ad salutem. Nos certe, quod nemo Christianus ambigit, et anima et corpore mortui sumus, anima propter peccatum, corpore propter poenam peccati, ac per hoc et corpore propter peccatum. Utrique autem rei nostrae, id est et animae et corpori, medicina et resurrectione opus erat ut in melius renovaretur quod erat in deterius

associato al *gridare* per evocare l'inadeguatezza della parola umana («lingua mortal» al v. 14) a esprimere la lode dell'amata, chiarendo la ragione dell'incompiutezza del nome. La posizione di *REverire*, che accompagna *LAUdare* al v. 9, corrisponde al numero sei, che per Agostino è il primo dei numeri perfetti ed è il numero da cui dipende il rapporto di semplice a doppio.<sup>17</sup> L'aggettivo *REal*, che qualifica lo *stato* dell'amata, chiama in causa il numero cinque, che corrisponde alla posizione del sonetto nel macrotesto ed è numero mariano per eccellenza. Si pensi alla sua importanza nell'architettura della canzone alla Vergine, «del ciel regina» ... «già coronata nel superno regno» ... «donna del Re» (*Rvf*366, vv. 13, 39, 49).

Non è escluso che nelle relazioni numeriche entri in gioco anche la posizione dei versi. Si consideri il raddoppiamento della quinta posizione nel caso di *REal*, o il fatto che la seconda posizione di *TAcì* è associata al sette, numero mistico legato innanzitutto alla creazione. Per Agostino il sette è simbolo dell'uomo, la cui natura corporea, rappresentata dal numero quattro, è in simbiosi con la natura incorporea che partecipa del divino, rappresentata dal numero tre.<sup>18</sup> O ancora che il numero undici, in rapporto con la ripetizione della sillaba *RE*, sulla quale s'interrompe la seconda formulazione del nome, è per Agostino simbolo dell'eccesso e del peccato.<sup>19</sup> Mentre i versi terzo e nono accolgono

---

commutatam»; trad.: «Per il momento urge spiegare, per quanto Dio lo concede, come tra noi e Gesù Cristo, Signore e Salvatore nostro, esista il rapporto di due a uno e come esso contribuisca alla nostra salvezza. Noi certamente, e nessun cristiano ne dubita, siamo morti nell'anima e nel corpo: nell'anima per il peccato, nel corpo per il castigo del peccato e perciò anche nel corpo a causa del peccato. Queste nostre due realtà, l'anima e il corpo, necessitavano di una medicina e di una risurrezione per rinnovare in meglio ciò che era stato mutato in peggio» (Sant'Agostino, *La Trinità*, introduzione di Trapè A. e M. F. Sciacca, trad. di Beschin G., Roma, Città Nuova, 1987, pp. 180-183).

<sup>17</sup> *De trinitate Dei*, libro IV, cap. 4.7, intitolato *Ratio simpli ad duplum ex perfectione senarii numeri*: «Haec autem ratio simpli ad duplum oritur quidem a ternario numero; unum quippe ad duo tria sunt. Sed hoc totum quod dixi ad senarium pervenit; unum enim et duo et tria sex fiunt. Qui numerus propterea perfectus dicitur quia partibus suis completur»; trad.: «Questo rapporto del semplice al doppio ha la sua origine nel numero tre. Uno più due fanno tre e la somma dei numeri di cui ho parlato dà come totale sei: infatti uno più due, più tre, fanno sei. Il numero sei si chiama perfetto perché si compone delle sue parti» (ivi, pp. 186-187).

<sup>18</sup> Si può vedere ad esempio un passo delle *Quaestionum Evangeliorum libri duo*, libro II, *Quaestiones in Evangelium secundum Lucam*, cap. 6.2: «Ternario enim numero incorporea pars hominis significatur, unde est quod ex toto corde et ex tota anima et ex tota mente diligere iubemur Deum, quaternario vero corpus; multis enim modis quadripartita invenitur natura corporis. Ex his ergo coniunctis homo constans non absurde septenario numero significatur»; trad.: «Col numero tre infatti si rappresenta la sua parte incorporea di cui è detto che, nell'amare Dio, dobbiamo farlo con tutto il cuore, con tutta l'anima e con tutta la mente. Col numero quattro invece si designa il corpo, e molti sono i modi secondo i quali riscontriamo che la natura del corpo si può ripartire in quattro componenti. Risultando dunque l'uomo composto dei due elementi, corporeo e incorporeo, non è assurdo che lo si designi col numero sette» (Sant'Agostino, *Opere esegetiche*, introduzione di Caruana S., B. Fenati e M. Mendoza, trad. di Gentili D. e V. Tarulli, 2 voll., Roma, Città Nuova, 1997, vol. I: *Discorso del Signore sulla montagna; Questioni sui vangeli; Diaciasette questioni sul Vangelo di Matteo; Alcune questioni sulla Lettera ai romani; Esposizione della Lettera ai galati; Inizio dell'Esposizione della Lettera ai romani*, pp. 346-347).

<sup>19</sup> *Sermo* 83, cap. 6. 7: «Videte ergo, fratres: quisque incipit a Baptismo, liber exit, dimissa sunt illi decem millia talentorum; et cum exierit, invenire habet conservum suum debitorem. Observet ergo ipsum peccatum: quia

le posizioni prima, terza e sesta di *LAUdando*, *LAUdare* e *REVerire*, rafforzando la serie dei numeri proprio della divinità.

Anche la doppia figura di lettere del sonetto 5 dei *Rvf* comporta un'interpretatio *nominis*, soprattutto se si prende per buona l'ipotesi di Guglielmo Gorni, ripresa da Fredi Chiappelli, che *LAURETA* sia plurale del latino *lauretum*.<sup>20</sup> Questa ipotesi ci permette infatti di presumere che il plurale *laureta* evochi le numerose rappresentazioni del luogo edenico abitato da «l'aura», definito proprio dall'*hapax* «laureto» nel congedo della canzone 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte*.<sup>21</sup>

Canzone, oltre quell'alpe,  
là dove il ciel è più sereno et lieto,  
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,  
ove l'aura si sente  
d'un fresco et odorifero laureto.  
Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;  
qui veder pòl l'immagine mia sola.

Sia come sia, questo sonetto non è l'unico del Canzoniere che riveli dispositivi enigmistici. Ce n'è almeno un altro, segnalato *in primis* da Claudio Giunta,<sup>22</sup> il cui gioco è assimilabile, se ho visto bene, alla categoria delle *sententiae* non nominali o *figurae sententiae* descritta da Antonio da Tempo. Commentando il sonetto 25 nella trascrizione per coppie di versi dell'idiografo, Furio Brugnolo ha fatto notare la disposizione simmetrica delle lettere iniziali dei versi dispari nelle quartine.<sup>23</sup> Una disposizione speciale hanno però anche le lettere iniziali dei versi dispari delle terzine.

numerus undenarius transgressio legis est. Lex enim denarius, peccatum undenarium. Lex enim per decem, peccatum per undecim. Quare peccatum per undecim? Quia transgressio denarii est, ut eas ad undenarium. In lege autem modus fixus est: transgressio autem peccatum est. Iam ubi transgrederis denarium, ad undenarium venis»; trad.: «Vedete dunque, fratelli: ogni uomo che ha ricevuto il battesimo ne esce esente dal peccato; gli sono stati rimessi diecimila talenti, e quando ne esce incontrerà il compagno suo debitore; consideri allora lo stesso peccato poiché il numero undici significa la trasgressione della legge. Il numero dieci infatti rappresenta la legge, mentre il numero undici il peccato; poiché la legge è costituita da dieci comandamenti, il peccato invece si commette a causa dell'undici. Perché si commette a causa dell'undici? Perché è la trasgressione del dieci per arrivare all'undici. Nella legge invece la misura è fissa, mentre la trasgressione è il peccato. Allorché dunque tu oltrepassi il numero dieci, arrivi al numero undici» (Sant'Agostino, *Discorsi 2, 1 [51-85] sul Nuovo Testamento*, a c. di Carrozzi L., Roma, Città Nuova, 1982, pp. 640-641).

<sup>20</sup> Gorni G., recensione alle *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a c. dell'Ufficio lessicografico dell'Opera del Vocabolario, Firenze, Accademia della Crusca, 1971, «Metrica», 1, 1978, pp. 284-285: 285; Chiappelli F., *L'esegesi petrarchesca e l'elezione del «sermo laurano» per il linguaggio dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Studi petrarcheschi», 4, 1987, pp. 47-85: 65-67, con la nota 21.

<sup>21</sup> Cfr. Lannutti M.S., *Laureta novata. L'alieniloquium nei madrigali dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 192, 2015, pp. 172-208 e 321-360: 175-180.

<sup>22</sup> Giunta C., *Codici. Saggi sulla poesia del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 13.

<sup>23</sup> Brugnolo F., *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in Belloni G., F. Brugnolo, H. W. Storey e S. Zamponi (a c. di), «Rerum vulgarium fragmenta». *Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 105-129: 105-107.



AMOR piangeva, et io con lui talvolta,  
 MIRando per gli effecti acerbi et strani  
 OR ch'al dritto camin l'à Dio rivolta,  
 Ringratio lui che ' giusti preghi humani

dal qual miei passi non fur mai lontani,  
 l'anima vostra de' suoi nodi sciolta.  
 col cor levando al cielo ambe le mani,  
 benignamente, sua mercede, ascolta.

ET se tornando a l'amorosa vita,  
 Trovaste per la via fossati o poggi,  
 ET quanto alpestra et dura la salita,

per farvi al bel desio volger le spalle,  
 fu per mostrar quanto è spinoso calle,  
 onde al vero valor conven ch'uom poggi.

Nel caso della figura delle quartine, siamo di fronte, in termini matematici, a una matrice quadrata triangolare, affine al cosiddetto quadrato latino, il cui esempio più celebre è costituito dall'iscrizione latina palindroma *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*. Mentre la figura delle terzine sembra data dalla combinazione di due matrici binarie triangolari, speculari e sovrapposte per un elemento (la *T* centrale). Se si combinano le lettere senza salti, all'interno delle due figure è possibile ricavare per quattro volte e specularmente le parole *AMOR* e *MIROR*, la congiunzione *ET* e il pronome *TE*. *MIROR* riprende il «mirando» del v. 3, il pronome *TE* traduce in seconda persona il «lui» riferito ad Amore nel v. 7 «Ringratio lui che ' giusti preghi humani», e può essere considerato oggetto di *MIROR*, quindi *AMOR* potrebbe essere vocativo. La congiunzione *ET* va vista in rapporto ai vv. 3-4, dove l'oggetto del verbo *mirare* è «l'anima» del dedicatario del sonetto: «mirando per gli effecti acerbi et strani / l'anima vostra de' suoi nodi sciolta». Ne ricaviamo la frase *AMOR, MIROR ET TE*, che ci permette di precisare il senso del verbo *mirare*, non semplicemente 'guardare', ma per latinismo semantico 'guardare con meraviglia' un fenomeno doloroso e straordinario: oggetto di meraviglia sono sia l'anima del dedicatario trasformata dagli *effecti* di Amore sia Amore stesso. Viene in mente il *topos* dei *mirabilia Dei*, che si rivela pertinente anche alla luce del commento di Agostino al sesto versetto del salmo 39. In esso la vita terrena è paragonata a un viaggio in un mare di amarezze, tribolazioni e tentazioni, equivalente allo «spinoso calle» e alla salita «alpestra et dura» del sonetto, e il cristiano è spronato a diventare lui stesso *spectaculum* secondo l'insegnamento paolino.<sup>24</sup>

Ambula et tu non in illis aquis, ubi Petrus aliquid significans ambulavit, sed in aliis; quia hoc saeculum mare est. Habet amaritudinem noxiam, habet fluctus tribulationum, tempestates tentationum; habet homines velut pisces de suo malo gaudentes, et tamquam se invicem devorantes; hic ambula, hoc calca. Spectare vis, esto spectaculum. Ne deficias, vide praecedentem et dicentem: *Spectaculum facti sumus huic mundo, et Angelis, et hominibus*.

Cammina anche tu, non su quelle acque su cui, per simboleggiare un'altra cosa, camminò Pietro, ma su altre acque, poiché questo secolo è un mare: un mare che ha la sua nociva amarezza, ha l'ondeggiare delle tribolazioni, le tempeste delle tentazioni; ha nel suo seno uomini che, come i pesci, godono del male altrui e a vicenda si divorano; qui cammina, calca questo mare. Vuoi guardare, sii tu lo spettacolo. Non venir meno, guarda colui che ti precede e dice: *Siamo divenuti spettacolo per questo mondo, per gli angeli e per gli uomini*.

<sup>24</sup> Lannutti, *Laureta novata*, pp. 195-203.

Un'altra figura di lettere, doppia come nel sonetto 5, s'individua poi nel madrigale *Nova angeletta sovra l'ale accorta*, numero 106 dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Si tratta di un teletstico da leggersi in senso ascendente, che forma la voce latina *NOVATA*. La possibilità di una lettura ascendente della figura non è prevista da Antonio da Tempo, ma la sua attendibilità mi sembra dimostrata dal fatto che *NOVATA* riprende la prima parola del testo, come nel caso dell'acrostico *AMOR* del sonetto 25.<sup>25</sup>

*Nova angeletta sovra l'ale accorTA*  
 scese dal cielo in su la fresca riVA,  
 là 'nd'io passava sol per mio destiNO.  
 Poi che senza compagna et senza scorTA  
 mi vide, un laccio che di seta ordiVA  
 tese fra l'erba ond'è verde il camiNO.  
 Allor fui preso, et non mi spiacque poi,  
 sì dolce lume uscia degli occhi suoi!

(Rvf106)

Tra i componimenti estravaganti di Petrarca, infine, la canzone *Quel ch'a nostra natura in sé più degno* (E 21), dedicata ad Azzo da Correggio, presenta l'*interpretatio nominis COR REGIO*, che compare al v. 49: «COR REGIO fu, sì come suona il nome, / quel che venne sicuro a l'alta impresa...».<sup>26</sup>

### 3. Il Trecento: due madrigali intonati

Il madrigale semiletterato *Lo lume vostro, dolce mio signore*, musicato da Jacopo da Bologna e dedicato a Luchino Visconti e a sua moglie Isabella Fieschi, contiene tutt'e due i tipi di figura di lettere, quello in un solo verso e quello su più versi, come nella canzone di Fazio degli Uberti e nel sonetto di Cecco Nuccoli. Che il madrigale sia dedicato a Luchino Visconti è indicato dall'acrostico *LUCHINUS*, mentre la frase «è sì bella» in rima al primo verso del ritornello non è altro che un'*interpretatio* in funzione elogiativa del nome Isabella.<sup>27</sup>

*Lo lume vostro, dolce mio signore,*  
*Virtute sic perfecte est ornatum,*  
 Ch'a' rei non luce, a' boni sempr'è chiaro.  
*Hoc est notum et satis [est] probatum*  
 In quegli c'han sentito il gusto amaro

<sup>25</sup> Ivi, pp. 203-208.

<sup>26</sup> Cfr. Petrarca F., *Frammenti e rime estravaganti*, a c. di Paolino L., in Petrarca F., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di Pacca V. e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 739-754.

<sup>27</sup> Un'analisi del madrigale, in relazione ad altri tre componimenti dedicati a Luchino Visconti, tra cui il mottetto *Laudibus digni*, anch'esso con l'acrostico *LUCHINUS*, si trova ora in Abramov-van Rijk E., *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, «Studi Musicali», n.s., 3, 2012, pp. 7-62: 9-13.

Nascosamente per comporre errore.  
 Una donna vi regge, ch'È SÍ BELLA:  
 Sul ciel no è posta più lucente stella.

Nella seconda terzina e nel ritornello sono insiti alcuni riferimenti alla *Commedia*. Il testo ci dice che può riconoscere il valore del «lume» solo chi ha riconosciuto le proprie colpe nel proprio intimo («nascosamente») per poterle cancellare grazie al pentimento («per comporre errore»). Il «gusto amaro» che prova chi si trova di fronte alle proprie colpe è lo stesso *sapor d'amaro* che prova Dante al culmine del suo percorso di espiazione, quando la «pietade acerba» di Beatrice lo induce a specchiarsi nel proprio errore, essersi abbandonato alle passioni terrene, aver amato le creature più del creatore.

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;  
 ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,  
 tanta vergogna mi gravò la fronte.  
 Così la madre al figlio par superba,  
 com'ella parve a me; perché d'amaro  
 sente il *sapor* de la pietade acerba.

(*Purg.* XXX, vv. 76-81)

«Lo lume» del *dolce signore* è reso ancora più splendente dalla «lucente stella» che è sua regina, proprio come Beatrice rende «più lucente» con la sua presenza e con il suo riso il cielo di Mercurio che Dante ha appena fulmineamente raggiunto nella sua incredibile salita celeste attraverso i sette pianeti.

Quivi la donna mia vid'io sì lieta,  
 come nel *lume* di quel *ciel* si mise,  
 che più *lucente* se ne fé 'l pianeta.  
 E se la *stella* si cambiò e rise,  
 qual mi fec'io che pur da mia natura  
 trasmutabile son per tutte guise!

(*Par.* V, vv. 94-99)

Luchino muore nel 1349, sicuro *terminus ante quem* per il madrigale, trådito esclusivamente da manoscritti musicali, che riportano l'attribuzione per la sola intonazione, composta da Jacopo da Bologna, noto anche per aver musicato il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, num. 52 dei *Rerum vulgarium fragmenta*. L'autore del testo è dunque sconosciuto, ma mi pare che le figure di lettere e i riferimenti danteschi possano chiamare in causa Fazio degli Uberti, che fu al servizio di Luchino Visconti almeno dalla metà degli anni Quaranta, e con Luchino ebbe uno scambio di sonetti.<sup>28</sup> Fazio è per di più autore di un sonetto semiletterato con ritornello. Nella seconda quartina del sonetto troviamo il motivo dello sguardo luminoso perché *honestus* dell'amata,

<sup>28</sup> Cfr. Fazio degli Uberti, *Rime*, pp. 8-9.

accostabile all'immagine della luminosità del *dolce signore* e della sua «lucente stella» nel madrigale.<sup>29</sup>

Stanca m'apparve a l'onde ben tranquille  
 quella, che può di me far più ch'i' stesso;  
 stanca m'apparve quella, in cui ò messo  
 già tempo vano e di ben più di mille.  
*Honestus erat tantum visus ille,*  
 che chi mirar potuto avesse in esso  
 sarebbe morto per le luci apresso,  
 pel gran folgor che spargien le pupille.  
*O spes dilecta et vita cordis mei,*  
 vedi a che porto sono in questa barca:  
*tu sola potes dare vitam ei*  
 che per gran pena d'esto mondo varca.  
*O cara soror; miserere mei,*  
 levando il peso il quale Amor mi carca,  
 pregando Citerea che d'aspri artigli  
 mi tragga e poi con dolci mi ripigli.

Nell'insieme dei testi trecenteschi intonati dai polifonisti, spicca il madrigale trilingue *La fiera testa che d'uman si ciba*, in italiano, latino e francese, che possiamo collegare a *Lo lume vostro* perché è in buona parte incentrato sulla descrizione dell'insegna araldica personale di Bernabò Visconti, a cui nel 1355, dopo la morte di Luchino, andò la signoria di Milano, in un primo periodo condivisa con i fratelli Matteo e Galeazzo. Troviamo l'insegna di Bernabò Visconti in un manoscritto che gli è appartenuto e che è confluito nella biblioteca viscontea fondata a Pavia dal fratello Galeazzo. Si tratta del manoscritto Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latins 7323, che contiene il *Liber judiciorum et consiliorum* di Alfodhol de Merengi, trattato di geomanzia.<sup>30</sup>

Nella simbologia araldica il leopardo non è altro che un leone più aggressivo e malvagio. Lo stesso animale si dice leone quando è di profilo, leopardo quando ha la testa di fronte. Il leone è poi ritto sulla zampa posteriore sinistra mentre il leopardo è appoggiato su tre zampe. L'animale della nostra insegna è quindi un leone per la posizione della testa, che è il tratto determinante, e un leopardo per la posizione delle zampe. Con linguaggio tecnico si dice leone illeopardito. Questo leone è munito di elmo con cimiero sormontato da un biscione con penne dorate, e tiene un nastro su cui è riportato un motto bilingue in francese e in tedesco «Souffrir m'estuet in gotrisach». La prima parte del motto è incastonata nell'ultimo verso del madrigale.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Ivi, pp. 365-366.

<sup>30</sup> Molto ricca la bibliografia sul madrigale, soprattutto di carattere musicologico, per la quale rimando a Lannutti M.S., *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in Calvia A., M.S. Lannutti (a c. di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 45-92, da cui riprendo anche l'analisi complessiva del madrigale.

<sup>31</sup> L'edizione del testo è quella contenuta in Nicolò del Preposto, *Opera completa. Edizione critica*

La fiera testa che d'uman si ciba  
*pennis auratis volutum perquiri:*  
 sovr'ogn'italian questa preliba.  
*Alba sub ventre palla decoratur;*  
 perché del mondo signoria richiede,  
*velut eius aspectu demonstratur.*  
 Cist fier cymiers et la flamma che m'art!  
 Sofrir m'estoyt, che son fier leopart.

La feroce testa che si ciba di un uomo, ci dice il nostro testo, con le ali dorate cerca (di soddisfare) la sua voglia: pregusta (il suo pasto incombendo) al di sopra di ogni italiano. È adornata da una veste bianca che nasconde il ventre (lett. 'È adornata da un ventre sotto una veste bianca'), perché rivendica di dominare il mondo, come dimostra il suo aspetto. Questo feroce cimiero e la fiamma che mi consuma! È necessario che io sopporti, perché appartengono a un feroce leopardo.

Il madrigale è stato musicato due volte, da Bartolino da Padova e dal fiorentino Nicolò del Preposto.<sup>32</sup> Si può ritenere che per il trilinguismo il modello sia costituito dalla canzone trilingue di Dante *Ai faus ris*, il cui esordio è incentrato sull'idea dell'inganno, del tradimento:

Ai faus ris, pour quoi traï aves  
 oculos meos? et quid tibi feci,  
 che fatta m'hai si dispietata fraude?

Rispetto al madrigale per Luchino, un altro elemento di continuità è rappresentato dai rimandi alla *Commedia* di Dante. Qui però la tecnica allusiva è molto più complessa e suggestiva e i versi di Dante non sono chiamati a celebrare il titolare dell'insegna, ma a farne uno spietato ritratto, il ritratto di un uomo superbo, avido e ipocrita. Vediamo come.

A connotare «la fiera testa» in senso degenerare è innanzitutto la memoria dei potenti e celeberrimi versi che introducono il canto XXXIII dell'*Inferno* con l'immagine del conte Ugolino che solleva la bocca dalla testa dell'arcivescovo Ruggieri. Nel primo verso del madrigale è implicito il raffronto tra la serpe che si ciba di un uomo, figura comune a tutte le insegne dei Visconti, e il pasto di Ugolino, cui la critica ha attribuito un valore dissacrante rispetto alla cena di Cristo, supremo atto di amore.

---

*commentata dei testi intonati e delle musiche*, a c. di Calvia A., Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 95-98, da me riproposta nell'*Appendice* del volume *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 289-291. Per l'interpretazione del motto, cfr. ora Parenti A., «*Sofrir m'estoit in Gotrisach*», «*Studi medievali*», 53, 2012, pp. 771-782.

<sup>32</sup> Sulle due intonazioni, si veda da ultimo il saggio di Caraci Vela M., *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 93-141. Nell'*Appendice* dello stesso volume si trova anche l'edizione delle intonazioni, a c. di Caraci Vela M. e A. Calvia, pp. 291-306.

La bocca sollevò dal *fiero pasto*  
 quel peccator, forbendola a' capelli  
 del capo ch'elli avea di retro guasto.

(*Inf.* XXXIII, vv. 1-3)

E proprio la «cena» degli eletti è chiamata in causa dalla memoria precisa, determinante per la struttura del testo, dell'attacco del canto XXIV del *Paradiso*, dove Beatrice si rivolge ai beati sazi del «benedetto Agnello» per chiedere che lo sconfinato desiderio di Dante possa essere appagato almeno un poco dalle briciole del loro cibo abbondante.

«O sodalizio eletto a la gran cena  
 del benedetto Agnello, il qual vi *ciba*  
 sì, che la vostra *voglia* è sempre piena,  
 se per grazia di Dio *questi preliba*  
 di quel che cade de la vostra mensa,  
 prima che morte tempo li prescriba,  
 ponete mente a l'affezione immensa  
 e roratelo alquanto: voi bevete  
 sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa».

(*Par.* XXIV, vv. 1-9)

I due testi condividono la rarissima rima *ciba : preliba*. A «questi», cioè Dante, corrisponde «questa», la «fiera testa». La collocazione nell'endecasillabo di «volitum» e di «voglia» e di «questa preliba» / «questi preliba» è identica. Possiamo anche notare che la posizione di chi consuma il pasto nei tre luoghi, *Inferno*, *Paradiso* e madrigale, è la stessa. Ugolino sovrasta l'arcivescovo Ruggieri, i beati lasciano cadere dall'alto una parte del loro cibo, «la fiera testa» incombe «sovr'ogni italian». Mentre è evidente la contrapposizione tra la *voglia sempre piena* dei beati e il «volitum» inappagato della «fiera testa».

Ma la caratteristica fondamentale della «fiera testa» è la sua attitudine alla frode, il peggiore dei peccati secondo l'etica di Aristotele, attitudine rivelata dall'immagine delle *penne aurate* 'ali dorate' nel v. 2 e dall'immagine dell'*alba palla* 'veste bianca' nel v. 4. Le *penne aurate* sono proprie dell'aquila imperiale, e possiamo pensare che alludano al vicariato imperiale ottenuto dai Visconti nel 1354. Di questo vicariato la «fiera testa» si serve per soddisfare il suo «volitum», la sua smodata voglia, e ne è quindi indegna. L'atteggiamento della «fiera testa» è all'origine del dolore del soggetto del madrigale, che nel ritornello si dice costretto a soffrire, consumato dal fuoco dell'insegna. La situazione è analoga a quella descritta in un passo cruciale della *Commedia*. Arrivato alle soglie del purgatorio vero e proprio, Dante si addormenta e trascorre la sua prima notte nel secondo regno. Poco prima dell'alba sogna di essere trasportato da un'aquila con «penne d'oro» al di là dell'atmosfera, in un ambiente infuocato, che prefigura l'imminente percorso di espiazione e dove arde come il soggetto del madrigale.

Ne l'ora che comincia i tristi lai  
 la rondinella presso a la mattina,  
 forse a memoria de' suo' primi guai,

e che la mente nostra, peregrina  
 più da la carne e men da' pensier presa,  
 a le sue vision quasi è divina,  
 in sogno mi pareva veder sospesa  
 un'aguglia nel ciel *con penne d'oro*,  
 con l'ali aperte e a calare intesa.

Poi mi pareva che, poi rotata un poco,  
 terribil come folgor discendesse,  
 e me rapisse suso infino al *foco*.

Ivi pareva che ella e io *ardesse*;  
 e si lo 'ncendio imaginato cosse,  
 che convenne che 'l sonno si rompesse.

(*Purg.* IX, vv. 13-33)

Segno evidente della speciale ricercatezza del nostro madrigale è il verso 4 «alba sub ventre palla decoratur» 'è adornato dal ventre nascosto sotto una veste bianca ovvero da una veste bianca che nasconde il ventre'. Il nesso *alba palla* si trova diviso in modo da incorniciare *sub ventre*, secondo la figura retorica dell'iperbato a cornice, tipica della poesia latina classica. L'*alba palla* evoca poi una simbologia sacrale di matrice biblica, il *vestitus albus* del Cristo trasfigurato, la *stola alba* dell'*Apocalisse*. Evoca anche le «bianche stole» del paradiso dantesco. È simbolo della purezza e della fede, ma nel madrigale il suo valore è rovesciato, tanto da diventare strumento di dissimulazione delle più basse funzioni corporee e della famelicità dell'uomo, che sono rappresentate dal «ventre». Lo conferma l'affinità con l'inizio del canto XIX del *Purgatorio*, che mette in scena il secondo dei tre sogni di Dante, imperniato sulla figura della sirena, simbolo dell'attrattiva esercitata sull'uomo dai beni terreni. Il sogno è ambientato nelle ore che precedono la parte del viaggio di Dante attraverso la zona del purgatorio in cui si trovano i dannati per peccati di concupiscenza. Dante ha trascorso la sua seconda notte nel purgatorio, è ancora addormentato, vede una donna guercia, distorta, monca, che tuttavia, come in un incantesimo, attrae il suo sguardo, incapace di vedere quelle deformità. Nel madrigale il ventre della «fiera testa» è nascosto dalla veste bianca, nel sogno di Dante il «ventre» della sirena è coperto da una veste drappeggiata che Virgilio strappa via senza distogliere lo sguardo da Lucia, figura della grazia divina. Rivela così la vera natura della sirena, mentre dal «ventre» si sprigiona un fetore tale da svegliare Dante dal suo profondo sonno.

«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»,  
 fieramente dicea; ed el venia  
 con li occhi fitti pur in quella onesta.

L'altra prentea, e dinanzi l'apria  
*fendendo i drappi*, e mostravami 'l ventre;  
 quel mi svegliò col puzzo che n'uscia.

(*Purg.* XIX, vv. 28-33)

*La fiera testa* è attribuito a Petrarca in un manoscritto del primo Quattrocento conservato a Parma, presso la Biblioteca Palatina, con segnatura 1081, prevalentemente

dedicato ai *Rerum vulgarium fragmenta* e riconducibile all'ambiente del primo umanesimo fiorentino. Al di là dei rimandi alla *Commedia* di Dante, alcuni precisi riscontri testuali sono interpretabili come manifestazioni della tecnica autoallusiva tipicamente petrarchesca e ci inducono a prendere seriamente in considerazione l'attribuzione del manoscritto.<sup>33</sup>

Il sonetto 193 del Canzoniere dipende dal discorso di Beatrice nel canto XXIV del *Paradiso*, principale intertesto de *La fiera testa*, come abbiamo visto. Le parole in rima nelle quartine del sonetto sono molto vicine alle parole in rima nel passo dantesco. Si tratta di evidenti latinismi, anzi di vere e proprie voci verbali del latino. Petrarca le converte dalla terza alla prima persona, sostituendo in due casi il prefisso *pre-* con il prefisso *de-*. In un caso il volgare «bevete» del testo di Dante diventa il latino «bibo». L'incipit «Pasco la mente» è parafrasi di «ei pensa», che conclude il discorso di Beatrice, sempre con passaggio dalla terza alla prima persona, come in una *capfnidad* a distanza.<sup>34</sup>

«O sodalizio eletto a la gran cena  
del benedetto Agnello, il qual vi *ciba*  
sì, che la vostra voglia è sempre piena,  
se per grazia di Dio questi *preliba*  
di quel che cade de la vostra mensa,  
prima che morte tempo li *prescriba*,  
ponete mente a l'affezione immensa  
e roratelo alquanto: voi *bevete*  
sempre del fonte onde vien quel ch' *ei pensa*».

(*Par.* XXIV, vv. 1-9)

*Pasco la mente* d'un sì nobil *cibo*,  
ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove,  
ché, sol mirando, oblio ne l'alma piove  
d'ogni altro dolce, et Lethe al fondo *bibo*.  
Talor ch'odo dir cose, e 'n cor *describo*  
perché da sospirar sempre ritrove,  
rapto per man d'Amor, né so ben dove,  
doppia dolcezza in un volto *delibo*.

(*Rvf* 193)

Parte integrante del sistema simbolico del Canzoniere sono le figure animalesche. Alcune di esse sono immagine della donna amata, che nel Canzoniere è motivo di dolore ma è anche fonte di benessere e guida verso la redenzione. L'ambiguità dell'amata è

<sup>33</sup> Sul grado di attendibilità delle attribuzioni del Parmense 1081 e sulla sua ambientazione culturale verte il recente contributo di Checchi D., *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'Ars nova italiana*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 19-43.

<sup>34</sup> Il sonetto 193 è stato messo invece in relazione con l'immagine del *cibo* dell'*anima* nel XXXI canto del *Purgatorio* (vv. 128-129 «l'anima mia gustava di quel cibo / che, saziando di sé, di sé asseta»). Cfr. De Robertis D., *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, «Studi di filologia italiana», 43, 1985, pp. 45-66: 53; Santagata, *Canzoniere*, p. 843; Bettarini, *Canzoniere*, p. 892; Petrarca F., *Canzoniere*, a c. di Stroppa S., Torino, Einaudi, 2011, p. 193.



propriamente rappresentata dalla figura della fenice, animale mitico che rinasce dalle proprie ceneri e che possiamo ritenere imparentato all'aquila del sogno di Dante perché «prima radice» della sofferenza dell'amante e simbolo della capacità dell'uomo di autorigenerarsi nel divino. Sulla figura della fenice sono incentrati due sonetti, legati al nostro madrigale da puntuali riscontri testuali.

Nel primo sonetto, l'emistichio «de l'aurata piuma» conclude il primo verso, l'emistichio «foco che m'arde» apre il verso che chiude la prima parte del sonetto. Vediamo che c'è una simmetria speculare rispetto al madrigale.

Questa fenice *de l'aurata piuma*  
 al suo bel collo, candido, gentile,  
 forma senz'arte un sì caro monile,  
 ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma:  
 forma un diadema natural ch'alluma  
 l'aere d'intorno; e 'l tacito focile  
 d'Amor tragge indi un liquido sottile  
*foco che m'arde* a la più algente bruma.

(Rvf185)

Nell'altro sonetto, il secondo verso propone il nesso «aurate [...] penne», che non ha altre attestazioni nella lirica italiana del due-trecento e che traduce «pennis auratis» nel secondo verso del madrigale. Va detto però che rispetto alla fenice la «fiera testa» ha una connotazione del tutto negativa.

È *questo* 'l nido in che la mia fenice  
 mise l'aurate et le purpuree penne,  
 che sotto le sue ali il mio cor tenne,  
 et parole et sospiri ancho ne elice?  
 O del dolce mio mal prima radice,  
 ov'è il bel viso onde quel lume venne  
 che vivo et lieto *ardendo* mi mantenne?  
 Sol'eri in terra; or se' nel ciel felice.

(Rvf321)

In altri due sonetti troviamo invece il leone, anzi il *leo rugiens* che nella Bibbia è simbolo ambiguo, di Cristo come del demonio, e che pertanto è animale adatto a rendere l'ambiguità dell'amata del Canzoniere. Nel primo sonetto la citazione del *leo rugiens* è preceduta dall'immagine della fiamma che «incende et strugge», la stessa immagine insita nel ritornello del madrigale; nel secondo sonetto, dall'aggettivo «fiero», che nel madrigale ricorre tre volte, l'ultima proprio nel nesso «fier leopart» del ritornello. Come *aurate penne*, anche *fiero leone* non è attestato altrove nella lirica italiana del due-trecento. Se consideriamo che nel linguaggio araldico il leopardo è versione peggiorativa del leone, possiamo allora dire che nel «fier leopart» del madrigale si risolve l'ambiguità del *fiero leone*, che il «fier leopart» non è altro che una variante degenerare del *fiero leone*.

D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio  
 move la fiamma che m'incende et strugge,  
 et sì le vene e 'l cor m'asciuga et sugge  
 che 'nvisibilmente i' mi disfaccio.  
 Morte, già per ferire alzato 'l braccio,  
 come irato ciel tona o *leon rugge*,  
 va perseguendo mia vita che fugge;  
 et io, pien di paura, tremo et taccio.

(Rvf202)

Far potess'io vendetta di colei  
 che guardando et parlando mi distrugge,  
 et per più doglia poi s'asconde et fugge,  
 celando li occhi a me sì dolci et rei.  
 Così li afflitti et stanchi spirti mei  
 a poco a poco consumando sugge,  
 e 'n sul cor quasi *fiero leon rugge*  
 la notte allor quand'io posar devrei.

(Rvf256)

Ma se davvero Petrarca fosse l'autore di questo raffinatissimo testo, quando potrebbe averlo composto? Come sappiamo, Bernabò Visconti era il maggior antagonista del papato in Italia. I rapporti degenerarono a tal punto che nel 1363 Urbano V, appena eletto, lo scomunicò. Dal 1353 fino all'anno della scomunica di Bernabò, Petrarca aveva soggiornato a Milano, presso i Visconti, mettendo a disposizione il suo prestigio personale anche per delicate missioni diplomatiche. Nei suoi scritti rivolti agli amici fiorentini, avversi ai Visconti, Petrarca rivendica la sua indipendenza intellettuale, ma di fatto in quegli anni svolse per i signori di Milano anche compiti che non dovettero essergli graditi.<sup>35</sup> Nel 1357 scrisse ad esempio due lettere a nome di Bernabò al re di Napoli Luigi di Taranto e ad Aldobrandino d'Este, signore di Ferrara e Modena, per mettere in cattiva luce Pandolfo Malatesta, che era favorevole al fratello di Bernabò, Galeazzo, e per questo era perseguitato da Bernabò.<sup>36</sup> Pandolfo Malatesta era in realtà amico intimo di Petrarca e a lui Petrarca rimase legato fino all'ultimo, tanto da inviargli una delle ultime forme del Canzoniere. Le cose cambiano proprio dal 1363, quando Petrarca, in settembre, si trasferisce a Venezia. Da quel momento non tornerà più stabilmente a Milano. Se ammettiamo che Petrarca sia davvero l'autore de *La fiera testa*, è ragionevole immaginare che abbia composto il madrigale dopo il 1363. Insomma Petrarca potrebbe averlo scritto durante la terza fase

<sup>35</sup> Sulle ragioni e i presupposti del trasferimento di Petrarca a Milano si è recentemente soffermato Fenzi E., *Petrarca a Milano: tempi e modi di una scelta meditata*, in Frasso G., G. Velli e M. Vitale (a c. di), *Atti del Convegno di Studi «Petrarca e la Lombardia» (Milano, 22-23 maggio 2003)*, Roma-Padova, Antenore, 2006, pp. 221-263; Id., *Ancora sulla scelta filo-viscontea di Petrarca e su alcune sue strategie testuali nelle Familiars*, «Studi petrarcheschi», 17, 2004, pp. 61-80.

<sup>36</sup> Cfr. Petrarca F., *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a c. di Pancheri A., Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1994, pp. 87-88.

della sua vita, quella che lo vede risiedere in Veneto e legarsi sempre più alla signoria dei Carraresi e alla città di Padova. E a Padova e ai Carraresi è legata anche la figura di uno dei due polifonisti che hanno intonato *La fiera testa*, Bartolino da Padova.

Viene da chiedersi, a questo punto, perché e per chi Petrarca, se è lui l'autore, avrebbe composto *La fiera testa*. Questo testo prezioso e pieno di sorprese ci offre una possibile risposta in un complesso gioco di lettere, dal quale si ricava il nome del dedicatario.

*LA* fiera testa che d'uman si ciba  
*Pennis auratis Volitum perquiri*:  
 Sovr'ogni italian questa preliba.  
*AL*ba Sub *Ventre PAL*la decoratur,  
 Perché del mondo signoria richiede,  
*Velut eius aspectu demonstratur*.  
 Cist fier cymiers et la flamma che m'art!  
 Sofrir m'estoyt, che son fier leopart.

Non si tratta di un semplice acrostico come nel caso del madrigale per Luchino, ma di figure più complesse, del resto previste da Antonio da Tempo, come si è visto. Queste figure delineano per tre volte il nome *Lapus*. La posizione delle sillabe e lettere coinvolte è studiata. Si trovano o a inizio di verso o a inizio di emistichio. Fa eccezione il v. 4, di speciale densità enigmistica, che richiede una lettura a ritroso e dove fanno parte della figura di lettere anche le iniziali della seconda e della terza parola. Osservo che nel v. 4, le figure di lettere e l'iperbato a cornice sono le due facce di un unico, ricercato e virtuosistico gioco che è al contempo retorico ed enigmistico. Lo dimostra il fatto che le sillabe che delimitano l'iperbato a cornice corrispondono alle lettere iniziali di *Lapus* poste a specchio e incorniciano le altre tre lettere coinvolte nella figura del nome: «*AL*ba Sub *Ventre PalLA*».

Ma c'è di più. Il terzo acrostico è discontinuo perché l'iniziale del penultimo verso ne è esclusa. L'imperfezione non è però casuale, perché dipende dal più celebre e antico acrostico della cristianità, che si ricava dalle lettere iniziali di verso del Canto della Sibilla, riportate da sant'Agostino nel *De civitate Dei* come esempio di poesia precristiana che prefigura la venuta di Cristo (libro XVIII, cap. 23). L'acrostico corrisponde, com'è noto, alle parole greche *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός σωτήρ* 'Gesù Cristo figlio di Dio salvatore' e da queste parole si ricava l'acronimo *ἰχθύς* 'pesce'. Nella versione latina, l'acrostico è discontinuo in più punti. Per spiegare le discontinuità, Agostino precisa che nel tradurre l'originale greco non è stato possibile trovare parole adatte quando la lettera iniziale di verso era una *Y*, perché la *Y* non è vocale latina, ma greca. La soluzione adottata dal traduttore è di eliminare la lettera *Y* dai dittonghi che la contengono. Così il dittongo che contiene la *Y* nel nome greco di Gesù viene sostituito da una semplice *U*. Ne consegue che la *S* finale di *IESVS* è di fatto divisa dal resto del nome da una lettera *C*, come la *S* finale del terzo *LAPVS* nel nostro madrigale.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Sant'Agostino, *La città di Dio*, introduzione di Trapè A., R. Russell e S. Cotta, trad. di Gentili D., 3 voll., Roma, Città nuova, 1978-1991, vol. 2, p. 688.

*Iudicii signum tellus sudore madescet.  
 E caelo rex adveniet per saecula futurus,  
 Scilicet ut carnem praesens, ut iudicet orbem.  
 Vnde Deum cernent incredulus atque fidelis  
 Celsum cum sanctis aevi iam termino in ipso.  
 Sic animae cum carne aderunt, quas iudicat ipse,*

*ALba sub ventre palla decoratur,  
 Perché del mondo signoria richiede,  
 Velut eius aspectu demonstratur.  
 Cyst fiers cymiers! et la flamma che m'art!  
 Soffrir m'estoyt, che son fier leopart.*

L'analogia tra i due acrostici è evidente. Non credo si possa dubitare del fatto che l'autore del madrigale intendesse richiamare il passo di Agostino, dando ulteriore prova di virtuosismo e indicando nello stesso tempo il modello dei suoi dispositivi enigmistici.

Chi era questo *Lapus*? È possibile che si tratti di Lapo da Castiglionchio il Vecchio, esponente di spicco dell'aristocrazia fiorentina di parte guelfa. Per la repubblica fiorentina, Lapo ricoprì importanti cariche politiche e fu più volte incaricato di condurre delicate missioni diplomatiche. Oratore e avvocato canonista di fama, fu docente di diritto canonico a Firenze fino al tumulto dei Ciompi, quando fu costretto a fuggire dalla città, trovando rifugio a Padova. Tutto considerato, non stupisce che il dedicatario di un madrigale antisconteo possa essere un fiorentino politicamente impegnato in un periodo storico che vedeva contrapposte Milano e Firenze.

Lapo da Castiglionchio è però noto anche per la sua amicizia con Petrarca, che prese in prestito alcuni codici dalla sua ricca biblioteca e gli inviò quattro lettere tra il 1351 e il 1355.<sup>38</sup> Pur in assenza di documentazione, nulla toglie che le relazioni tra Lapo e Petrarca possano essersi protratte anche negli anni Sessanta, quando Lapo, nel pieno della sua carriera politica, si fece promotore di una strategia che avrebbe conseguito un risultato a cui Petrarca attribuiva la massima importanza.

Per tutta la vita Petrarca aveva desiderato il ritorno a Roma della sede papale. Aveva esortato, con suppliche scritte, prima Benedetto XII (*Epystole metrice* I 2 e 5), poi Clemente VI (*Epystole metrice* II 5). La delusione per il mancato esaudimento delle sue richieste e l'avversione per la degenerazione della curia avignonese furono tali da indurlo a un'esplicita condanna. Le cose cambiarono con l'elezione di Urbano V nel 1363. Nel nuovo papa Petrarca riponeva grandi speranze. Tre anni dopo, nel giugno del 1366, Petrarca gli inviò una nuova impegnata e accorata supplica, che finì per occupare l'intero settimo libro delle sue lettere Senili.

Anche Lapo da Castiglionchio perseguiva in quegli anni lo stesso obiettivo, come alto

<sup>38</sup> Si tratta di una lettera tra le disperse del 6 gennaio 1351 e di tre lettere nelle *Familiaries*, del 1 aprile 1351 (VII 16), del 25 marzo o del 6 aprile 1352 (XII 8) e del 1355 (XVIII 12). Cfr. Petrarca, *Lettere disperse*, pp. 102-105; Petrarca F., *Le Familiari*, a c. di Dotti U., 5 voll., Milano, Aragno, 2004-2009, vol. 2, pp. 1012-1019; vol. 3, pp. 1700-1709; vol. 4, pp. 2558-2565.

rappresentante politico della repubblica fiorentina. Lo troviamo a capo della delegazione che si recò ad Avignone per offrire a Urbano V cinque galee nell'intento di convincerlo a intraprendere il viaggio per l'Italia.<sup>39</sup> Siamo nell'ottobre del 1366, a pochi mesi dalla supplica di Petrarca. Urbano V accettò le galee e s'imbarcò a Marsiglia nel maggio dell'anno successivo. All'origine del nostro madrigale potrebbe allora esserci l'impegno comune, di Petrarca e di Lapo, per lo stesso fondamentale obiettivo. Potremmo essere di fronte a un testo che celebra quell'impegno comune, attraverso la condanna condivisa del principale antagonista del papa in Italia, avverso al suo ritorno, e tenendo sullo sfondo la *Commedia* di Dante.

Un documento d'archivio annovera Lapo da Castiglionchio tra gli ospiti dell'abate del monastero di Santa Trinita a Firenze il 5 agosto 1361.<sup>40</sup> Gli ospiti erano riuniti a cena, e con Lapo da Castiglionchio c'erano alcuni tra i più importanti polifonisti fiorentini, Gherardello, Francesco Landini e Nicolò del Preposto,<sup>41</sup> l'autore della seconda intonazione de *La fiera testa*, di speciale e inusuale complessità, adeguata alla preziosità e allo spessore del testo.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Il testo dei tre discorsi pronunciati da Lapo da Castiglionchio al cospetto del papa è stato pubblicato da Davidsohn R., *Tre Orazioni di Lapo da Castiglionchio ambasciatore fiorentino a papa Urbano V e alla Curia in Avignone*, «Archivio Storico Italiano», 20, 1897, pp. 225-246: 234-246; a p. 232: «Lapo era il capo intellettuale dell'ambasciata, dicendo i priori che sopra i fatti della lega "vos oratores, et maxime vos domine Lape, sitis plenarie informati et pro tanto non expedit specialiter de singulis mentionem fieri"».

<sup>40</sup> Si tratta del ms. Firenze, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse n. 89, Santa Trinita di Firenze, vol. 45, un volume di resoconti delle spese del monastero di Santa Trinita relative agli anni 1360-1363, c. 58r. Sul documento, già segnalato da D'Accone F.A., *Music and Musicians at the Florentin Monastery of Santa Trinita, 1360-1363*, «Quadrivium», 12, 1971, pp. 131-151, in partic. le pp. 145-146, si veda ora Zazzeri R. (a c. di), *Ci desinò l'abate. Ospiti e cucina nel monastero di Santa Trinita. Firenze 1360-1363*, presentazione di Sznura F., Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

<sup>41</sup> Ivi, p. 117.

<sup>42</sup> L'eccezionale struttura canonica e *durchkomponiert* dell'intonazione de *La fiera testa*, non isolata nell'opera di Nicolò del Preposto, si iscrive nella sua tendenza allo sperimentalismo, su cui si sofferma Calvia A., *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, pp. 143-188.



# Identità, spirito e affetti in Giacomo da Lentini\*

Valentina Atturo

Sapienza, Università di Roma

1. Inizieremo dalla fine, dal punto d'arrivo, e cioè dal nesso che Dante stabilisce tra le origini della lingua italiana e la lirica d'amore, tra l'Io lirico e il Tu letterario. Così Dante nel *libello* giovanile pone in rapporto l'esigenza della comunicazione – una comunicazione soggettiva, come quella amorosa – e il messaggio poetico:<sup>1</sup>

E 'l primo che cominciò a *dire sì* come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini; e questo è contra coloro che rimano sopr'altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per *dire d'amore*.<sup>2</sup>

Gli intrecci tra la volontà espressiva («dir vo voglio») e l'interlocutrice («Madonna», con *incipit* fortunatissimo che Guinizzelli recepisce e assume, non a caso, in *Madonna, il fino amore*),<sup>3</sup> suggeriscono, fin dal *primo* verso della *prima* canzone italiana (come attesta la consecuzione del Vaticano 3793), le linee di svolgimento portanti della lirica duecentesca. Esaminando *Madonna, dir vo voglio*<sup>4</sup> negli aspetti formali e nelle implicazioni ideologiche, è possibile desumere, già dall'esordio, come i due elementi del 'dire per rima' e della 'donna' appaiano fondativi per incasellare, entro categorie storico-critiche, le origini e i successivi sviluppi della lirica medievale italiana (e dell'Io lirico).

Qualora si concentri lo sguardo sulla totalità del *corpus* lentiniano, si potrà infatti osservare, approfondendo un'osservazione formulata da Rossend Arqués e, in due sedi diverse, da Raffaele Pinto,<sup>5</sup> come considerando l'insieme di canzoni e discordi (escludendo

---

\* Le tematiche affrontate in queste pagine sono collegate alla comunicazione presentata al Convegno intitolata: *Affermazione dell'identità e soggettività affettiva: il modello 'lentiniano'*. Ringrazio i curatori degli Atti per aver accolto il contributo.

<sup>1</sup> L'iniziativa dantesca ha ricadute ermeneutiche di notevole importanza poiché «nella costruzione del soggetto lirico l'Io si identifica attraverso un processo complesso di definizione del proprio spazio, e di quello dell'altro: attraverso la separazione dall'oggetto e la conseguente apertura di un percorso discorsivo che gli consenta di esprimersi» (Sapegno M.S., *TU, VOI: a chi si parla?*, «Critica del testo», 6/1, 2003, pp. 93-102: 93).

<sup>2</sup> Si cita da Alighieri D., *Vita nova*, a c. di Carrai S., Milano, BUR, 2010<sup>2</sup>, p. 123.

<sup>3</sup> Atturo V., «*Madonna, il fino amore*»: linee di tangenza e tasselli intertestuali, «Studj romanzi», 5-6, 2009-2010, pp. 93-165.

<sup>4</sup> Si cita, qui e successivamente, da *I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. 1: Antonelli R. (a c. di), *Giacomo da Lentini*. D'ora in avanti: GiacLent. I corsivi, salvo diversa indicazione, sono sempre miei.

<sup>5</sup> Arqués R., R. Pinto, *La invenció del sonet i la cultura a la Sicilia de Frederic II*, «L'Avenç», 195, 1995,

quindi le due tenzoni, i sonetti e le dubbie attribuzioni), il poeta si rivolga apertamente a un'interlocutrice femminile in ben dodici<sup>6</sup> casi su diciassette complessivi. Questa tendenza – quella cioè di esplicitare nelle canzoni la presenza di madonna, destinataria non sottintesa con la quale l'Io dialoga – «si manifesta fin dai primissimi versi (al più tardi al verso 9), in modo tale da orientare l'intero discorso lirico in senso allocutivo».<sup>7</sup> La donna amata non compare invece come alterità – anche linguistica – alla quale l'Io rivolge il messaggio del proprio «dire d'amore» nelle grandi canzoni 'di lontananza' (*Tropo son dimorato*, *S'io doglio no è meraviglia*), in *Poi no mi val merzé né ben servire* e nei frammenti *Non so se 'n gioia sia* e *Amore, paura m'incalca*.<sup>8</sup> Le tre canzoni (*Tropo son dimorato*, *S'io doglio no è meraviglia* e *Poi no mi val*) in cui Giacomo non parla 'a donna' – perché l'amata, di fatto, è assente – sono accomunate da alcune caratteristiche importanti.

La prima di queste caratteristiche è costituita da una condizione di 'impedimento' amoroso che arresta, fissandole sull'asse sintagmatico del presente, le alterne vicende della diegesi lirica. Tale impedimento è rappresentato da una lontananza organicamente presupposta che, come avviene in *Tropo son dimorato* e in *S'io doglio no è meraviglia*, 'rifunzionalizza'<sup>9</sup> l'amore lontano di Jaufrè Rudel. Nel caso invece di *Poi no mi val*, la situazione di separazione e di allontanamento che ostacola l'articolazione della cosiddetta 'storia' cortese coincide con la velleità del servire assiduamente senza sperare alcuna ricompensa. A fronte della difficoltà del rapporto amoroso, in queste tre canzoni (*Tropo son dimorato*, *S'io doglio no è meraviglia* e *Poi no mi val*) Giacomo da Lentini compie una doppia operazione: da un lato azzera, rendendola muta, l'interlocutrice femminile, dall'altro potenzia invece l'espressione dell'Io come si evince dall'iterazione del pronome e dell'aggettivo possessivo di prima persona singolare (ad es. in *Tropo son dimorato* il

pp. 42-45; Pinto R., *La parola del cuore*, in Arqués R. (a c. di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale. Atti del Convegno (Barcellona, 16-18, 23-24 ottobre 1997)*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, pp. 169-191: 169.

<sup>6</sup> Si noterà come l'interlocutrice femminile sia chiamata in causa attraverso il pronome allocutivo (*voi/tu* con alternanza spesso non intenzionale), oppure mediante esclamazione vocativa: *Madonna, dir vo voglio* (v. 1); *Meravigliosa-mente* > «così, bella, facc'eo, / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura» (vv. 7-9); *Guiderdone aspetto avere* > «da voi, donna, cui servire / no m'enoia» (vv. 2-3); *Amor non vole ch'io clami* > «a voi, bella, tale dono / non vorria apresentare» (v. 9-10); *Dal core mi vene* > «quando mi sovene / di mia bona spene ch'ò data / in voi, amorosa» (vv. 5-7); *La 'namoranza disiosa* > «che dentro a lo mi' cor è nata / di voi, madonna, è pur chiamata» (vv. 2-3); *Ben m'è venuto prima cordoglienza* > «poi benvoglienza orgoglio m'è rendente / di voi, madonna, contra mia soffrenza» (vv. 2-3); *Donna, eo languisco e no so qua speranza* (v. 1); *Uno disio d'amore sovente* > «non saccio s'io lo taccia o dica nente / di voi, più gente, / no vi dispiaccia tant'ò dubitanza» (vv. 4-6); *Amando lungiamente* > «com'io valesse a voi, donna valente» (v. 4); *Madonna mia, a voi mando* (v. 1); *Dolce coninzamento* «una sorta di monologo dialogato» (*I poeti*, vol. 1, p. 338).

<sup>7</sup> Pinto, *La parola*, p. 169.

<sup>8</sup> Ivi, p. 171.

<sup>9</sup> Cfr. Antonelli R., *Problematiche di una genesi letteraria*, in *La poesia di Giacomo*, pp. 45-57: 55 «[...] non sembrerà temerario individuare in Giacomo anche una rifunzionalizzazione strategica dell'amore lontano di Jaufrè all'interno di una fenomenologia amorosa procedente dagli occhi [...] e semmai ancorata ad una tematica drammatica procedente da Folquet, quella della relazione amore/morte reiterata (in vita, ovviamente)».



pronomi *io/eo* è ripetuto per sei volte [ai versi 13, 15, 16, 25, 30, 36], e così in *S'io doglio no è meraviglia* dello stesso pronome personale si contano ben otto occorrenze [versi 1, 2, 4, 5, 11, 12, 15, 17]). L'eccezione rappresentata da queste tre canzoni conferma la tenuta del 'sistema': il Tu femminile lentiniano «è collegato organicamente allo spazio verbale e immaginario della canzone [...], tanto da sparire quando il poeta lamenta l'assenza della donna da esso».<sup>10</sup>

L'analogia con la riflessione dantesca formulata nella *Vita nova* e citata all'inizio del nostro discorso è pregnante: il destinatario femminile – *madonna* – svolge, nel testo letterario in volgare, un ruolo innovativo rispetto al 'dire' e certamente le «*donne* ch[e hanno] intelletto d'amore» restituiscono al plurale quella 'necessità' allocutiva ascrivibile non ai trovatori,<sup>11</sup> ma al Notaro. Nelle canzoni lentiniane, a prevalere è – usando i termini di Jakobson –<sup>12</sup> la funzione conativa e non quella emotiva, legata all'espressività del soggetto: la donna è cioè concepita come alterità, anche linguistica, che *non deve* 'venire meno', pena la cessazione del canto.<sup>13</sup> L'Io può parlare di sé solo alla presenza dell'alterità femminile alla quale si rivolge con insistenza mediante l'uso del vocativo e delle espressioni parenetiche: la donna sembrerebbe insomma condizionare quel «dire d'amore» di cui è, contemporaneamente, oggetto e interlocutrice privilegiata.

Questo paradigma comunicativo è invece capovolto nei sonetti di Giacomo da Lentini. Analizzando i diciannove sonetti di certa attribuzione, si potrà osservare come solamente cinque<sup>14</sup> di essi si rivolgano esplicitamente a un'interlocutrice femminile.<sup>15</sup> A questi cinque componimenti allocutivamente connotati se ne potrà aggiungere uno, *Lo giglio quand'è colto*, nel quale si riscontra un'alternanza tra il v. 1 («da voi, mia *donna*») e il v. 11 («questo saccia *madonna* da mia parte»).

A proposito delle modalità di allocuzione, è interessante rilevare come anche nel *corpus* poetico di Guinizzelli sia possibile riscontrare una tendenza simile. Tra le cinque canzoni di certa attribuzione, solamente una (*Tegno-l di folle 'mpres', a lo ver dire*) non presenta alcuna

<sup>10</sup> Pinto, *La parola*, p. 171.

<sup>11</sup> Nella tradizione provenzale, almeno nelle prime generazioni di trovatori, la donna è interlocutrice rarefatta al cui corpo, pur desiderato con la passione di tutti e cinque sensi, non corrisponde però un Tu femminile connotato con accezione fatica forte. Questo dato è certamente da connettersi alle diverse dinamiche della ricezione: cfr. Meneghetti M.L., *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992<sup>2</sup>.

<sup>12</sup> Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1979.

<sup>13</sup> Sul nesso tra lirica e soggettività si vedano alcuni importanti lavori: Zink M., *La subjectivité littéraire: autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985; Kay S., *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Antonelli R., «Per forza convenia che tu morissi», in Arqués R. (a c. di), *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel VII centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del Convegno internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 203-216; Giunta C., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

<sup>14</sup> Cfr. *Donna, vostri sembianti*, v. 1; *Ogn'omo ch'ama*, v. 9: «Dunque, *madonna*, mi voglio soffrire»; *Si alta amanza*, v. 9: «Donqua, *madonna*, se lacrime e pianto»; *Si como 'l parpaglion*, v. 3: «m'avete fatto, gentil *crëatura*»; *Chi non avesse mai veduto*, v. 9: «Che s'aprendesse in voi, *donna* mia».

<sup>15</sup> L'osservazione è già in Pinto, *La parola*, p. 174.

forma di invocazione diretta alla donna amata, mentre le due ‘lentiniane’<sup>16</sup> *Madonna, il fino amore ch’io vi porto* e *Donna, l’amor mi sforza* esibiscono, fin dall’*incipit*, una tensione espressiva indirizzata verso il Tu. Al contrario, considerando i sonetti guinizzelliani senza alcuna distinzione, si potrà verificare come la stragrande maggioranza (e cioè dieci sui quattordici complessivi) siano affrancati dal vincolo strutturale rappresentato dalla funzione conativa svolta dall’alterità femminile nelle canzoni.

L’indagine da cui si origina il sonetto – genere lirico non determinato dalla presenza della donna – sembra allora scaturire dalla volontà di dare forma poetica all’espressione di un pensiero ormai affrancato dalle contingenze esterne. Allontanate le alterne vicende della diegesi cortese, l’Io può concentrarsi sull’analisi introspettiva della propria sfera affettiva ed emozionale. A cambiare radicalmente è dunque il fulcro dell’analisi poetica: non più l’Oggetto del canto (la donna), bensì il Soggetto. Un soggetto, s’intende, unicamente maschile che confina agli estremi del discorso l’amata come *Altro-da-sé*. La marginalizzazione del Tu femminile, congiuntamente alla progressiva *decorporeizzazione* di madonna, fanno sì che all’interno del testo poetico trovino uno spazio sempre maggiore tutti quei ‘segnali’ fisiologici volti a comunicare, all’esterno, gli stati interiori che caratterizzano la *passio* amorosa.

2. Se dunque si è notato fin qui come il sonetto, genere strutturalmente non condizionato dal Tu femminile, si ponga quale forma metrica massimamente idonea per un’indagine di tipo autoriflessivo sull’Io, esamineremo ora i meccanismi *spiritali* di interiorizzazione emotiva presenti nel *corpus* lentiniano, considerato questa volta nella sua complessità di canzoni e sonetti. Interessa cioè rilevare le modalità attraverso le quali l’Io lirico, nei casi in cui si rivolga esplicitamente a madonna, esprime la propria soggettività affettiva.<sup>17</sup> È Giacomo da Lentini a proporre per primo nella poesia italiana d’arte la necessità di rimpiazzare la persona fisica con la sua figura: un’immagine dipinta (*Meravigliosamente*); fittizia (*Madonna mia, a voi mando*) o introiettata nel pensiero (*S’io doglio no è meraviglia*). Nella serie vaticana di questi tre componimenti l’anello di congiunzione è rappresentato, oltre che dal genere metrico, dall’attenuazione del corpo muliebre le cui membra sono assorbite all’interno della scrittura nella quale solo sembrano poter esistere.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Cfr. Antonelli R., *Dal Notaro a Guinizelli*, in Brugnolo F., G. Peron (a c. di), *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi (Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002)*, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 107-146: 107-108; id., *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in Bruni F. (a c. di), *«Vaghe stelle dell’Orsa». L’«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Padova, Marsilio, 2005, pp. 41-75 e Atturo, *«Madonna, il fino amore»*.

<sup>17</sup> Riprendo qui, in forma sintetica e orientata alle tematiche d’interesse in questa sede, alcune riflessioni già pubblicate in Atturo V., *«Non mi parete femina incarnata». Fisiologia spirituale e interiorizzazione ‘angosciosa’ in Giacomo da Lentini*, in Brea M. (a c. di), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015, pp. 109-142.

<sup>18</sup> L’interiorizzazione della *figura* femminile (tema già provenzale e tristaniano) si intreccia con l’immagine della donna dipinta nel cuore; cfr. Damiani R., *La dama del cuore in Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini*, pp. 205-214. Per il tema, ampiamente studiato e sul quale esiste una bibliografia imponente, restano punto di riferimento le osservazioni di Roncaglia A., *La statua d’Isotta*, «Cultura

L'amore per la donna è così scardinato dallo scambio tra i due soggetti: riguarda solo l'io e l'immagine, in *figura*, che il poeta porta nell'animo. La tradizione basata sulla richiesta d'amore e sulle alterne vicende della diegesi è assimilata in una nuova situazione, in cui l'io diviene il punto di riferimento per commisurare la realtà esterna, in una dimensione sottratta alla contingenza. Cardine della poetica lentiniana, l'«amoroso pensiero» è estrinsecato secondo caratteristiche innovative rispetto al modello provenzale. I motivi del ritratto in cuore e della visione (soprattutto approfonditi nelle canzoni *Meravigliosa-mente* e *S'io doglio*) si saldano infatti all'analisi della fisiologia *spiritale* che alimenta la genesi e gli sviluppi della fenomenologia amorosa.

A fronte della rigida difficoltà del rapporto amoroso, la natura intangibile del 'compimento' carnale è compensata nella comunicazione con l'amata dal ruolo attivo svolto dalla fisiologia *spiritale* nell'interiorizzazione del fatto amoroso. Lo 'spirito', lemma la cui prima attestazione nella lirica di si spetta probabilmente a Giacomo da Lentini (e che Guido delle Colonne propone insistentemente in *Ancor che-ll'aigua per lo foco lasse*), è convogliato nelle dinamiche del corpo attraverso i sintomi fisicamente visibili della sofferenza. Di questa «origine fisica e insieme mentalmente ossessiva del fatto amoroso»<sup>19</sup> sono testimonianza i correlativi metonimici dello 'spirito' che fanno da mediatori privilegiati tra l'interiorità e la corporeità lirica: il 'sospiro' («lemma lirico tipicamente lentiniano»)<sup>20</sup> e il 'pianto' in primo luogo, ma anche i 'lamenti' e le 'doglie'. In frequente dittologia e in cooccorrenza di verso, sospiri, pianti e lamenti sono parte attiva nella comunicazione con la donna perché conferiscono voce e corpo a un evento emozionale: «similmente *eo getto / a voi, bella, li mei sospiri e pianti*».<sup>21</sup> La frequenza incalzante con cui Giacomo ricorre all'ausilio liberatorio (già agostiniano e poi petrarchesco) del «*sospirare* come modo della lontananza, del deperimento e privazione di sé»<sup>22</sup> è direttamente proporzionale alla frustrazione del suo desiderio, essendo al centro dell'analisi la presenza-assenza di una donna inafferrabile, lontana, come fissato peraltro dalla strategica coppia rimica *diviso/viso*:

S'io doglio no è meraviglia  
e s'io sospiro e lamento:  
amor lontano mi piglia  
dogliosa pena ch'eo sento,  
membrando ch'eo sia diviso

---

neolatina», 31, 1971, pp. 41-67; sul contrasto tra ritratto esteriore e *pittura* in cuore cfr., tra i molti contributi, Antonelli R., *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini, I. Le canzoni*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 13, 1977, pp. 20-126 (nota sulla questione alle pp. 43-46); Allegretto M., 'Figura amoris', «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 231-242; Mancini F., *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988 e Meneghetti M.L., *Il ritratto in cuore. Peripezie di un tema medievale tra il sacro e il profano*, in Cammarota M.G. (a c. di), *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, Bergamo, Sestante, 2005, pp. 73-85.

<sup>19</sup> *I poeti*, vol. 1, p. 1.

<sup>20</sup> Ivi, p. 568.

<sup>21</sup> GiacLent, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 55-56.

<sup>22</sup> Bettarini R., *Respiri d'amore e conoscenza*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 43-51: 45. Corsivo dell'Autrice.

di vedere lo bel *viso*  
per cui peno e sto 'n tormento.

(*S'io doglio no è meraviglia*, vv. 1-7)

La dissoluzione del corpo amato nella sua carnalità e la sostituzione in *figura* determinano dunque, nella lirica di Giacomo da Lentini, un mutamento radicale di strategia comunicativa. Nel discorso amoroso l'espressione dell'affettività lirica non si avvale più delle parole, ritenute sistematicamente inefficaci nel discorso con madonna, bensì dei meccanismi della fisiologia *spirital*e come 'contromisura' efficace e necessaria. I nuclei tematici dello slancio espressivo e del desiderio, inteso quest'ultimo come volontà di esternazione dell'esperienza 'sentita' *in interiore*, sono posti in scacco: «ch'eo non posso avvenire / com'eo dicesse bene / la propria cosa ch'eo sento d'amore» (vv. 34-36). L'incapacità topica di esprimere le emozioni più intime è assolutizzata nel *corpus* lentiniano: «sacciatelo *per singa* / zo ch'e' voi dire' a *linga*». <sup>23</sup> Il *sentire* travalica il *dire* denotando una fenomenologia amorosa che interiorizza il sentimento piuttosto che palesarlo esternamente. Spetta insomma ai 'segni' («singa»), e non alle parole, far comprendere alla donna amata quei sentimenti che invece dovrebbero essere raccontati «a *linga*», come poi analogamente in Cavalcanti, per il quale «le azioni delle entità psicofisiche si configurano come puri *signa*, correlativi analogici di esperienze interiori». <sup>24</sup>

Quali sono allora le manifestazioni esternamente visibili che 'danno corpo' agli stati d'animo e ai sentimenti del soggetto autoriale?

In *Madonna, dir vo voglio*, come del resto programmaticamente nell'intero *corpus* lentiniano, l'angoscia è palesata non solo mediante marcatori somatici fisicamente percepibili (sospiri e lacrime), ma anche inserita all'interno di processi psico-fisiologici connessi alle dinamiche proprie della circolazione pneumatica. Nella canzone che apre il canzoniere Vaticano 3793, la teorizzazione, ben lentiniana, <sup>25</sup> dell'impossibilità amorosa, <sup>26</sup> amplificata dallo 'sdegno' ininterrotto che madonna esercita a discapito del cuore straziato dell'amante («e voi pur lo sdegnate», v. 15), divampa nel 'fuoco d'amore' che rischierebbe di bruciare il «cor» dell'io, consumandone le fibre: «*foc*'aio *al cor* non credo mai si stingua, / anzi si pur alluma: / perché non mi consuma?» (vv. 24-26). Il campo tematico del 'fuoco d'amore'

<sup>23</sup> GiacLent, *Meravigliosa-mente*, vv. 52-53.

<sup>24</sup> Auciello M., *Spiriti e fiammette: dalla metonimia alla metafora*, «Critica del testo», 4/1, 2001 (= *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*), pp. 89-136: 106. Si vedano inoltre Tonelli N., *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in *Guido Cavalcanti laico*, pp. 63-117 e il recentissimo Ead., *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2015 («Archivio romanzo», 31).

<sup>25</sup> Cfr. GiacLent, *Amando lungiamente*, vv. 27-30: «non posso dir di cento parti l'una / l'amor ch'eo porto a la vostra persona. / Se l'amor ch'eo vi porto / non posso dire in tutto»; *S'io doglio no è meraviglia*, vv. 27-28: «che con lei non posso stare / né veder la sua figura»; *Molti amadori la lor malattia*, v. 3: «ed io non posso sì celar la mia»; *Eo viso e son diviso da lo viso*, v. 6: «de lo qual me non posso divisare».

<sup>26</sup> GiacLent, *Madonna, dir vo voglio*, vv. 33-41: «Madonna, sì m'avene / ch'eo non posso avvenire / com'eo dicesse bene / la propria cosa ch'eo sento d'amore: / sì com'omo in prudito / lo cor mi fa sentire, / che giamai no 'nd'è quito / mentre non pò toccar lo suo sentore. / Lo non-poter mi turba»; cfr. anche v. 72: «Non posso, di tal guisa Amor m'à vinto».

che brucia nel cuore, inserito nel contesto dei bestiarî tramite l'esempio della salamandra illesa, è utile per evidenziare, con esempio paradossale, la qualità eccezionale del sentimento d'amore in cui persevera l'amante, nonostante gli esiti inappaganti: «vivo 'n foc' amoroso / e non saccio ch'eo dica: / lo meo lavoro spica e non ingrana» (vv. 29-31). Entro queste coordinate di rappresentazione oggettivante dei processi fisiologici propri della circolazione di sangue e spiriti, l'alterazione degli scambi consueti tra la percezione del 'dentro' (*spirituale*) e del 'fuori' (*corporeo*) determina una disfunzione cardiaca per una sproporzione di calore di cui proprio il fuoco è emblema. Giacomo fa capire allora che l'esclusività del proprio amore, un innamoramento che «non pò parere in detto» poiché «cor no lo penseria né diria lingua» (vv. 18 e 20), consiste in un'alterazione termica che genera sovrabbondanza di calore, ovvero un 'eccesso' di desiderio oltre la misura naturale.<sup>27</sup> Al contrario, qualora lo spirito non potesse raggiungere gli estremi corporali per l'arresto dei battiti, la circolazione pneumatica si arresterebbe e l'individuo esalerebbe l'ultimo respiro, raggelato, a causa dell'improvviso sbalzo termico. La morte sarebbe provocata per l'istantaneo abbandono del cuore da parte dello spirito: «Causa autem, qua *egreditur hic spiritus a corde, est causa mortis*».<sup>28</sup> La fenomenologia è ampiamente sfruttata nella lirica d'amore duecentesca da Giacomo da Lentini («lo *spirito* mi manca e torna in ghiaccio»),<sup>29</sup> da Guido delle Colonne («Immagine di neve si pò dire, / om che no à sentore / d' amoroso calore: / ancor sia vivo non si sa sbaudire. / Amore è uno *spirito d'ardore*»)<sup>30</sup> e specialmente da Guinizelli<sup>31</sup> e Cavalcanti, che assumono il motivo dell'«immagine di neve» con altra metaforica.

In Giacomo da Lentini il cuore bollente, gravato dal 'peso' dell'indifferenza muliebri, dall'oppressione di un amore letale e «tempestoso», non può che liberarsi dall'eccesso di calore interno, esalando all'esterno «sospiri e pianti»:

Lo vostr'amor che m'ave  
in mare tempestoso,  
è sì como la nave  
ch'a la fortuna getta ogni pesanti,  
e campan per lo getto

<sup>27</sup> Cfr. Alberto Magno, *De Spiritu et Respiratione*, Lib. I, tract. 1, cap. 6 e 9: «spiritus [...] est fons caloris»; «fons caloris est cor vel id quod est loco cordis: et scimus quoniam humidum nutrimenti non terminatur nisi per calidum. Oportet etiam quod humidum ad cor vel versus cor dirigatur quando terminator epesi: calor autem ex humido necessario generat spiritum» e Lib. I, tract. 2, cap. 6: «Spiritus enim naturalis turbidus est et grossus et calidus quasi calore bulliente». Si faccia riferimento, qui e successivamente, all'edizione Borgnet A. (a c. di), *Beati Alberti Magni opera omnia*, 38 voll., Paris, Vivès, 1890-1899.

<sup>28</sup> In Barach C.S. (a c. di), *Excerpta e libro Alfredi Anglici De motu cordis, item Costa ben Lucae De differentia animae et spiritus, liber translatus a Johanne Hispalensi*, Innsbruck, Verlag der Wagner'schen Universitaets-Buchhandlung, 1878 («Bibliotheca Philosophorum Mediae Aetatis»), p. 123.

<sup>29</sup> GiacLent, *Guiderdone aspetto avere*, v. 52.

<sup>30</sup> Guido delle Colonne, *Ancor che-ll'aigua per lo foco lasse*, vv. 20-24. Si cita, qui e altrove per tutti i rimatori della corte di Federico II, da *I poeti*, vol. 2: Di Girolamo C. (a c. di), *Poeti della corte di Federico II*. D'ora in avanti: GuidoCol.

<sup>31</sup> Guido Guinizelli, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, vv. 12-14: «remagno como statua d'otono, / ove vita nè spirito non ricorre, / se non che la figura d'omo rende». Si cita da Guinizelli G., *Rime*, a c. di Rossi L., Torino, Einaudi, 2002.

di loco periglioso:  
 similmente *eo getto*  
*a voi, bella, li mei sospiri e pianti,*  
*che s'eo no li gittasse*  
*parria che soffondasse,*  
 e bene soffondara,  
*lo cor tanto gravara in suo disio;*  
 che tanto frange a terra  
 tempesta che s'attera,  
 ed *eo* così rinfrango:  
 quando *sospiro e piango* posar crio.

(*Madonna, dir vo voglio*, vv. 49-64)

Per scappare dal «loco periglioso», il cuore si avvale di uno sfogo fisiologico alleggerendosi così dai macigni che lo schiacciano, vale a dire liberandosi dalla soffocazione dei «pesi» dolorosi. L'angustia opprimente («parria che *soffondasse*, / e bene *soffondara*») di chi, sospirante e piangente («ed *eo* così *rinfrango*: / quando *sospiro e piango posar crio*»), trae il suo unico appagamento dalla contemplazione di ipostasi mendaci che il *pingere* ritrae e dissolve simultaneamente («com'on che *pinge e sturba*, / e pure li dispiace / lo *pinge* che face [...]»), vv. 42-44), era stata metaforizzata tra gli altri, come segnalato da Rosanna Bettarini, già da Agostino con le «masse ingenti per quantità, qualità e peso, *moles illae*, che schiacciano come macigni»<sup>32</sup> il petto affannato dell'amante. Così anche nel vicinissimo Guido delle Colonne, il «gran sospirare» svolge la duplice funzione di sciogliere l'amante dalla morsa asfissiante della «fiamma» («ma Amor m'è *allumato* / di *fiamma* che mm'abbraccia, / ch'eo fora *consumato*», vv. 13-15) e, allo stesso tempo, di essere indizio vistoso e «certo», per la donna, dello stato dell'amante: «Cusi, donna d'aunore, / lo meo *gran sospirare* / vi *porea certa fare* / de l'*amorosa fiamma* und'eo so' involto».<sup>33</sup> A proposito dei «sospiri e pianti» della quarta strofa di *Madonna, dir vo voglio* nota Raffaele Pinto che essi «sono strategia comunicativa alternativa alle parole, e il cuore “ncarnato tutto” della quinta strofa è rappresentazione allucinatoriamente plastica della manifestazione esterna del principio interno dell'esperienza».<sup>34</sup> Marcatori somatici di uno stato d'animo disforico, sospiri e pianti rappresentano, per la cultura scientifica e medica antico-medievale, espedienti per abbassare la temperatura dei «bollenti spiriti» infiammati per il desiderio frustrato. Secondo la definizione scientifico-filosofica fornita da Alberto Magno nel *De motibus animalium*, I, II, 4 il sospiro sarebbe infatti originato dal cuore per liberarsi dal bollire degli spiriti in eccesso.<sup>35</sup> Come noto la poesia d'amore medievale, soprattutto ma non esclusivamente stilnovistica, è stata ampiamente influenzata

<sup>32</sup> Cfr. Sant'Agostino, *Confessiones*, V, xi, 21: «Sed me maxime *captum et offocatum* quodam modo *deprimebant* corporalia cogitantem *moles illae*, sub quibus *anhelans in auram* tuae veritatis liquidam et simplicem *respirare non poteram*». Il passo è citato e commentato da Bettarini, *Respiri d'amore*, pp. 44-45.

<sup>33</sup> GuidoCol, *Ancor che-ll'aigua per lo foco lasse*, vv. 28-31.

<sup>34</sup> Pinto, *La parola del cuore*, p. 173.

<sup>35</sup> Klein R., *La forma e l'intelligibile: scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, trad. di Federici R., Torino, Einaudi, 1975, p. 31; Alberto Magno, *De Spiritu et Respiratione*, Lib. II, tract. 2, cap. 3.



dalle dottrine mediche e aristoteliche arabe sullo spirito nella sua relazione con i sensi. Il linguaggio figurato della lirica medievale può essere chiarito attraverso i suoi rapporti con la terminologia medico-scientifica della fisiologia pneumatica, riconoscendo «la qualità *spiritalis* di tutte le operazioni, fisiche e mentali, dell'individuo».<sup>36</sup> I rapporti tra la lirica del Notaro e la medicina d'impostazione aristotelico-galenica sono stati l'oggetto di analisi puntuali che hanno rilevato come un retroterra anatomico-*spiritalis* molto specifico agisca in filigrana dietro il lessico emotivo e le metafore fisiologiche presenti nel *corpus* lentiniano.<sup>37</sup>

Dal nostro punto di vista, la fenomenologia corporea e spirituale delle emozioni lentiniane sembrerebbe ispirarsi segnatamente ad alcune teorizzazioni di Avicenna (*Liber canonis*) e di Alberto Magno (*De Spiritu et Respiratione; De motibus animalium*):<sup>38</sup> si tratta di concezioni non solo diffuse all'epoca, ma altamente modellizzanti.<sup>39</sup> Basterà qui citare l'esempio, 'canonico'<sup>40</sup> appunto, del *Canone* di Avicenna in cui l'azione del sospirare è descritta come un atto volontario (*voluntarius*) bifasico, di inalazione ed esalazione dello spirito, per raffreddare l'ipertermia dei vapori infuocati.<sup>41</sup> Inoltre, secondo il *De interpretatione* di Aristotele, la *voce-suono* è un 'segno' della passione impressa nell'anima, mentre a giudicare dalla tradizione medica il sospiro costituisce «una funzione psicologica quale modo di rispondere e resistere a una pressione emotiva».<sup>42</sup> Sono infine tre (*melancholia*, *tristitia*, *laetitia*) le condizioni che Alberto Magno adduce come cause che costringono a espellere lo spirito dalla bocca (mediante il vapore dei sospiri) e dagli occhi (mediante l'acqua delle lacrime).<sup>43</sup> Sospiri, pianti e lamenti 'incarnano' poeticamente la 'voce del cuore': marcatori somatici del dolore, essi convogliano verso l'esterno uno struggimento tutto interiore che rischierebbe di implodere nel cuore e di annichilire l'Io. Si tratta dell'amore incompiuto,

<sup>36</sup> Auciello, *Spiriti e fiammette*, p. 92.

<sup>37</sup> Cfr. Tonelli N., *De Guidone de Cavalcantibus physico (con una noterella su Giacomo da Lentini ottico)*, in Becherucci I., S. Giusti e N. Tonelli (a c. di), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 459-508.

<sup>38</sup> Cfr. Bertola E., *La dottrina dello spirito in Alberto Magno*, «Sophia», 19, 1951, pp. 306-312.

<sup>39</sup> Due fonti arabe furono di singolare importanza per lo studio della fisiologia *spiritalis* in lingua latina: il *De differentia animae et spiritus* di Costa ben Luca (Qusta ibn Lùqà, attivo nel tardo IX sec.), tradotto in latino tra il 1135 e il 1155, e gli scritti riguardanti il canone medico di Avicenna, che ci interessa particolarmente in questa sede. Sull'influenza del *Canone* di Avicenna nel XIII secolo cfr. McVaugh M. R., *Medical Knowledge at the Time of Frederick II*, «Micrologus», 2, 1994 (= *Le scienze alla corte di Federico II/Sciences at the Court of Frederick II*), pp. 3-17.

<sup>40</sup> Cfr. Harvey R., *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1975, pp. 21-30 e 39-53.

<sup>41</sup> Ardizzone M.L., *Guido Cavalcanti: l'altro Medioevo*, Firenze, Cadmo, 2006, p. 39. Si cita dall'ed. italiana.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Alberto Magno, *De Spiritu et Respiratione*, Lib. II, tract. 2, cap. 3: «Contingit autem talis *anhelitus* interceptio propter tres causas praecipue, scilicet propter mentis in aliquo fortem fixationem: tunc enim extrahitur homo ab intentione aequaliter aerem hauriendi et ideo postea oportet *suspirare*: et quia *melancholici* multum fixas habent *cogitationes* et fortes, ideo multa *habent suspiria*, et multum *suspirare*, *signum est melancholiae*. Secundum autem est *tristitia*, quae dejicit et *contrahit cor secundum systolem vehementem*, et contrahit et ideo calefacto *pectore* postea *suspirando* aerem haurire oportet. Tertium autem est *nimia dilatatio pectoris et cordis ex laetitia*: tunc enim cor plus quam oportet movetur secundum *diastolem* et tunc quia ultra modum *spiritum expellit*, tunc defectum postea sentit, *per suspiria* restaurat deperdita».

dell'aspirazione inappagata, della nostalgia che assale quando il corpo desiderato è lontano («*Lontano amor mi manda sospiri*»),<sup>44</sup> dell'angoscia per la separazione:

Membrando l'amoroso *dipartire*,  
com'eo partivi di voi, donna mia,  
ch'a piè basciando i' vi diceva «a Deo»,  
sì forte mi combatton li *sospire*

(Giacomo da Lentini?, *Membrando l'amoroso dipartire*, vv. 1-4)

Tant'erano li *sospiri*  
ch'a pena mi rispondea  
e la dolce donna mia  
non mi lassava *partire*.

(Giacomino Pugliese, *La dolce cera piacente*, vv. 21-24)

Nella 'canzonetta' *Meravigliosa-mente*, il Leitmotiv lentiniano della «pintura» (v. 6), con la quale si vorrebbe surrogare la presenza fisica del corpo desiderato, soffoca l'amante fin dall'esordio: «un amore *mi distringe*» (v. 2). La forza con cui Amore costringe e ingabbia, seppur non comprensibile all'esterno («e non pare *di fore*», v. 12, fino a Petrarca: «Che fanno meco omai questi *sospiri* / che nascean di dolore, / et mostravan *di fore* / la mia *angosciosa* et desperata vita?»),<sup>45</sup> esplose nel cuore fiaccato dell'io, dove brucia: «Al cor m'ard'una doglia, / com'om che te·lo *foco* / a lo suo seno ascoso» (vv. 28-30). L'impossibilità di visione a causa della 'lontananza' amorosa, congiuntamente all'incapacità di sostenere l'epifanica apparizione della donna («non guardo», v. 35; «inver'voi *no* mi giro, / bella, per *risguardare*», vv. 38-39), gravano sul respiro già affannato dell'amante: «che facemi *ancosciare*; / e certo bene *ancoscio*» (vv. 42-43 da cfr. con *Troppo son dimorato*, vv. 55-57: «Questo detto *mi lanza*<sup>46</sup> / e fammi *trangosciare*<sup>47</sup> / sì lo *core*, moraggio»). L'azione liberatoria del sospiro (e altrove del

<sup>44</sup> Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, v. 1.

<sup>45</sup> Rvf149, vv. 5-8. Si cita da Petrarca F., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Bettarini R., 2 voll., Torino, Einaudi, 2005. Si veda il commento di Bettarini *ad locum*: «movenza cavalcantiana, "d'angosciosi dilett'i miei *sospiri*, / che nascon della mente ov'è Amore / e vanno sol ragionando *dolore*..." (sonetto *Se Mercè fosse amica*, 5-7), forse sommata a un ricordo tematico-verbale dell'attacco d'un sonetto di Cino da Pistoia: «Se voi udiste la voce dolente / de' miei *sospiri*, quand'escon *di fore*». Corsivi dell'A.

<sup>46</sup> Il cortocircuito che si dà in *Troppo son dimorato* tra la metaforica 'ferita' («mi lanza»), l'angoscia e il cuore è parzialmente affine a quello di cui in *Meravigliosa-mente*, v. 37 è testimone «la lezione di L<sup>a</sup> (da considerare attentamente): 'Se ho una ferita [*s' i' colp'ò*] quando passo, non [...]'; oppure 'Tale [*si*] ferita ho [*colp'ò*] quando passo (che) [...]», *I poeti*, vol. 1, p. 59. Propone di porre a testo *S[i] colpo*, ma nel significato erroneo di «questa è la mia colpa, che...», Perugi M., *Su Meravigliosamente di Giacomo da Lentini e sul frammento ravennate*, «Per leggere», 17, 2009, pp. 9-32: 18. Sulla metafora del *vulnus*, connessa in maniera stringente al lemma provenzale e italiano *colps/colpo*, sia permesso il rimando a Atturo V., *Dalla pelle al cuore. La 'puntura' e il «colpo della pietra», dai trovatori a Petrarca*, «Studi romanzesi», 8, 2012, pp. 61-118.

<sup>47</sup> Cfr. TLIO s.v. 'trangosciare' 1: «Angosciare fortemente (anche pron.); 1.1 «Respirare con grande difficoltà»; 1.2 «Venir meno (per una forte emozione spec. neg. o per un malessere fisico). La prima



pianto) si rende necessaria non solo per compensare l'anossia acuita dai lacci amorosi che 'stringono' il cuore, ma anche per estinguere il «foco» amoroso che, non potendo più «star incluso» (v. 33 e già «ascoso», v. 29), rischierebbe di avvampare nel cuore gli spiriti vitali, provocando – come in altri luoghi testuali – un disfaccimento da apnea:

Al cor m'ard'una dolglia,  
com'om che te·lo foco  
a lo suo seno *ascoso*,  
e quanto più lo 'nvoglia,  
tanto *arde* più loco  
e non pò *star incluso*:  
similmente *eo ardo*  
quando pass'e non guardo  
a voi, vis' amoroso.

S'eo guardo quando passo,  
inver'voi no mi giro,  
bella, per risguardare;  
andando ad ogni passo  
sì getto uno *sospiro*  
che facemi *ancosciare*;  
e certo bene *ancoscio*,  
ch'a pena mi conosco,  
tanto bella mi pare.

(*Meravigliosa-mente*, vv. 28-45)

Il vincolo di disforia psico-fisica che il Notaro stringe tra l'«*ancosciare*» («provare un senso di oppressione fisica, respirare con affanno, singhiozzare, affaticare»)⁴⁸ e il sospirare è logicamente consequenziale al motivo (agostiniano s'è detto) del macigno soffocante tematizzato nella quarta strofe di *Madonna, dir vo voglio*, nonché emblematico di una concezione amorosa che problematizza il 'compimento' confinando ai margini del discorso lirico il corpo della donna. Se nelle rime lentiniane il depauperamento della tattilità muliebre è frequentemente causato dall'assenza di madonna, da una sua lontananza strutturale, già nei trovatori l'intreccio dei sospiri e del pianto allo stato angustiante di profonda prostrazione interiore e fisica alludeva all'impossibilità di fruire carnalmente delle membra concupite, in altre parole a una difficoltà forte nel rapporto, spesso 'appesantito' dal giogo dell'allontanamento.⁴⁹

---

attestazione del lemma, con *tra-* intensivo da *angosciare*, è quella lentiniana. Si tratta, segnatamente, di un'«angoscia di spirito», cfr. TLIO s.v. 'trangosciato' 1, nota 4: «*Bibbia* (06), XIV-XV (tosca.), *Ec* 2, vol. 6, pag. 14.2: [22] Ora che pro' è all'uomo di tutta la sua fatica e *angoscia di spirito*, della quale è *trangosciato* sotto il sole? || Cfr. *Ec*, 2.22: "quid enim proderit homini de universo labore suo et *adflictione spiritus* qua sub sole cruciatus est"».

⁴⁸ Cfr. TLIO s.v. 'angosciare' 1.

⁴⁹ Per l'ambito provenzale cfr. Atturo, «*Non mi parete femina incarnata*», in particolare pp. 125-127 e 137 ss.

3. Il binomio angoscia/sospiri con l'aggiunta del pianto si regge su una consequenzialità di logica psico-fisica di lunga durata dai trovatori a Petrarca perché postulata dai trattati scientifici e medici dell'epoca (la necessità di raffreddare il cuore dalla 'cappa' opprimente dei vapori caldissimi) e ribadita, con esattezza medica si direbbe, ancora da Boccaccio nella sua *Esposizione litterale a Inf. IV*, vv. 25-27 («Quivi, secondo che per ascoltare, / non avea pianto mai che di sospiri / che l'aura eterna facevan tremare»):<sup>50</sup>

È il *sospiro* una *essalazione che muove dal cuore*, da alcuna noia faticato, il quale il detto *cuore*, per agevolamento di sé, *manda fuori*; e, se così non facesse, potrebbe l'*angoscia*, ritenuta *dentro*, tanto *ampliarsi e tanto gonfiare dintorno a lui*, che ella potrebbe *interchiuder sì lo spirito vitale che il cuore perirebbe*; e, per ciò che la quantità dell'*angoscia* di quelle anime, che eran là giù, era molta, pare i *sospiri* dovere esser molti e *con impeto mandati fuori*.

Cristoforo Landino, chiosando gli stessi versi infernali di *Inf. IV*, scrive:

el *sospiro* significa pena di danno et *disiderio di chosa absente*. Onde Iovenale: «suspirat longo non visam tempore matrem». È *suspiro angustia di spirito*. Et dixit l'*aura*, cioè aria etherna, perchè lo 'nferno chome è decto di sopra [*Inf. III*, vv. 7-9], dura etherno; et dimostra la grandezza de' *sospiri* poi che erono sì grandi che *commovevono l'aria*.<sup>51</sup>

In virtù di quella correlazione intima che sussiste tra il versante emozionale e la psico-fisiologia, ogni movimento dell'appetito concupiscibile si ripercuote sul corpo, in particolare sul cuore, sede privilegiata degli spiriti.<sup>52</sup>

L'*angustia cordis* – menzionata già nella Bibbia<sup>53</sup> – corrisponde a uno stato di oppressione fisica e morale, a un indebolimento dell'anima e dello spirito: «Animae atque

<sup>50</sup> Si cita da Alighieri D., *Commedia*, a c. di Chiavacci Leonardi A.M., 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-1997. Cfr. il commento *ad locum*: «L'unica espressione di dolore nel Limbo è dunque il sospiro, che esprime il desiderio inappagato dell'animo umano (cfr. *Purg. VII* 29-30: *ove i lamenti / non suonan come guai, ma son sospiri*)».

<sup>51</sup> Per i commenti antichi si cita dal *Dartmouth Dante Project* (DDP), URL: <<http://dante.dartmouth.edu>> [data di accesso: 16/10/2016].

<sup>52</sup> Dal cuore, lo spirito pervade il corpo intero muovendosi uniformemente attraverso le arterie e la pulsazione del sangue; cfr. Alberto Magno, *De Spiritu et Respiratione*, Lib. I, tract. 1, cap. 9: «Cuius autem partis corporis sit ipsa *substantia spiritualis*, iam non est difficile determinare: quoniam licet *origo* eius sit ex humido radicali et cibali, tamen generatio eius et essentia vitalis *spiritus est in corde*. Per *venam* enim, quae est in imo hepatis sive converso ipsius quae ad medium thalami *cordis* dirigitur, *substantia spiritus bulliens* spiritum elevat versus *cor*, vel versus id quod est *loco cordis*, in his quae cor non habent et hepar, et forte etiam *venis carent*».

<sup>53</sup> Biblia sacra iuxta Uulg. uers. (NT) - Ep. Pauli ad Corinthios II (iuxta graecum emend. a quodam) cap.: 2, versus: 4 «nam ex multa tribulatione et *angustia cordis* scripsi vobis per multas *lacrimas* non ut contristemini sed ut sciatis quam caritatem habeo abundantius in vobis». Si cita dalla *Library of Latin Texts* della Brepolis (LLT, URL: <<http://www.brepols.net/Pages/BrowseBySeries.aspx?TreeSeries=LLT-O>> [data di accesso: 30/10/2016]).

spiritus defectio».<sup>54</sup> Si tratta di una costrizione (*constrictio, compressio*)<sup>55</sup> già etimologica (lat. ANGŪSTIA, da ANGERE ‘stringere’) che, come afferma ancora Alberto Magno, è causata dall’alterazione ritmica nel ciclo di diastole e sistole. Tale *angustia* obbliga l’amante-ammalato a svincolarsi degli spiriti bollenti mediante la regolazione del respiro: «*Angustia* enim est ex praesenti et futuro, et delectatio similiter: et in primo quidem movetur *cor* secundum systolem constringendo et fugiendo in seipsum, et in delectatione movetur secundum diastolem dilatando se extra seipsum [...]. Cujus signum est quod cum homines sunt in *angustia*, constringuntur et suspirant».<sup>56</sup> Si tratta, propriamente, di una ‘febbre calda’ che surriscalda il cuore e lo spirito comportando un aumento importante d’inspirazioni ed espirazioni:

*Angustiam cordis* sive tristitiam sequitur *accensio caloris et fervor spiritus*.<sup>57</sup>

Efficiens autem et movens proximum in hoc motu est pulmo, vel illud quod est loco pulmonis: sed non propter se principaliter hoc facit, sed propter *cordis calorem*, ut dictum est: et ideo quaecumque sunt *calidi cordis, respirant, sicut sanguinem habentia omnia*: et si intendatur *calor cordis* aliqua causa motus vel alicujus *febris calidae vel angustiae, statim multiplicatur anheliitus exspirando et inspirando*.<sup>58</sup>

Tematizzata poeticamente in lingua di sì per la prima volta da Giacomo da Lentini, l’*angustia cordis*, in *iunctura* con i sospiri e con le lacrime, solca la lirica antico-italiana ritmandone i luoghi di più intenso legame tra disforia ed espressione corporea di un dolore radicato nel cuore. Così, l’angoscia del celebre esordio guinizzelliano, «Si sono *angoscioso* e pien di doglia / e di molti *sospiri* e di rancura», si salda in Cavalcanti ai sospiri che si originano dalla «mente» (e non dal cuore):<sup>59</sup> «mostrasse la vertute a’ mie’ martiri, / d’*angosciosi* dilette’ i miei *sospiri*, / che *nascon della mente* ov’è Amore / e vanno sol ragionando dolore».<sup>60</sup> Il motivo è ben rappresentato anche in Cino da Pistoia, che soprattutto fa risaltare la dimensione intensamente dolorosa da cui scaturiscono angoscia, sospiri e lacrime: «questo *dolente* che per voi *sospira* / nell’anima che sta nel *cor dogliosa*; / ed è la pena sua tanto *angosciosa*, / che pianger ne dovria [...]»;<sup>61</sup> «e fàimi dimorare

<sup>54</sup> *Latinitas italica* s.v. ‘angustia’ (URL: <<http://apps.brepolis.net/BrepolisPortal/default.aspx>> [data di accesso: 30/10/2016]).

<sup>55</sup> Ivi s.vv.

<sup>56</sup> Alberto Magno, *De motibus animalium*, Lib. I, tract. 2, cap. 4.

<sup>57</sup> Ivi, cap. 6.

<sup>58</sup> Alberto Magno, *De Spiritu et Respiratione*, Lib. II, tract. 2, cap. 2.

<sup>59</sup> Cfr. Dino Frescobaldi, *Tanta è l’angoscia ch’i’ nel cor mi trovo*, vv. 1-4: «Tanta è l’*angoscia* ch’i’ nel *cor* mi trovo, / donde la *mente tremando sospira*, / che spesse volte in sul penser mi tira, / nel qual pensando assa’ *lagrime piovo*». Si cita da Frescobaldi D., *Canzoni e Sonetti*, a c. di Brugnolo F., Torino, Einaudi, 1984.

<sup>60</sup> Guido Cavalcanti, *Se Mercè fosse amica a’ miei disiri*, vv. 4-7. Si cita da Cavalcanti G., *Rime*, a c. di Rea R. e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

<sup>61</sup> Cino da Pistoia, *Se non si muor, non troverà mai posa*, vv. 3-6. Si cita da Marti M. (a c. di), *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969.

in ghiaccio e 'n foco / e di *pianto*, d'*angoscia* e di *sospiri* / pasci 'l meo *cor dolente* disperato». <sup>62</sup> Il tema assume evidentemente sfumature peculiari in Dante. <sup>63</sup> Nella *Vita nova* pianti e sospiri angosciosi («*pianger di doglia e sospirar d'angoscia* / mi strugge 'l core [...]», 20, 15, 57-58) danno eco al grande dolore per la morte di Beatrice (cfr. anche «Dannomi *angoscia* li *sospiri* forte» 20, 13, 43), mentre nella *Commedia* il sospirare per «grande angoscia» assume metaforiche implicazioni infernali: «quando si leva, che 'ntorno si mira / tutto smarrito de la *grande angoscia* / ch'elli ha sofferta, e guardando *sospira*: / tal era 'l peccator levato poscia» (*Inf.* XXIV, vv. 115-118).

Sembrirebbe echeggiare la dantesca *angoscia dei sospiri* Francesco Petrarca che, in *Piovanmi amare lagrime dal viso* (*Rvf* 17, vv. 1-2), associa alla 'pioggia di lacrime' il «vento angoscioso di sospiri» (v. 2). Nel sonetto in questione «che enuncia una situazione immaginata al cospetto di madonna», <sup>64</sup> la reminiscenza dantesca sembrerebbe saldarsi al modello originario ed esemplare, quello lentiniense, come si evince tra l'altro dalla rima cruciale *viso* : *diviso* (vv. 1 e 4), velatamente allusiva nei confronti del sonetto *Eo viso e son diviso*. In *Piovanmi amare lagrime* il «vento angoscioso di sospiri» <sup>65</sup> conferisce refrigerio all'incendio amoroso dell'amante («ardenti [...] desiri»; «foco de' martiri», vv. 6-7) sebbene il contatto perduto e l'abbandono della figura concupita comportino, nel momento della separazione, l'«agghiacciarsi» degli spiriti vitali: «Ma gli *spiriti* miei *s'agghiaccian* poi / ch'i' veggio al departir gli atti soavi» (vv. 9-10), come già, esemplarmente, in Giacomo da Lentini e Guido delle Colonne. <sup>66</sup>

La centralità dei sospiri e del pianto segnala la qualità intensamente *spirital*e delle dinamiche affettive laddove allo spirito, e non al corpo, è conferito il valore assoluto nella fondazione di una concezione nuova volta «a una rappresentazione interiore e a una modellizzazione aulica, 'assoluta', del fatto amoroso, svincolato cioè dalle situazioni contingenti». <sup>67</sup> Rilevante in tal senso è il componimento *Guiderdone aspetto avere*, canzone di richiesta amorosa, «la cui norma cortese-feudale della legittima attesa di soddisfazione da parte del compito servitore» <sup>68</sup> sembrerebbe adeguarsi alla speranza indotta dall'abbandono per «avere altra 'ntendenza» (Iacopo Mostacci, *Umile core*, v. 19). La tematica qui affrontata costituisce senz'altro uno dei nuclei fondanti la lirica d'amore già nell'esperienza trobadorica, vale a dire la necessità del «guiderdone», esito sperato alla fine dell'*itinerarium* verso *midons*: «[...] spero avere *intera* / d'amor *gioia*» (vv. 5-6). In *Guiderdone aspetto avere* la 'gioia intera', che probabilmente anche in senso sessuale l'amante aspetta di conquistare, assume valore tecnico: il raggiungimento della ricompensa carnale è obiettivo d'importanza fondamentale dai Siciliani fino a Monte ed

<sup>62</sup> Id., *O giorno di tristizia e pien di danno*, vv. 12-14.

<sup>63</sup> Cfr. *ED* s.v. 'angoscia' (voce a c. di Anceschi F.).

<sup>64</sup> Petrarca, *Canzoniere*, p. 76.

<sup>65</sup> Cfr. anche 49, vv. 12-14: «et voi sí pronti a darmi *angoscia* et duolo, / *sospiri*, allor traete lenti et rotti: / sola la vista mia del *cor* non tace».

<sup>66</sup> Si veda, per il commento al sonetto, Petrarca F., *Canzoniere*, a c. di Santagata M., Milano, Mondadori, 2004<sup>2</sup>, pp. 72-75.

<sup>67</sup> *I poeti*, vol. 1, p. XLIX.

<sup>68</sup> Giannini G., *Tradurre fino a tradire. Precisazioni siciliane*, «Critica del testo», 3, 2000, pp. 903-945: 933.

è proprio sulle dinamiche conflittuali inerenti il ‘guiderdone’ che si giocherà la massima parte della lirica prestilnovistica. Nel Notaro, malgrado la ‘ricompensa’ sia esplicitamente richiesta fin dall’*incipit* («Guiderdone aspetto»), la rarefazione del corpo femminile ridotto in *figura* – e la sua intrinseca inaccessibilità modulata sui temi della *non-vista* e della lontananza amorosa, veri e propri ‘temi’ lentiniiani riadattati in direzione opposta rispetto a Jaufrè Rudel – rende a tal punto sfiduciato l’Io da postulare la propria sconfitta e dunque l’annichilimento degli spiriti vitali:

Donna mia, ch’eo *non perisca*,  
 s’eo vi prego, no vi ’ncresca  
 mia preghera.  
 Le bellezze che ’n voi pare  
*mi dstringe*, e lo sguardare  
 de la cera;  
 la *figura* piacente  
*lo core mi diranca*,  
 quando voi *tegnno mente*  
*lo spirito mi manca e torna in ghiaccio*:  
 né-mica mi spaventa  
 l’amoroso volere  
 di ciò che m’atalenta,  
 ch’eo *no lo posso avere*, und’eo *mi sfaccio*.

(*Guiderdone aspetto avere*, vv. 43-56)

Come già nella vicina *Meravigliosa-mente* («un amor mi *dstringe*», v. 2), anche in questi versi l’oppressione della ‘morsa’ amorosa («Però no mi scoraggio / d’Amor che m’*à distretto*», vv. 21-22 e «mi *dstringe*», v. 47) che deriva dal volto muliebre ridotto in «*figura piacente*» (v. 49) strappa, sradicandolo, il cuore dell’amante: «*lo core mi diranca*». Il verbo *dirancare*, la cui prima attestazione nella lirica italiana è ascrivibile al Notaro, si riferisce metaforicamente «a parti del corpo e della psiche umana nell’ambito della fenomenologia amorosa» con il significato di «strappare, sverellare». <sup>69</sup> L’unica altra occorrenza fra i Siciliani della rima in *-anca* è reperibile in Guido delle Colonne, nella già menzionata *Ancor che-ll’aigua per lo foco lasse*, con evidente ripresa, quasi a calco, del precedente lentiniiano: «Eo v’amo tanto che mille fiate / inn-un’ora *si m’arranca*<sup>70</sup> / *lo spirito che manca, / pensando*, donna, le vostre beltate; / e lo disio ch’*ò lo cor m’abranca*» (vv. 39-43).

4. Con riferimento al *côté* doloroso, il motivo figurale del cuore che si divelle dal petto perché non più ‘radicato’ a causa del deperimento dello spirito vitale, ormai venuto meno, è di straordinaria pregnanza semantica nel linguaggio amoroso e filosofico dell’epoca. Qualora la ‘radice’ del cuore venga ‘annodata’ e resa instabile per l’eccessiva stretta

<sup>69</sup> Cfr. TLIO s.v. ‘dirancare’.

<sup>70</sup> Ivi s.v. ‘arrancare’ I: «strappare, sradicare», dal prov. *arrancar*. La prima attestazione nella lingua italiana è quella di Guido delle Colonne.

dei *vincula amoris*, gli scompensi che si ripercuotono sul corpo dell'amante hanno un'immediata ricaduta sugli stadi percettivi che interessano il 'fuori'.<sup>71</sup> Il precedente teorico e scientifico, ampiamente divulgato dalle teorie anatomiche della psico-fisiologia medievale, è rintracciabile, a mio avviso, nella rappresentazione concettuale-formale-simbolica della *prima radix*. Esplicitata da Avicenna nel *Liber canonis*, questa *prima radix* ha una valenza puntuale in ambito medico-filosofico (*prima radix = spiritus in corde*) che differenzia tale formulazione, pur canonica, dall'assolutezza metaforica della più generica, e ben nota, 'radice amorosa'.<sup>72</sup> Conformemente all'autorità aristotelica, anche Avicenna, individuando nel cuore la sede di ogni moto volontario e di ogni sensazione, designa il cuore centro propulsore delle emozioni:

Philosophorum namque magnus dixit quod membrum tribuens et non recipiens est *cor*. Ipsum enim est omnium virtutum *prima radix* et omnibus aliis membris suas tribuit virtutes quibus nutriuntur et vivunt et quibus comprehendunt et quibus movent.<sup>73</sup>

Nel cuore dunque, e non nel cervello, ha sede la *prima radix*, vale a dire quello *spiritus* il cui movimento – secondo le dinamiche della circolazione pneumatica – è direzionato dagli arti periferici al 'centro' e il cui 'sradicamento' implicherebbe la cessazione delle funzioni vitali. Del resto, come rilevato da Mancini: «la fuga dei sensi verso il cuore è [...] la condizione dell'*interiorizzazione del sentire*, perché chiudendo l'amante alla realtà esterna [...] permette di comunicare, per un contatto diretto e misterioso, con l'essenza di Amore, e di fondere il suo spirito, al di là di ogni ostacolo e distanza, con lo spirito della donna amata».<sup>74</sup>

Ora, in *Guiderdone aspetto avere*, madonna svelle il cuore dell'innamorato («la figura piacente / lo *core* mi *diranca*») determinandone il disfacimento: si tratta della prima attestazione nella lirica italiana del motivo qui tematizzato. In questo componimento, come anche in *Ancor che-ll'aigua* che ne estremizza gli assunti di partenza, il processo di consunzione psico-fisica scaturito dalla negazione dell'appagamento amoroso frustra il desiderio dell'amante e perviene a esiti mortali. Il *non-poter* esaudire l'«amoroso volere», in altre parole il *non-poter* ottenere «intera / d'amor gioia» (vv. 5-6), consuma il corpo, distruggendolo: «ch'eo no lo posso avere, und'eo mi *sfaccio*» (v. 56). Il processo di logorio interiore, consequenziale al raggelamento dello spirito vitale («lo *spirito* mi manca e *torna in ghiaccio*», v. 52), è assimilabile allo scioglimento languido, mistico, di trobadorica ascendenza, esplicitato anche da Guido delle Colonne («e, s'eo *languisco*, non posso morire»).<sup>75</sup> Del resto, anche in questa canzone 'lentiniana' e di strategica importanza

<sup>71</sup> Tenuto conto delle dovute differenze, uno 'sradicamento' è anche quello subito dal *disio* dantesco in Purgatorio. Cfr. Atturo, *Dalla pelle al cuore*, p. 89 ss.

<sup>72</sup> Sulla metafora della 'radice amorosa' in ambito provenzale cfr. Allegretto M., *Il luogo dell'amore. Studio su Jaufre Rudel*, Firenze, Olschki, 1979, p. 90, nota 14.

<sup>73</sup> Cfr. Avicenna, *Liber canonis*, I.1.4.1. Cfr. Harvey, *The Inward Wits*, p. 22.

<sup>74</sup> Mancini M., Sevals pantaisan. *Sogni e visioni in Flamenca*, in Fassò A., L. Formisano e M. Mancini (a c. di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 451-469: 452.

<sup>75</sup> Guido delle Colonne, *Ancor che-ll'aigua per lo foco lasse*, v. 50. Cfr. Atturo V., *Languor carnis. Echi*

per gli sviluppi della lirica di sì, l'«immagine di neve» cui è ridotto l'uomo privo d'amore sottolinea, per antitesi, il valore «ardente» di Amore, «fiamma» che brucia il cuore dell'amante, corrodendolo: «[...] Amore m'è allumato / di *fiamma* che-mm'abbraccia, / ch'èo *fora consumato*» (vv. 13-15). Il vento fresco dei sospiri (lo spirito cosiddetto 'ventoso')<sup>76</sup> scandisce il suono dell'amore, raffreddandolo, e comunicando alla donna la qualità interna di un sentimento che non si potrebbe 'vedere' in altro modo all'esterno: «Amor è uno *spirito d'ardore*, / che *non si pò vedire*, / ma sol per li *sospire* / si fa *sentire* in quel ch'è amadore. / Cusi, donna d'aunore, / lo meo gran *sospirare* / vi porea certa fare / de l'*amorosa flamma* und'èo sò involto» (vv. 24-31). L'esperienza amorosa lentiniana si rivela dunque, come per *Molti amadori*, un evento che può annullare l'Io, fino alla devitalizzazione, «*malatia* [...] / [...] in *core*, che 'n *vista non pare*» (vv. 1-2) cui è costretto un corpo privo di spirito. 'Malattia' diviene quindi sinonimo di alienazione per eccessivo smarrimento al cospetto di madonna: «cad io non sono mio né più né tanto, / se non quanto madonna *vede fore* / e *uno poco di spirito* ch'è 'n meve» (vv. 12-14). Si tratta, in effetti, di una donna mirabile, anticipatrice di salvezza e dantesca *beatitudo*; l'amata è l'unica al mondo in grado di 'risuscitare' il cuore-corpo del buon servitore: «ch'ella mi pote morte e vita dare» (v. 8).

5. Nel *corpus* lirico della psico-fisiologia lentiniana, alla riduzione dell'amante in ghiaccio, essere inanimato privo di spirito, corrisponde una donna priva di corpo, immaginata («ca pur aspetando, / in voi 'magginando»),<sup>77</sup> ricordata nella memoria di un profumo lontano («la *rimembranza* / di voi, *aulente cosa*»),<sup>78</sup> pensata nei lineamenti di un ritratto interiorizzato («la fresca cera / tempesta e dispera; / in *pensiero* m'ài miso»),<sup>79</sup> ridotta insomma all'intensa *cogitatio* che assilla la mente del poeta: «quella che pregio e bellezze inavanza / e fami star sovente / la mente d'*amoroso pensamento*».<sup>80</sup>

Trasformata in «maravigliosa simiglianza», immagine (*semblansa*) di un referente indefinito («cosa»), madonna sembra tutt'«altro» che persona in carne e ossa, piuttosto mediatrice di stupefatta conoscenza e riproduzione, limpidissima certo, di una realtà esterna: «Tanto siete maravigliosa / quand'i' v'ò bene *affigurata* / ch'*altro parete che 'ncarnata*, / se non ch'io spero in voi, *gioiosa*».<sup>81</sup> E ancora: «*Non mi parete femina*

---

di memoria salomonica nella fisiologia emozionale dei trovatori, in Canetti P., A. Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014, pp. 49-78.

<sup>76</sup> A proposito della triplice partizione delle funzioni spirituali (spirito vitale, naturale e animale), preminente nell'ottica che qui interessa è lo 'spirito vitale', chiamato anche 'spirito ventoso' che «*a corde oritur et per arterias pulsando per totum corpus dirigitur a sinistro cordis*». Dal cuore, dimora esclusiva della *virtus universalis*, lo spirito – strumento ausiliare dell'anima nell'espletamento delle proprie funzioni corporali – recepisce le singole *virtutes*, cioè le specifiche funzioni fisiologiche e psicofisiche: cfr. Alberto Magno, *De Spiritu et Respiratione*, Lib. I, tract. 2, cap. 3.

<sup>77</sup> GiacLent, *Dal core mi vene*, vv. 11-12.

<sup>78</sup> Ivi, vv. 23-24.

<sup>79</sup> Ivi, vv. 60-62.

<sup>80</sup> GiacLent, *Poi no mi val merzé né ben servire*, vv. 41-43.

<sup>81</sup> Id., *La 'namoranza disiosa*, vv. 25-28.



*incarnata*, / ma fatta per gli frori di belezze». <sup>82</sup> Alla dissoluzione della figura angelicata si oppone il riconoscimento ambivalente del corpo reale della donna, nel cui possesso l'amante spera con perseveranza («se non ch'io spero in voi») giacché, secondo un noto motivo trobadorico, «chi sofr'acompl'e vince ogni tardanza». <sup>83</sup> Il completamento dell'amore è una gioia di difficile raggiungimento che però, almeno una volta, Giacomo dichiara di aver ottenuto («quell'è la gioia che più mi solazza, / par che mi sfazza, / ch'eo ebbi di voi, donna, compimento»; «[...] da voi ebbi guiderdone»), in maniera tanto perfetta («la gioi che di voi, donna, aggio avuta, / no la mi credo aver mai sì compiuta») da non volerla aver avuta («ma no-l vorria avere avuto intando / che vo pensando / e convenni partire») <sup>84</sup> pensando al necessario distacco da quella presenza fisica.

Nell'investigare le tappe amorose e sensoriali che cadenzano la progressione dell'itinerario del desiderio lentiniiano verso il corpo della donna, sarà opportuno notare come il primato sia senz'altro accordato alla vista, soprattutto nella sua variante in negativo (*non-vista*) che si frappone in disforia, come già in moltissimi trovatori, al desiderio di contemplare il volto amato, desiderio di 'vedere' e di 'farsi vedere'. <sup>85</sup> Agli antipodi della scala sensoriale gerarchizzata dal Notaro il tatto è invece scarsamente rappresentato. La riduzione della donna a *figura mentis* dissolve infatti i tratti dell'amata in una corporeità prevalentemente immaginata. In effetti, essendo l'istanza tattile quella maggiormente connessa alla vicinanza prossemica con le membra muliebri, la marginalizzazione dell'epidermide dalla sfera percettiva dominante (a favore piuttosto dell'istanza olfattiva-*spiritale*) si rivela coerente con quell'essere 'lontana', eppure interiormente vicina, che costituisce la cifra forse più significativa della ricerca lentiniiana sulla ritrattistica femminile. È notevole allora che gli unici riferimenti agli abbracci e ai baci menzionati da Giacomo siano, escluse le rime dubbie, confinati nella canzonetta eterostrofica *Dolce coninzamento*, vale a dire in un componimento di livello minore: «rimembriti a la fiata / quand'io t'ebi abbrazzata / a li dolci baciari». / Ed io basciando stava / in gran diletamento». <sup>86</sup> A 'toccare' la pelle dell'amata sono piuttosto, come rappresentativamente nella canzone di separazione *Madonna mia, a voi mando*, i sospiri angosciosi tipicamente lentiniiani che, in maniera simile a quanto espresso in *Meravigliosa-mente*, «segnano con la loro impalpabile ma fonica presenza» <sup>87</sup> le prime tre strofi del componimento. L'inibizione interpersonale, sociale, che nel testo provoca la separazione dal corpo desiderato (e che in *S'io doglio no è meraviglia* è tematizzata come vera e propria lontananza) determina, sul piano della diegesi, l'attuazione di strategie compensative. In quest'ottica, i *sospiri-pianti-messaggeri-di-parole* agiscono sul piano della comunicazione con l'amata per «dire» ciò che difficilmente l'Io riuscirebbe

<sup>82</sup> Id., *Angelica figura e comprobata*, vv. 5-7.

<sup>83</sup> Id., *Ben m'è venuto prima cordoglienza*, v. 40.

<sup>84</sup> Id., *Uno disio d'amore sovente*, vv. 40-44 e 59; 47-48; 43-45.

<sup>85</sup> Cfr. Id., *Dal core mi vene*, vv. 27-32 e 78-79; *Troppo son dimorato*, vv. 43-46; *S'io doglio no è meraviglia*, vv. 8-14.

<sup>86</sup> Id., *Dolce coninzamento*, vv. 18-22.

<sup>87</sup> *I poeti*, vol. 1, p. 284.



a esprimere in altro modo: «Madonna mia, a voi mando / in gioi li mei sospiri, / ca lungiamente amando / non vi porea mai dire / com'era vostro amante», vv. 1-5. I sospiri assumono, per contrappasso si direbbe, una corporeità acuminata che, secondo modalità provenzali («Ara·m nafront li sospir / d'amor, qu'inz al cor los sen»),<sup>88</sup> 'punge' il cuore di madonna: «und'eo prego l'Amore, / a cui prega ogni amanti, / li mei sospiri e pianti / vo pungano lo core».<sup>89</sup>

La complementarità di questi due elementi – l'affievolimento dell'istanza corporea e il parallelo potenziamento dell'istanza *spiritale* che assume su di sé connotati 'epidermici' – riproduce una tendenza peculiarmente lentiniana. Si tratta cioè della propensione a incorporare l'elemento oggettivo, il corpo della donna esternamente percepibile, nella soggettività dell'Io maschile. Il dato naturale, trasformato in metafisico e fantasmatico, viene per così dire 'incapsulato' nel cuore, dove dimorano gli spiriti. Se l'interiore possesso della *donna-figura* sancisce, nel consolidarsi di un ricordo sedimentato, il divorzio con il presente della *donna-incarnata*, d'altro canto però all'introiezione del ritratto corrisponde, sul piano della comunicazione interpersonale, la 'drammatizzazione' (quasi pre-cavalcantiana) di strategie espressive volte a remunerare il *deficit* di comunicazione con l'esterno. Al lavoro dello *spiritus phantasticus*, che nelle pieghe dell'anima riproduce una pittura muliebre di devozione, si accompagnano in parallelo le dinamiche della circolazione pneumatica di cui sospiri e pianti rappresentano, quali veicoli privilegiati, l'interfaccia dialogica con l'amata:

Ben vorria, s'eo potesse,  
 quanti *sospiri eo getto*,  
 c'ogni *sospiro* avesse  
*spirito e intelletto*,  
 ch'a voi, donna, d'amare  
*dimandasser* pietanza,  
 da poi ch'e' per dottanza  
*non vo posso parlare*.

(*Madonna mia, a voi mando*, vv. 17-24)

Ora, situazioni affini sono riscontrabili anche nei trovatori laddove, in dittologie sinonimiche fisse, i sospiri e i pianti costituiscono contromisura efficace nel supplire l'assenza di *midons*: «[...] qu'ades *planh e sospire*, / quar no vei lei, don mos cors non s'ahire, / quar tant *m'es luenh* la terr'e·l dous pais / on es selha vas cui ieu sui aclis, / per qu'ai perdut joi e solatz e rire».<sup>90</sup> Ciò che però distingue significativamente Giacomo rispetto alla topica provenzale dei sospiri-pianti *in absentia* è il legame stretto, innovativo, che egli per primo instaura tra lo 'spirito' e la 'necessità' primaria del dire a madonna, malgrado una lontananza organicamente presupposta. Venendo meno il 'corpo del reato'

<sup>88</sup> Uc Brunenc, *Ara·m nafront li sospir*, vv. 1-2. Si cita da Gresti P. (a c. di), *Il trovatore Uc Brunenc. Edizione critica con commento, glossario e rimario*, Tübingen, Niemeyer, 2001.

<sup>89</sup> GiacLent, *Madonna mia, a voi mando*, vv. 13-16.

<sup>90</sup> Peire Vidal, *Per mielhs sofrir lo maltrait e l'afan*, vv. 6-10.

---

– e con esso la speranza del ‘guiderdone’ – il compimento non s’identifica più, come nelle prime generazioni di trovatori, con il possesso carnale, piuttosto con l’assolutizzazione di una fenomenologia amorosa non convenzionale, ovvero con l’*i(n)spirazione* della parola poetica e con l’espressione (*affettiva*) dell’identità lirica.

# La questione dell'Io, dal romanzo antico-francese alla lirica italiana

Roberto Antonelli  
Sapienza, Università di Roma

Appare indubbio – come hanno sottolineato molti critici, specie dagli anni Settanta del XX secolo<sup>1</sup> – che nel romanzo antico-francese è possibile cogliere non solo elementi ma strutture narrative fondamentali e specifiche che rivelano e qualificano la nascita di una nuova Soggettività, espressa non a caso attraverso un eroe protagonista cui pertiene, è organica, l'*aventure*, la *queste*, la prova e il suo eventuale superamento o la sconfitta, la redenzione, la vittoria, ecc. ecc. Dunque un movimento e un'assunzione piena della funzione autonoma (individuale?) del personaggio e dei personaggi. Ma, a prescindere dalla persona grammaticale implicata (la terza, trattandosi di un genere diegetico, tranne casi speciali e particolari come il *Roman de la Rose*), che potrebbe rivelarsi del tutto ininfluenza a fini euristici, si tratta di un Individuo che affronta l'*aventure* per sé e solo per sé, o di un personaggio che è ancora profondamente espressione di un gruppo sociale, ovvero la Chiesa o la nobiltà feudale e i suoi valori, in nome dei quali parla e che vuole semmai rendere partecipi di un sistema appunto valoriale? Sembra difficile negare il peso di una forte componente extraindividuale nella struttura profonda del romanzo antico-francese, anche di materia 'non-antica': il cavaliere cerca se stesso, nei casi più 'individualistici', ma sempre, in quanto 'cavaliere', come espressione di un valore e di una ricerca comunitaria, di gruppo, di ceto o di rappresentanza cultural-religiosa (si pensi poniamo al Graal), pur con il rilievo tutto nuovo dato alla singola personalità del cavaliere eroico, non a caso *destinato* all'avventura. Da questo punto di vista fra Roland e il suo Destino 'obbligato' e gli eroi dei romanzi cavallereschi la differenza c'è ma non sembra decisiva. Il Destino e la Missione rendono il cavaliere insieme Individuo ed Eroe, quindi non-Individuo, ma Tipo, rappresentante di un gruppo che pone oggettivamente o esplicitamente delle richieste che egli deve cercare di esaudire nell'incontro/scontro con l'Altro: in questo senso la storia di *Erec e Enide* appare esemplare, così come quella di Perceval.

Perfino Tristano, alla fine dei conti, appare iscrivibile sotto questo registro: la sua vicenda, la sua figura, come dice chiaramente Thomas in vari luoghi e proprio alla fine del romanzo, è *exemplum*: le angosce e le gioie amorose sue e degli altri protagonisti, ma sue innanzitutto, non solo sono descritte in terza persona ma possono essere narrate per il corpo sociale di riferimento proprio in quanto *exemplum*. Amore e morte creano un

---

<sup>1</sup> Mi limito a citare, in una vasta bibliografia, poi diradata: Morris C., *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto, University Press, 1972; meno specifici ma in generale importanti sono Zink M., *La subjectivité littéraire, Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985 e Kay S., *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

mito come vicenda esemplare che dividerà ma orienterà i lettori e la ricezione sociale, e quindi valorizzerà l'identità dei protagonisti, suggerendo la presenza operante e la 'necessità' di una nuova soggettività, ma non la assumerà come struttura portante. Lo farà semmai la tradizione successiva. In questo senso è evidente il legame che nella società cristiano-feudale corre fra l'eroe epico, poniamo Roland, e l'eroe romanzesco, poniamo Perceval e perfino Lancelot.<sup>2</sup> Non è solo l'evidente legame che lega l'eroe di terza persona al genere epico e romanzesco che impedisce una piena affermazione dell'Individuo e la sua percezione come un Individuo e un Io (se non nella nostra percezione moderna, post-romantica), ma la sua rappresentatività tipica, la sua funzione *conativa*.

Ma in realtà sappiamo che qualcosa di profondo è cambiato rispetto all'eroe epico. Tristano è *l'amoroso* prima che cavaliere, è un *trickster*, che arriva anche a travestirsi per conseguire i suoi scopi, e ci dice così che è davvero emersa una questione che porta a una nuova soggettività e a una diversa qualificazione e destinazione del romanzo rispetto al genere epico (Alda la bella, come è stato da gran tempo notato, è distante mille miglia dalle altre figure femminili del romanzo antico-francese, e così Guiburc e altre). Il fatto è che nelle vicende eroiche e storiche è entrato prepotentemente un nuovo fattore, l'*amore* (come dimostra ampiamente anche il caso di Lancelot), ovvero un sentimento che può certo essere trattato, come nel *Tristano* di Thomas o Beroul, innanzitutto come oggetto sperimentale e perfino educativo, ma che necessariamente porta con sé organicamente il problema dell'identità e dei rapporti interpersonali insieme a quelli sociali dei protagonisti del fatto amoroso.

Per di più è un amore che non ha più nulla a che vedere con quello classico, marcato com'è dalla religione e dalla cultura cristiana, dalla colpevolizzazione di quel corpo della donna che nel romanzo è uno degli scopi espliciti dell'azione e del desiderio, e da un'istanza socialmente paritaria di fronte al fatto amoroso, che può essere combattuta, come poi in Andrea Cappellano, ma non del tutto negata e che produrrà anzi vivaci dibattiti teorici sull'argomento. Ciò ovviamente vale innanzitutto per le storie tristaniane, ma è anche uno degli elementi nuovi e centrali dei romanzi di materia antica e del nuovo romanzo in genere. Possiamo dire, certo *a posteriori*, ma con grande verosimiglianza, che la nuova società cortese, per ragioni che ormai impegnano un'enorme bibliografia, sceglie – o comunque elabora – questo tema come *fatto identitario* della nuova società e s'incontra e scontra su questo terreno con la Chiesa e i suoi intellettuali e con i vincoli sociali e i nuovi ceti che iniziano ad occupare la scena sociale: mercanti e cittadini, *plebei* ('popolari', come tradurranno in Toscana), tutti compresi nel sistema identitario che la questione amorosa porta con sé per tutti i suoi protagonisti. Nel fatto amoroso si manifestano certo i vincoli sociali che lo rendono magari impossibile e mortale, ma infine questi vincoli vengono quasi istantaneamente inglobati e metabolizzati nella stessa casistica amorosa e nella personalità, nell'*identità* dei soggetti implicati, a cominciare ovviamente dal soggetto maschile ma coinvolgendo anche quello femminile, che assume una fisionomia propria, per quanto possa essere evanescente o tipizzata, prodotto cioè di un immaginario maschile. Si noti infatti come il possesso del corpo, che nella lirica avrà una storia del tutto particolare, nel

<sup>2</sup> Callen King K., *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1987.

romanzo entra naturalmente nel percorso diegetico e ne fa parte integrante come oggetto e scopo della storia e dei suoi meccanismi esemplari e didascalici.

Se ciò è vero, si comprende perché la lirica d'amore che pone al centro della scrittura in modo esclusivo l'amore, che nel romanzo cortese è solo uno dei temi e a volte *apparentemente* non il più rilevante, divenga l'altro genere più frequentato ed egemone della letteratura cortese: è nella discussione e rappresentazione della fenomenologia amorosa e delle relazioni interpersonali – per quanto monche e (auto)rappresentative del solo genere maschile – che si costruisce l'identità di una società, all'uscita dall'Alto Medio Evo, nel clima di sviluppo e di cambiamenti dei secoli XII e seguenti. E si comprende anche perché la lirica d'amore e la costruzione dell'io accompagnino i successivi sviluppi culturali e socioeconomici, fino al nuovo potere mercantile e alla fuoriuscita della poesia e della cultura dalle Corti per entrare nelle città e nei Comuni. Dalla nuova soggettività del cavaliere alla ricerca delle radici 'umane', individuali, dell'io, fino a Boccaccio e oltre.

Il genere lirico, quello che dice 'io' per definizione (ma che non riesce, come vedremo, altrettanto facilmente a dire 'tu'), si trova 'naturalmente' ('secondo natura' appunto) a rappresentare al meglio le istanze di autoriconoscimento della nuova cultura romanza e a garantire anche il senso e la funzione del trovatore e del poeta nella società cortese e cittadina. Ma l'amore lirico dovrà essere necessariamente diverso da quello del romanzo: l'istanza esemplare e didascalica possibile nella diegesi romanzesca ha molte maggiori difficoltà a poter rappresentare la totalità di un rapporto amoroso che parta dall'esclusività di un rapporto interpersonale: la storia di un romanzo non può essere condensata in poche strofe, neppure nei lunghi *vers* del primo trovatore, Guglielmo IX, forse non a caso, però, così lunghi. L'io del genere lirico deve fare i conti con una riduzione della storia agli elementi essenziali, a una relazione appunto esclusivamente, o quasi, interpersonale (in cui peraltro *lausengiers* e contesto sociale svolgono ancora, almeno all'inizio, un ruolo molto attivo). Il genere lirico amoroso costringe a una riduzione degli attori e il discorso dovrà vertere necessariamente sulle funzioni possibili e sui rapporti interpersonali che tali attori possono rappresentare.

Una conferma dei tempi nuovi e insieme della pressione del gruppo, e della *storia*, indiretta ma comunque ben visibile, la troviamo proprio al momento della nascita del genere lirico amoroso, in Guglielmo IX. Guglielmo dice a chiare lettere e in modo perfino violentemente cavalleresco 'io' (si è parlato di un *io-cavaliere*), ma in tutto il filone cosiddetto 'realistico' è un io che si rivolge e magari chiede consiglio alla *masnada*, ai *companho*, la cui disposizione 'naturale', in realtà *feudale*, verso la donna ritiene evidentemente di rappresentare e indirizzare, in quanto capo-*masnada*, duca. Una disposizione che in realtà, *a posteriori*, non appare molto lontana da quella poi forse non a caso condannata da Andrea Cappellano nei rustici, che «si muovono ad atto carnale» come cavalli o muli: cavalli sono infatti per Guglielmo le due donne di *Companho, farai un vers [qu'er] covinen*. Anche le cosiddette canzoni 'cortesi', con la parziale eccezione di *Ab la dolchor del temps novel*, che annuncia effettivamente qualcosa di nuovo, sono a ben vedere tutte iscrivibili sotto il segno conativo,<sup>3</sup> ma è un segno conativo di tipo che oggi definiremmo politico-culturale:

<sup>3</sup> Che malgrado queste scelte Guglielmo sia il punto di riferimento di tutta la tradizione immediatamente successiva, per opposizione (Marcabrano) o mediazione (Jaufre Rudel), non sorprenderà se si tien presente

lascia intravedere nelle puntate polemiche e nelle parodie anche la pressione di un diverso amore (quello *clergau*, dei chierici) e di diverse posizioni, di origine ‘non-masnadiera’, non rivolte cioè all’immediato possesso del corpo femminile. Non è dunque un caso che, come ha rilevato nella sua tesi di laurea una giovane studentessa romana, Julia Boitani, *mai* nei componimenti di Guglielmo sia implicato un ‘Tu’, riferito alla donna. Non è il segno di raggiunta individualità e autorelazionalità interiore dell’Io ma della sua egemonia sul gruppo e della sua difesa contro altri gruppi ideologici. E non è neppure un caso che tale assenza del ‘Tu’ sia stata rilevata dalla stessa Boitani anche in tutti i più antichi trovatori, fin quando la correlazionalità ‘Io-Tu’ e la relativa diegesi dialettica esploderà, a farla breve, nella poesia di Bernardo di Ventadorn. Con Bernardo però si stabilizza e articola una fenomenologia più aperta e complessa. Non è un caso che in lui sia anche rilevabile la prima straordinaria presa di coscienza di un Io che, attraverso un mito classico di grande fortuna anche e forse innanzitutto medievale, quello di Narciso, riconosce la propria autorelazionalità totale, perfino in un supposto rapporto di scambio interpersonale:

*Anc non agui de me poder  
ni no fui meus de l’or’en sai  
que-m laisset en sos olhs vezer  
en un miralh que mout me plai:  
miralhs, pus me mirei en te,  
m’an mort li sospir de preon,  
c’aissi-m perdei com perdet se  
lo bels Narcisus en la fon.<sup>4</sup>*

(*Can vei la lauzeta mover*, vv. 17-24)

Il punto però, ripeto qui cose già dette in precedenti occasioni,<sup>5</sup> è che a tale autoriconoscimento dell’Io non corrisponde altro nella strutturazione lirica dei trovatori. L’Io del poeta si scopre sempre inserito in un gioco diegetico con un’altra entità, un Altro, di fatto inesistente ma polo di uno scambio fisico o tutto carnale, sulla linea di Guglielmo IX, o solo possibile, basato sulla richiesta inesaurita (anche in Jaufrè Rudel), e peraltro spesso anche ottenuta (Guglielmo IX *docet*), di ricompensa, di *guiderdone*. L’*impasse* conseguente, il famoso paradosso amoroso di Leo Spitzer, apre il terreno a molte possibili articolazioni del discorso e allo scavo sulla lontananza e sul suo rapporto con la morte, ma si tratta sempre

---

il ruolo dirompente sul piano ideologico e politico-culturale giocato da Guglielmo rispetto alla dominante cultura ecclesiastica. Su Guglielmo IX, e più generalmente il ‘noi’ nella lirica, si veda ora Rossi L., *Nous, l’amour, la poésie. Pour une définition des personnes grammaticales dans Ab la doussor del temps novel de Guillaume IX*, in Janner M.C., M.A. Della Costanza e P. Sutermeister (a c. di), *Noi – Nous – Nosotros. Studi romanzi – Études romanes – Estudios románicos*, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 217-239.

<sup>4</sup> Bernard von Ventadorn, *Seine Lieder*, hrsg. von Appel C., Halle, Niemeyer, 1915, XLIII, salvo piccole differenze nell’interpunzione (corsivi ovviamente nostri, anche per le successive strofe).

<sup>5</sup> *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in Bruni F. (a c. di), «Vaghe stelle dell’orsa ...». *L’«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Padova, Marsilio, 2005, pp. 41-75; *Le «je» lyrique dans la poésie méditerranéenne au Moyen Âge*, in Billy D., F. Clément et A. Combes (éd. par), *L’espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Toulouse, P.U.M., 2005, pp. 187-199.

di una lontananza e di una morte di *scambio*, di ricatto dialettico interno all'immaginazione di un rapporto interdiscorsivo del tutto inesistente: la donna non esiste come persona (se ne ricordino i tratti assolutamente tipizzati, come quelli dell'eroe romanzesco, di nuovo non a caso) ma ben esiste quale polo di un inesauribile e alla lunga, per i continuatori, improduttivo richiedere, inevaso poiché di fatto l'Altro è tanto inesistente nella realtà, quanto invadente nella retorica. L'io di Bernardo non può che minacciare l'abbandono del canto e porsi come *recrezen*, incontrandosi non casualmente, anche in questo caso, con una figura emblematica dell'eroe romanzesco, Erec, espressione di una vitanda condanna sociale del gruppo rappresentato (di nuovo una funzione conativa): la corte e i cavalieri. Anche il trovatore è inserito nella logica feudale del cavaliere e ne rappresenta l'ideologia (senza con ciò minimamente voler riprendere le tesi alquanto astratte e meccaniche di Eric Köhler). Con Bernardo siamo di fronte all'esposizione di un nuovo tipo, l'eroe misconosciuto e rifiutato, il cui destino estremo è la partenza, ma, trattandosi del genere lirico, non per l'avventura bensì per la dissolvenza e l'*issilh*, l'esilio: una soggettività nuova ed emblematica, all'interno di una funzione ormai solo latamente conativa, il cui punto focale è la sostanziale ignoranza dell'Altro e la sua riduzione ad un Soggetto unico, l'io maschile richiedente, ma che nelle premesse è ancora tutto interno alla logica e alle regole dello scambio:

*Pus ab midons no-m pot valer  
 precis ni merces ni-l dreihz qu'eu ai,  
 ni a leis no ven a plazer  
 qu'eu l'am, ja mais no-lh o dirai:  
 mort m'a e per mort li respon,  
 e vau m'en, pus ilh no-m rete,  
 chaitius, en issilh, no sai on.*

(*Can vei la lauzeta mover*, vv. 49-55)

Anche la giustamente famosa reprimenda che Chrétien indirizzerà a Bernardo non sfuggirà alla logica del rapporto di scambio, poiché propone un servizio necessariamente da remunerare, per il suo valore in sé, non quindi da chiedere, ma 'naturalmente' e comunque per sé *dovuto*:

*Cuers, se ma dame ne t'a chier,  
 ja mar por ce t'an partiras;  
 toz jorz soies an son dangier,  
 puis qu'anpris et comancié l'as.  
 Ja, mon los, planté n'ameraz,  
 ne por chier tans ne t'esmaïier.  
 Bien adoucist par delaiier,  
 et quant plus desirré l'avras,  
 tant iert plus dous a l'essaiier.<sup>6</sup>*

(*D'amors, qui m'a tolu a moi*, vv. 42-50)

<sup>6</sup> Si cita da Foerster W. (hrgs. von), *Kristian von Troyes. Wörterbuch zu seinen Samtlichen Werken*, Halle, Niemeyer, 1914, pp. 207\*-209\*, con ritocchi nell'interpunzione.

La logica del servizio feudale attinge con Chrétien ai suoi livelli più sublimati, ma permane e pervade il senso dei rapporti 'Io-Tu' e la fisionomia del primo Io lirico, un Io ancora diegetico, non autoconsapevole, 'finito' e, nella prospettiva, eternamente richiedente.

C'è ancora qualcosa di poco chiaro nel percorso che alla Corte di Federico II porta Giacomo da Lentini a misurarsi prima (almeno presumibilmente) con la tematica della richiesta della ricompensa (come in Bernardo e nei suoi continuatori) e poi, forse, ad abbandonarla, privilegiando la fase tristaniana e il destino di morte spirituale. Il Notaro sembra da una parte perfettamente inserito nel filone più 'richiedente' dell'ideologia trobadorica, da Jaufre Rudel a Bernardo a Peire Vidal, Perdigon, Gaucelm Faidit e a Folchetto di Marsiglia, dall'altra pienamente coinvolto nel destino mortale cui porta quel tipo d'amore: se si vuole provare a ricostruire un percorso storico-razionale, anche la necessità di abbandonare ogni richiesta convenzionale sembra comprensibile solo in un percorso 'progressivo'. Si pensi almeno a *Guiderdone aspetto avere*, che si conclude con

Donna mia, ch'eo non perisca:  
 s'eo vi prego, no vi 'ncresca  
 mia preghera.  
 Le bellezze che 'n voi pare  
 mi dstringe, e lo sguardo  
 de la cera;  
*la figura piacente*  
*lo core mi diranca,*  
*quando voi tegno mente*  
*lo spirito mi manca e torna in ghiaccio:*  
 né-mica mi spaventa  
 l'amoroso volere  
 di ciò che m'atalenta,  
*ch'eo no lo posso avere, und'eo mi sfaccio.*<sup>7</sup>

(vv. 43-56)

e a *Amor non vole* che al di fuori di questo percorso si faticherebbe a comprendere e collocare:

*Amor non vole ch'io clami*  
 merzede c'onn'omo clama,  
 né che io m'avanti c'ami,  
 c'ogn'omo s'avanta c'ama,  
 che lo servire c'onn'omo  
 sape fare nonn-à nomo,  
 e no è in pregio di laudare  
 quello che sape ciascuno:

<sup>7</sup> *I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. 1: Antonelli R. (a c. di), *Giacomo da Lentini*, pp. 73-74.



*a voi, bella, tale dono  
non vorria apresentare.*

(vv. 5-10)

[...]

*Senza merzede potete  
saver, bella, 'l meo disio,  
c'assai meglio mi vedete  
ch'io medesimo non mi veo;  
e però s'a voi paresse  
altro ch'esser non dovesse  
per lo vostro amore avere,  
unque gioia non ci perdiate,  
cusi vol e te: 'mistate,  
inanzi voria morire.<sup>8</sup>*

(vv. 41-50)

È molto probabile che in una fase così *originaria*, quando tutto o quasi tutto era da (re) inventare, Giacomo, come ha ben sottolineato Brugnolo, seguisse «un'esigenza ben precisa: quella di saggiare fino in fondo le possibilità tematiche, concettuali e stilistico-retoriche offerte dagli sviluppi più recenti della lirica cortese, per coglierne e svilupparne i germi, anche antitetici, di novità».<sup>9</sup> Ciò che peraltro sorprende, anche per la lucida strategia che sembra sottendere (e che rivela una grande sapienza culturale e letteraria e una fortissima personalità indagatrice e innovatrice), è il salto insieme tematico e formale che il Notaro compie con l'invenzione del sonetto, fornendo alla lirica successiva, a cominciare da Guinizzelli per arrivare a Cavalcanti e Dante, le chiavi per superare l'*impasse* in cui era caduta la lirica trobadorica, senza cadere in quella perenne ripetitività che sarà tipica dei *rhétoriqueurs* e del cosiddetto 'grande canto cortese' (e che sola può spiegare le singolari posizioni e sviste critiche di Paul Zumthor e di Gérard Genette).

Il passaggio al sonetto porta a isolare un solo elemento tematico su cui concentrare la propria attenzione. Ovvero, se si preferisce, la necessità di dar conto esclusivamente di ciò che il rifiuto ormai canonico della donna produce sull'io porta alla necessità di un *genere* che elimini la diegesi e il balletto fintamente dialogico con la presunta (e finta) interlocutrice. Rimanevano solo due strade: la lode della donna, senza nessuna richiesta o condizione, come epifania in sé benefica, o, viceversa (ma è solo il retro dello stesso foglio), la rappresentazione dell'inevitabile morte dell'io. In entrambi i casi l'accento non è più sul presunto oggetto del discorso poetico, ma sul Soggetto emittente e sulla sua capacità di realizzarlo verbalmente. Il poeta 'divorzia' dalla musica (non la poesia dalla musica)<sup>10</sup> e la parola assume conseguentemente un ruolo centrale, non ancillare, aperto

<sup>8</sup> Ivi, pp. 90-92.

<sup>9</sup> Brugnolo F., *La scuola poetica siciliana*, in Malato E. (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, 14 voll., Roma, Salerno, 1995-2004, vol. 1: *Dalle Origini a Dante*, pp. 265-337: 290.

<sup>10</sup> Antonelli R., *I Siciliani e la musica, oggi*, in *Musicologia fra due continenti. L'eredità di Nino Pirrotta*.

alle più sottili investigazioni dell'interiorità e del pensiero, quale poi in Dante e Petrarca. Il poeta si appresta a conquistare un nuovo ruolo, quello del Poeta con la maiuscola, dell'*auctor*, come poi teorizzerà Dante.

Gli esempi sono noti; li ho già addotti in altra sede<sup>11</sup> e non mi ci soffermo, se non per ricordarne la particolarità e centralità:

1

Molti amadori la lor malatia  
portano in core, che 'n vista non pare,  
ed io non posso sì celar la mia,  
ch'ella non paia per lo mio penare,

però che son sotto altrui signoria,  
né di meve nonn-ò neiente a' ffare,  
se non quanto madonna mia voria,  
ch'ella mi pote morte e vita dare.

*Su' è lo core e suo son tutto quanto,  
e chi non à consiglio da suo core,  
non vive infra la gente como deve,*

*cad io non sono mio né più né tanto,  
se non quanto madonna vede fore  
e uno poco di spirito ch'è 'n meve.*

2

A l'aire claro ò vista ploggia dare,  
ed a lo scuro rendere clarore;  
e foco arzente ghiaccia diventare,  
e freda neve rendere calore;

e dolze cose molto amareare,  
e de l'amare rendere dolzore;  
e dui guerrerer infin a pace stare,  
e 'nfra dui amici nascereci errore.

*Ed ò vista d'Amor cosa più forte,  
ch'era feruto e sanòmi ferendo,  
lo foco donde ardea stutò con foco;*

*la vita che mi dè fue la mia morte,*

---

*Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-6 giugno 2008)*, Roma, Scienze e Lettere, 2010 (Atti dei Convegni Lincei, 259), pp. 211-223.

<sup>11</sup> Antonelli R., *Giacomo da Lentini e l'«invenzione» della lirica italiana*, «Critica del testo», 12/1, 2009, pp. 1-24.

*lo foco che mi stinse, ora ne 'ncendo,  
d'amor mi trasse e misemi in su 'loco.*

3

Diamante, né smiraldo, né zafino,  
né vernul'altra gema preziosa,  
topazzo, né giaquinto, né rubino,  
né l'aritropia, ch'è sì vertudiosa,

né l'amatisto, né 'l carbonchio fino,  
lo qual è molto risprendente cosa,  
non àno tante belezze in domino  
quant'à in sé la mia donna amorosa.  
E di vertute tutte l'altre avanza,  
e somigliante al sole è di splendore,  
co la sua conta e gaia inamoranza,

e più bell'è che rosa e che frore:  
Cristo le doni vita ed alegranza  
e si l'acresca in gran pregio ed onore.

4

Madonna à 'n sé vertute con valore  
più che nul'altra gemma preziosa,  
che isguardando mi tolse lo core,  
cotant'è di natura vertudiosa.

Più luce sua beltate e dà splendore  
che non fa 'l sole né null'altra cosa,  
de tutte l'altre ell'è sovran'e frore,  
che nulla apareggiare a lei non osa.

Di nulla cosa non à mancamento,  
né fu ned è né non serà sua pare,  
né 'n cui si trovi tanto complimento;

e credo ben, se Dio l'avesse a fare,  
non vi metrebbe sì su' 'ntendimento  
che la potesse simile formare.<sup>12</sup>

Quel che vorrei sottolineare con particolare attenzione è che questo percorso conduce alla nascita di una lirica completamente narcisistica, di un Soggetto maschile, che legge, considera, la Donna come Altro speculare, proprio in quanto la loda: ne fa un oggetto di culto e, forse, di sublimazione della propria conflittualità interiore,

---

<sup>12</sup> *I poeti*, vol. 1, pp. 436, 455, 524, 532.

*che rimane comunque insondata e misteriosa.* Una condizione che graverà su tutta la lirica occidentale e che avrà conseguenze anche al di là della letteratura in senso stretto, ma che nello stesso tempo, garantendo l'assoluta autorelationalità e quindi l'«infinitudine» del Soggetto, ne sancisce la nascita in termini tali che il grande teorico della poesia romantica, Hegel, potrà riconoscervi i fondamenti dell'Io romantico, ovvero di quell'Io che esprime «il soggettivo, il mondo interno, l'animo che riflette, che sente, e che, invece di procedere ad azioni, *si arresta al contrario presso di sé come interiorità* e può quindi prendere *come unica forma e meta ultima l'esprimersi del soggetto*» e raggiunge quell'«autonomia individuale e [...] libertà del soggetto [...] quella interiorizzazione del contenuto, la cui infinità costituisce in sé la profondità dell'animo romantico». <sup>13</sup>

I sonetti della lode, considerati esclusiva scoperta della lirica stilnovistica, iniziano dunque con Giacomo, se le attribuzioni della tradizione manoscritta, del resto univoca, non mentono. Non pongono in evidenza un tema fra i tanti: sono la controparte necessaria dei sonetti che lavorano sulla perdita di sé come Soggetto. Il nuovo genere (che non a caso nasce già adulto, proprio in quanto nuovo genere, al contrario, ad esempio, della sestina) consente sì l'esposizione e lo sviluppo di un pensiero, ma soprattutto impone necessariamente la concentrazione su un tema, non su una casistica o su una situazione diegetica: il Soggetto necessariamente parla di sé ed essendo il discorso d'amore l'oggetto privilegiato del discorso, si propone per la prima volta (implicitamente o meno, comunque oggettivamente) come Io lirico. Fra nascita del Soggetto, nascita dell'Io lirico e invenzione del sonetto si evidenzia un nesso inscindibile. La lirica fuoriesce dal discorso situazionale e penetra e si propone come registrazione dell'interiorità dell'Io, giusta alcune osservazioni di critici precedenti, non organicamente correlate però al sonetto e al sistema culturale e poetico specifico di Giacomo.

Questa è la riscoperta che Guinizzelli farà, primo fra tutti, della lirica di Giacomo contro Guittone, riproponendo esplicitamente e non a caso, in forme ancora più alte e forse consapevoli, la centralità dell'esperienza tristaniana di amore e morte, riprendendo, 'centonizzando' quasi, le canzoni di Giacomo (soprattutto *Donna, l'amor mi sforza*, in un vero e proprio riuso strategico di *Madonna, dir vo voglio* e della lirica lentiniana), <sup>14</sup> per arrivare anche lui, ma in maniera ancor più cosciente e radicale, come capiranno bene Cavalcanti e Dante, ai sonetti dell'esperienza mortale del fatto amoroso e della lode, *Lo vostro bel saluto, Vedut'ho* e *Io voglio del ver*:

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo  
che fate quando v'encontro, m'ancide;  
Amor m'assale e già non ha riguardo  
s'elli face peccato over merzede,

<sup>13</sup> Hegel G.W.Fr., *Estetica*, trad. di Merker N. e N. Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 1524.

<sup>14</sup> Antonelli, *Avere e non avere*, pp. 41-75.

ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo  
ched oltre 'n parte lo taglia e divide;  
parlar non posso, che 'n pene io ardo,  
sì come quelli che sua morte vede.

*Per li occhi passa come fa lo trono,  
che fer' per la finestra de la torre  
e ciò che dentro trova spezza e fende:*

*remagno come statua d'otono  
ove vita né spirito non ricorre,  
se non che la figura d'omo rende.*

*Vedut'ho la lucente stella diana,  
ch'apare anzi che 'l giorno renda albore  
c'ha preso forma di figura umana;  
sovr'ogn'altra me par che dea splendore:*

*viso de neve colorato in grana  
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;  
non credo che nel mondo sia cristiana  
sì piena di biltate e di valore.*

Ed io dal suo valor son assalito  
con sì fera battaglia di sospiri  
ch'avanti a lei non seri' ardito.

Così conoscess'ella i miei disiri!  
ché, senza dir, de lei seria servito  
per la pietà ch'avrebbe de' martiri.

*Io vogliò del ver la mia donna laudare  
ed asembrarli la rosa e lo giglio:  
più che stella diana splende e pare  
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.*

*Verde river' a lei rasembro e l'äre,  
tutti color di fior', giano e vermiglio,  
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:  
medesmo Amor per lei rafina meglio.*

Passa per via adorna e sì gentile,  
ch'abassa orgoglio a cui dona salute  
e fa 'l de nostra fé se non la crede,

e no' lle pò apressare om che sia vile;  
 ancor ve dirò c'ha maggior vertute:  
 null'om pò mal pensar fin che la vede.<sup>15</sup>

Quando dunque Cavalcanti, Dante, e Petrarca, riprenderanno questa intuizione, la svilupperanno assumendo totalmente e 'fondamentalisticamente' la Donna come puro espediente del riconoscimento della poesia come verbalità essenziale, *beatrice* o *laura* che sia. Non ripeterò di nuovo quanto sia fondamentale l'enunciazione metapoetica esplicita di questo processo che Dante svolge nella *Vita nuova*, cap. XVIII, ponendo la propria beatitudine «*In quelle parole che lodano la donna mia*». In realtà sarebbe anche necessario, visti i taciti e bizzarri riusi che della morte della donna ha fatto Marco Santagata. Ricorderò solo che l'Altro, la Donna, muore o, in Cavalcanti, sparisce a priori a vantaggio dell'Io: l'Io (maschile, ricordiamolo sempre) si riconosce come *Soggetto unico*. E se Petrarca, dopo la proiezione epico-sacrale della Beatrice dantesca, ritornerà alla lirica pura potrà/dovrà intitolare la propria raccolta poetica *Rerum vulgarium fragmenta* in quanto operazione tutta terrena e soggettiva di raccolta laica degli «*sparsa animae fragmenta*». Ma tutto ciò sarà possibile anche in quanto esisteva il sonetto quale genere organicamente breve, frammentario, 'frammento' della canzone, dedicato già in Giacomo all'analisi dei frammenti, dei singoli aspetti dell'interiorità.

Petrarca, anche contro Dante, incorporerà, 'metabolizzerà', e supererà in una nuova dimensione introspettiva, tutta la lirica precedente: scoprirà appieno e porrà al centro della sua indagine l'Io e la sua bipartizione (è concetto suo), non solo in quanto 'frammenti' ma, in quanto *Auctor*, quale primo e compiuto *Libro* lirico della Modernità: frammenti, in quanto parleranno non più solo dell'Io ma della *crisi* dell'Io. Petrarca capirà cioè quel che probabilmente non era così chiaro ai suoi predecessori: la necessità, per un salto in avanti, di concentrarsi totalmente sulla propria interiorità, così nelle opere latine come nelle *nugae* volgari. La lezione di Agostino e delle *Confessiones* sarà allora totalmente incorporata in un *Libro* che raccoglie (*colligit*) i frammenti, un *Canzoniere*: Agostino, già divenuto nel *Secretum* da *Auctor* solo un personaggio, figura sdoppiata dell'Io petrarchesco, verrà totalmente metabolizzato nella storia della crisi dell'Io. Una crisi che però non produce solo frammenti ma appunto un *Libro*, in quanto attraverso l'indagine sulla crisi si realizza la scoperta della Letteratura e della Scrittura, della centralità e creatività dell'Io, e dell'autore in quanto creatore, come già, con altri mezzi, in Dante. Veramente il Soggetto e l'Io lirico nascono definitivamente, in Europa e nel mondo occidentale, con Petrarca, come capiranno e riconosceranno i suoi contemporanei e successori, Montaigne più di ogni altro.

<sup>15</sup> Contini G. (a c. di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. 2, pp. 468, 469, 472, con minimi ritocchi.

# L'identità italiana nella poesia dei trovatori\*

Marco Grimaldi  
Sapienza, Università di Roma

## 1. Una parola avvelenata

C'è chi pensa che 'identità' sia una parola avvelenata.<sup>1</sup> Eppure è una parola normalmente utilizzata nelle scienze storiche, filologiche e linguistiche: si parla di identità italiana, linguistica, europea, culturale, nazionale e così via e forse non c'è nessun motivo per smettere di farlo. Ciò non toglie che discutendo di identità sia necessario adoperare estrema cautela ed essere consapevoli delle complesse dinamiche che contribuiscono a determinare la percezione dell'identità, che non è mai un dato certo e acquisito: esistono infatti identità create o imposte, come esistono casi di recupero e riappropriazione più o meno consapevole. Occorre inoltre tenere sempre presente la dialettica tra osservatori e attori, o in altri termini, tra chi impone e chi subisce una definizione di identità. In generale, l'identità è determinata da fattori ambientali, storici e culturali che s'intrecciano e si scontrano secondo dinamiche estremamente varie; è il risultato di processi che implicano conflitti, scambi, affiliazioni, esclusioni; processi che si sono verificati in passato e continuano a verificarsi con modalità diverse in tutti i gruppi sociali, dai più semplici ai più complessi.<sup>2</sup>

L'identità più avvelenata, di questi tempi, è quella nazionale e forse quella italiana più di tutte; ma persino l'identità francese, che vista dall'Italia appare salda e incrollabile, in questa seconda metà degli anni dieci del ventunesimo secolo è messa in discussione. I versi del *Marzo 1821* di Manzoni, che descrivono la popolazione d'Italia come «Una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue e di cor» (vv. 30-31), rischiano quindi di suonare oggi anacronistici.<sup>3</sup> Eppure l'identità italiana è un concetto di lunghissima durata, che forse solo

---

\* Questo studio rientra nel progetto FIR 2013 *L'Italia dei trovatori: per un nuovo repertorio delle poesie occitane relative alla storia d'Italia (secc. XII-XIV)*, coordinato da Paolo Di Luca all'Università di Napoli "Federico II", di cui dirigo l'unità attiva presso la Sapienza, Università di Roma (URL: <<http://www.idt.unina.it>> [data di accesso: 18/10/2016]).

<sup>1</sup> Secondo Remotti F., *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. xi, «identità – specialmente nell'uso che se ne fa negli ambiti sociale, politico, individuale, a livello di senso comune, oltre che scientifico – è una *parola avvelenata*». Il dibattito è giunto a toccare persino le scienze cosiddette dure (vedi Martino G., *In crisi d'identità. Contro natura o contro la natura?*, Milano, Mondadori Università, 2014).

<sup>2</sup> Cfr. Diamond J., *Il mondo fino a ieri. Che cosa possiamo imparare dalle società tradizionali*, Torino, Einaudi, 2013, in particolare pp. 39-76.

<sup>3</sup> Se Manzoni pensava che per essere percepiti e percepirsi come unità gli Italiani dovessero avere lo stesso esercito (*arme*), una stessa lingua, una stessa religione, un insieme di memorie condivise, la stessa razza (se è questo che vuol dire *sangue*) e lo stesso *cor* (qualsiasi cosa intendesse con questa parola), l'identità di Manzoni è un insieme complesso, un'identità potenziale.

le dinamiche della globalizzazione stanno lentamente intaccando. Convinto che l'identità italiana sia una cosa e non una parola, in questo saggio mi propongo quindi di seguirne le tracce in una peculiare tipologia di fonti: le poesie dei trovatori tra XII e XIII secolo.

## 2. Una e divisibile

Nel Medioevo esistevano identità più ampie di quelle che oggi possiamo chiamare nazionali. Per limitarmi alle fonti che ho scelto di utilizzare, i trovatori, è particolarmente significativo il caso dell'identità cristiana, chiaramente percepibile nel genere della canzone di crociata: i trovatori, come d'altronde i trovieri in lingua d'oil, si fanno interpreti di un'identità collettiva cristiana ed europea (europea occidentale, beninteso). Nelle manifestazioni letterarie di questo tipo è facile identificare i processi e gli elementi tipici della creazione dell'identità: l'identità europea si è costruita infatti, notoriamente, anche attraverso le crociate. Ora è più semplice verificare queste dinamiche nei trovatori e nei poeti francesi disponibili in un *corpus* curato da Linda Paterson e dai suoi collaboratori e quasi interamente consultabile in rete.<sup>4</sup> In queste canzoni, e lo noto contro le derive decostruzioniste, l'identità ha un significato preciso: è il processo di autoriconoscimento in un sistema di valori condivisi accompagnato da senso di appartenenza, solidarietà reciproca e di chiusura rispetto a ciò che non è identico, vale a dire l'alterità degli infedeli. E sarebbe interessante studiare più approfonditamente sia il modo in cui i trovatori cantano gli elogi di questa élite di *milites* crociati, soprattutto francesi e italiani ma non solo, sia il modo in cui, nella lotta per la riconquista del santo sepolcro, l'identità crociata si fortifichi e rafforzi in rapporto dialettico con quelle entità sovranazionali, come il Papato e l'Impero, che conducono o dovrebbero condurre la lotta santa. Attraverso i trovatori sarebbe possibile riflettere anche sull'identità linguistica italiana. È infatti particolarmente sintomatico che la prima occorrenza della parola *amore* nei volgari italiani sia riscontrabile nel contrasto con una dama genovese di Raimbaut de Vaqueiras, *Domna, tant vos ai prejada* (*BEdT* 392 007);<sup>5</sup> partendo da Raimbaut si potrebbe speculare sulla creazione dell'identità attraverso la dialettica con la lingua di cultura dominante, qual era senza dubbio l'occitano, in Italia, alla fine del XII secolo. La lingua dominante, in un certo senso, contribuisce ad assegnare un'identità all'italiano letterario in via di affermazione.

Qui vorrei però occuparmi della percezione dell'identità italiana esclusivamente da tre punti di vista: a) geografico (uno spazio unitario definibile come *Italia*); b) sociologico (un insieme di individui definibili come *italiani*); c) politico (un sistema 'italiano' di relazioni,

<sup>4</sup> Alla URL: <<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades>> [data di accesso: 18/10/2016] o su *Rialto*.

<sup>5</sup> Con la sigla *BEdT* rimando al repertorio generale della poesia dei trovatori consultabile attraverso la *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, a c. di Asperti S. (URL: <<http://www.bedt.it>> [data di accesso: 18/10/2016]), che sostituisce la classica *BdT*: Pillet A. (hrsg. von), *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H.C. Carstens, Halle, Niemeyer, 1933 (ora anche in ed. anastatica: con una presentazione di Meneghetti M.L. e un aggiornamento del corpus testimoniale di Resconi S., a c. di Borsa P. e R. Tagliani, Milano, Ledizioni, 2013).



interessi, scambi, contatti).<sup>6</sup> Come vedremo, nei trovatori nessuna di queste percezioni può essere data scontata. Il dato storico più rilevante è però che dopo la metà del XIII secolo, in parallelo con altri fenomeni di ampia portata, anche nella poesia dei trovatori parrebbe affiorare una percezione unitaria dell'identità italiana.

Prima di passare ai trovatori, è necessario un breve ragguaglio sulle fonti medievali. Il quadro complessivo è stato tracciato da Jacques Le Goff, secondo il quale chi guarda l'Italia dall'esterno vede soprattutto il paese dei ribelli e dei tiranni; ma vede anche l'Italia regionalizzata e l'Italia multiforme delle città; vede la Lombardia dei 'mercanti'; e vede chiaramente, per ragioni del tutto ovvie, la centralità di Roma.<sup>7</sup> Ci sono però altri aspetti generali che vanno preliminarmente illustrati. In primo luogo, si deve tenere presente che *Italia* ha ancora fino al VI secolo una precisa connotazione politico-amministrativa. Una prima cesura è identificabile solo all'epoca della conquista longobarda, quando con *Langobardia maior* si definisce tutto il Nord con capitale Pavia e con *Langobardia minor* i domini dell'Italia meridionale; il *Patrimonium Petri* designa i possedimenti della Chiesa; a parte vengono considerate le zone sotto controllo bizantino. L'espressione *regnum Ytaliae* rimane comunque abituale fino alla fine del IX secolo per indicare la *Langobardia maior*. Carlo Magno dice a Pipino di cedergli «l'Italia che viene anche chiamata Lombardia», cioè il territorio dalle Alpi fino al ducato di Benevento, tranne Venezia, i resti del dominio bizantino e il patrimonio di san Pietro donato al Papa.<sup>8</sup> Nelle *Glosse di Reichenau* (VIII sec.), il termine *Italia* è reso con 'Lombardia';<sup>9</sup> dopo Ludovico II, *Regnum Italiae* indica ancora tutta la penisola; Liutprando, nel X secolo, parla invece di *Italia* come distinta dalla *Tuscia*, designando la valle padana.<sup>10</sup>

Il termine *Italia* permane con relativa continuità nelle fonti scientifiche e geografiche: in Paolo Orosio, in Isidoro di Siviglia, nel *Liber Guidonis*, in Ugucione da Pisa, in Iacopo da Varazze, ecc. Qualche altro esempio sembra confermare che una pur vaga percezione di un'unità politica e geografica perdurasse nel periodo che qui interessa: Bonifacio di Monferrato, alla fine del XII secolo, si fa chiamare «marquesius Italiae», riferendosi ai territori di cui era signore tra Piemonte meridionale, Appennino e Riviera ligure;<sup>11</sup> Ruggiero II è «rex Siciliae et Italiae», cioè sovrano di Sicilia e di una parte dell'Italia continentale. Le Goff rileva inoltre la diffusione, specie nella curia romana, delle espressioni «cuncta Italia», «tota Italia» e «universa Italia», sorte probabilmente, dinanzi alla frammentazione

<sup>6</sup> Non mi occupo di geografia 'simbolica', per cui cfr. Fuksas A.P., *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 2002.

<sup>7</sup> Vedi Le Goff J., *L'Italia fuori d'Italia. L'Italia nello specchio del Medioevo*, in *Storia d'Italia*, 6 voll., Torino, Einaudi, 1972-1976, vol. 2: *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII* (1974), t. 2, pp. 1933-2248. Le pagine di Le Goff, che qui sintetizzo, meritano ovviamente una lettura approfondita. Riporto però un passo di sintesi: «Se gli italiani del Medioevo furono fecondi in discorsi, non può dirsi che abbiano arricchito la cristianità medievale con il vocabolario che li designava» (p. 1957).

<sup>8</sup> Ivi, p. 1945.

<sup>9</sup> Cfr. Bruni F., *Italia. Vita e avventure di un'idea*, Bologna, Il mulino, 2010, p. 72. Per il glossario cfr. Klein H.-W., M. Raupach (hrsg. von), *Die Reichenauer Glossen*, 2 voll., München, Fink, 1968-1972.

<sup>10</sup> Le Goff, *L'Italia fuori d'Italia*, p. 1945.

<sup>11</sup> Ivi, p. 1946.

politica, per «esprimere soprattutto un abbellimento della realtà o un voto».<sup>12</sup> E il voto, mi pare, è già un segno per quanto labile di identità. Ciò nonostante, molte tracce vanno in direzione contraria: per fare un solo esempio, nelle università medievali fuori d'Italia non esisteva una nazione 'italiana', neanche a Parigi.<sup>13</sup>

Chi guarda l'Italia dall'esterno può comunque vedere un insieme uniforme. È ciò che accade con Ottone di Frisinga e con i *Gesta Friderici Imperatoris*. L'opera, che narra le imprese di Federico Barbarossa ed è stata composta negli anni Cinquanta del XII secolo, contiene un importante *excursus* geografico sull'Italia (*De situ Italiae et more gentis*, lib. II, cap. XIII), che Ottone divide in *Italia ulterior* (Venezia, Emilia, Liguria), *interior* (la Tuscia più Roma), *citerior* (la Magna Grecia), detta *Apulia* o *Calabria*, e *Longobardia* (le zone del meridione d'Italia già occupate dai Longobardi).<sup>14</sup> Un passo del secondo libro dei *Gesta* merita di essere citato distesamente:

In civitatum quoque dispositione ac rei publicae conservatione antiquorum adhuc Romanorum imitantur sollertiam. Denique libertatem tantopere affectant, ut potestatis insolentiam fugiendo consulum potius quam imperantium regantur arbitrio. Cumque tres inter eos ordines, id est capitaneorum, vavassorum, plebis, esse noscantur, ad reprimendam superbiam non de uno, sed de singulis predicti consules eliguntur, neve ad dominandi libidinem prorumpant, singulis pene annis variantur. Ex quo fit ut, tota illa terra inter civitates ferme divisa, singulae ad commanendum secum diocesanos compulerint, vixque aliquis nobilis vel vir magnus tam magno ambitu inveniri queat, qui civitatis suae non sequatur imperium. Consueverunt autem singuli singula territoria ex hac comminandi potestate comitatus suos appellare. Ut etiam ad comprimendos vicinos materia non careant, inferioris conditionis iuvenes vel quoslibet contemptibilium etiam mechanicarum artium opifices, quos caeterae gentes ab honestioribus et liberioribus studiis tamquam pestem propellunt, ad militiae cingulum vel dignitatum gradus assumere non dedignantur. Ex quo factum est, ut caeteris orbis civitatibus divitiis et potentia longe premineant. Iuvantur ad hoc non solum, ut dictum est, morum suorum industria, sed et principum in Transalpinis manere assuetorum absentia. In hoc tamen antiquae nobilitatis immemores barbaricae fecis retinent vestigia, quod cum legibus se vivere gloriantur, legibus non obsecuntur. Nam principem, cui voluntariam exhibere deberent subiectionis reverentiam, vix aut numquam reverenter suscipiunt [...] nisi eius multi militis astipulatione coacti sentiant auctoritatem [...] (II 13).<sup>15</sup>

<sup>12</sup> *Ibidem*. Ne fa largo uso Innocenzo III ed è diffusa, tra l'altro, in Rolandino da Padova. Cfr. Arnaldi G., *Studi sui cronisti della Marca Trevigiana nell'età di Ezzelino da Romano*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1963.

<sup>13</sup> Le Goff, *L'Italia fuori d'Italia*, p. 1952. Nelle università italiane vigeva tuttavia una distinzione tra ultramontani e citramontani; Le Goff ha ragione a ricondurre questa separazione alla grande barriera alpina; ciò non toglie che tale barriera è costitutiva dell'identità geografica italiana.

<sup>14</sup> Otto Frisingensis, *Gesta Friderici I imperatoris*, hrsg. von Waitz G. und B. de Simson, in *MGH SS rer. Germ.*, 46, Hannoverae-Lipsiae, 1912, pp. 1-161.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 116-117 (XII 13): «I latini imitano ancor oggi la saggezza degli antichi Romani nella struttura delle città e nel governo dello Stato. Essi amano infatti la libertà tanto che, per sfuggire alla prepotenza dell'autorità si reggono con il governo di consoli anziché di signori. Essendovi tra essi tre ceti sociali, cioè quello dei grandi feudatari, dei valvassori e della plebe, per contenerne le ambizioni eleggono i predetti consoli non da uno solo di questi ordini, ma da tutti, e perché non si lascino prendere dalla libidine del potere, li cambiano quasi ogni anno. Ne viene che, essendo la terra suddivisa fra le città, ciascuna di esse costringe quanti abitano nella diocesi a stare dalla sua parte, e a stento si può trovare in tutto il territorio

Ottone elogia dunque i *Latini* per la loro fedeltà agli usi degli antichi romani; ma ne critica il rifiuto dell'autorità imperiale (tornerà alla fine sui 'latini'). Ciò che a noi importa è che il cronista sta discutendo senza dubbio di tutti gli italiani: cioè di tutti quelli che abitano l'Italia, che è l'Italia intera appena descritta.

Alla fine del XIII secolo è netta la percezione di un'entità geografica definita *Italia*. Come ho già precisato, la continuità che è difficile riscontrare nei documenti pubblici è invece abbastanza evidente nelle opere geografiche che si riconnettono direttamente alla tradizione latina. Da Paolo Orosio a Isidoro di Siviglia, dal *Liber Guidonis* a Ugucione da Pisa e a Iacopo da Varazze, infatti, «*Italia* designa con persistenza una stessa realtà geografica». <sup>16</sup> Quando Brunetto Latini scrive il *Tresor*, tra il 1260 e il 1266, una percezione unitaria dell'Italia è indubitabile: in Europa c'è Roma, Roma è in Italia e per questo dell'Italia si parlerà per prima. <sup>17</sup> Brunetto ne descrive dettagliatamente le *provinces*, tra le quali c'è anche la Lombardia (*Lomberdie*). <sup>18</sup> Potrebbe non essere casuale che Brunetto utilizzi il termine soprattutto nelle opere francesi: Tomasin ipotizza infatti che l'uso possa essere stato introdotto fuori d'Italia. <sup>19</sup> Tuttavia, come nota De Mauro:

Dai primi testi volgari e da Dante in poi *Italia* si riferisce all'entità geografica concordemente definita dall'antérieure tradizione latina medievale, che a sua volta, pur con momenti di discontinuità, riprende la tradizione d'età classica. <sup>20</sup>

---

qualche nobile o qualche personaggio importante che non obbedisca agli ordini delle città. Esse hanno anche preso l'abitudine di indicare questi territori come loro 'comitati', e per non mancare di mezzi con cui contenere i loro vicini, non disdegnano di elevare alla condizione di cavaliere e ai più alti uffici giovani di bassa condizione e addirittura artigiani praticanti spregevoli arti meccaniche, che le altre genti tengono lontano come la peste dagli uffici più onorevoli e liberali. Ne viene che esse sono di gran lunga superiori a tutte le città del mondo per ricchezza e potenza. A tal fine si avvantaggiano non solo, come si è detto, per la saggezza delle loro istituzioni, ma anche per l'assenza dei sovrani, che abitualmente rimangono al di là delle Alpi. In un punto tuttavia si mostrano immemori dell'antica nobiltà e rivelano i segni della rozzezza barbarica, cioè che mentre si vantano di vivere secondo le leggi, non obbediscono alle leggi. Infatti mai o quasi mai accolgono con il dovuto rispetto il sovrano a cui dovrebbero mostrare volenterosa obbedienza [...] a meno che non vi siano costretti dalla presenza di un forte esercito a riconoscerne l'autorità [...]»; la traduzione è in Fasoli G., F. Bocchi (a c. di), *La città medievale italiana*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 155). Ottone discute anche le classificazioni diverse dalla sua, ma non posso occuparmene qui.

<sup>16</sup> De Mauro T., *Storia linguistica dell'Italia repubblicana*, Bari-Roma, Laterza, 2014, p. 181. In proposito, cfr. anche il breve ma interessante paragrafo dedicato da Bruni, *Italia*, pp. 74 ss., alle *Immagini medievali*, dove si citano varie enciclopedie databili tra XII e XIII secolo che riconoscono l'Italia come territorio facente parte dell'Europa (l'*Imago mundi* di Onorio di Autun, gli *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury, lo *Speculum naturale* di Vincenzo di Beauvais e il *Tresor* di Brunetto).

<sup>17</sup> Brunetto Latini, *Tresor*, a c. di Beltrami P.G., P. Squillacioti, P. Torri e S. Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007, pp. 204-207 (I, cxxiii 5-13).

<sup>18</sup> Ivi, p. 88 (I, cxxiii 10).

<sup>19</sup> Tomasin L., *Italiano. Storia di una parola*, Roma, Carocci, 2011, p. 37. Brunetto usa *Italia* nella *Rettorica* (cfr. Brunetto Latini, *La Rettorica*, testo critico di Maggini F., prefazione di Segre C., Firenze, Le Monnier, 1968, p. 129 [LXVIII 1]).

<sup>20</sup> De Mauro, *Storia linguistica*, p. 179. Si veda in particolare l'appendice dal titolo *Il nome Italia e altre persistenze onomastiche* (ivi, pp. 179-192).

L'etnico *italiano* appare invece alla fine del Duecento, ma l'uso si stabilizza solo nella seconda metà del Trecento; Dante usa *Italia*, non *italiano*.<sup>21</sup>

Dalle fonti medievali traspare quindi una percezione plurale dell'identità italiana, dovuta essenzialmente alla frammentazione politica dell'entità che oggi chiamiamo Italia. Allo stesso tempo si ha l'impressione di una graduale acquisizione di consapevolezza e di una percezione tendenzialmente unitaria che tenderei a considerare veicolate sia da una riacquisizione delle fonti antiche sia dall'affermazione parallela dell'identità linguistica volgare.<sup>22</sup> La spinta centripeta incontra tuttavia la resistenza e la concorrenza tanto delle più ampie identità istituzionali e ideologiche (impero, chiesa, crociata, nazioni), quanto di quelle locali o regionali (signorie, corti, comuni, province, regni).

I trovatori, che non avevano accesso agli strumenti culturali di Ottone di Frisinga o di Brunetto Latini, pur conoscendo di solito in modo indiretto i più raffinati prodotti culturali del loro tempo, se ne fanno talvolta occasionalmente divulgatori e si possono forse descrivere come intellettuali 'intermediari'<sup>23</sup>; tuttavia, anche per ragioni contingenti, dell'identità italiana riescono a vedere solo le parti, le piccole identità, e ciò che sta al di sopra di essa, cioè le identità sovranazionali. I trovatori, dunque, non vedono l'Italia. Ciò non vuol dire che un'identità italiana non esistesse.

### 3. Italiani, lombardi, latini

Nel *corpus* trobadorico non compare mai la parola *Italia*. Tenendo presente il quadro generale appena esposto, mi pare però ugualmente utile chiedersi se i trovatori avessero o meno la percezione della cosa, cioè di un'identità italiana. I trovatori percepiscono in vario modo ciò che si definisce come Italia; in alcuni casi si muovono tra i due poli che ho identificato sopra, delle identità sovranazionali e delle identità regionali. A volte, tuttavia, sembrano percepire l'unità. La possibilità di ravvisare nella percezione delle parti quella del tutto è nella maggior parte dei casi un atto critico fondato sull'esistenza di una tradizione nella quale non esistono solo la Lombardia, la Puglia e la Toscana ma anche, come abbiamo visto, l'Italia.

Partiamo dal caso più semplice e diffuso, quello dei trovatori che ci vedono benissimo sia da lontano sia da molto vicino e che non possono cogliere o comunque non sono

<sup>21</sup> Ivi, p. 179.

<sup>22</sup> La tradizione latina è importante: come precisa De Mauro, il fatto stesso che il nome Italia si sia sottratto ai possibili esiti toscani dimostra la tendenza latinizzante dell'italiano (*ibidem*).

<sup>23</sup> Per questa idea complessiva dei trovatori, cfr. Grimaldi M., *La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone*, «Romania», 131, 2013, pp. 200-211; avverto però che non è quella comunemente accettata (per un'idea diversa cfr. Lazzerini L., *Les troubadours et la sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'écriture et du concept de figura*, Egletons, Carrefour Ventadour, 2013). Una concezione più simile a quella da me sostenuta è in Rico F., "Tant fort gramavi", «Romania», 131, 2013, pp. 452-466; in particolare, a proposito della cultura di Marcabru e in polemica con Roncaglia: «Le caractère élémentaire des sources de savoir qu'il utilise assurément et, en particulier, celles qu'il cite de manière explicite, doit nous dissuader de conjecturer qu'il maniait directement les œuvres destinées à la sphère de la clergie» (p. 466).

interessati al quadro peninsulare. Peirol, attivo nei primi decenni del XIII secolo, in *Pus flum Jordan ai vist e-l monimen* (BEdT 366 028), databile al 1221-1222, chiedendo a Dio di concedere ai crociati una buona navigazione, loda i principi del tempo antico:

Qu' Englaterra a croy emendamen  
 del rey Richart; e Fransa ab sas flors,  
 soli'aver bon rey e bos senhors,  
 e Espanha un autre rey valen,  
 e Montferrat bo marques eyssamen,  
 e l'Emperi emperador prezan;  
 aquestz qu' i son no sai quo·s captenran.<sup>24</sup>

(vv. 15-21)

Da un lato ci sono le entità nazionali più precisamente definite (Inghilterra, Francia e Spagna); dall'altro c'è il Monferrato, il marchesato all'epoca più influente tra Piemonte e Toscana; accanto a loro, sopra di loro, c'è l'Impero. L'Italia non esiste, e questa assenza è ancor più evidente quando si passa a un trovatore italiano. Nel *planh* di Sordello da Goito per Blacatz (1237), *Planher vuelh En Blacatz en aquest leugier so* (BEdT 437 024), il poeta immagina di far mangiare il cuore di Blacatz all'imperatore, ai re di Francia, Inghilterra, Castiglia, Aragona e Navarra e ai conti di Tolosa e di Provenza. La comunione del cuore è una bella immagine di unità cristiano-europea, ma l'Italia è del tutto assente, sia come tutto sia come parte. È questo il caso anche di Lanfranc Cigala, genovese, che in un altro testo di crociata, *Si mos chanz fos de ioi ni de solatz* (BEdT 282 023), si rivolge ai re di Francia e d'Inghilterra, agli *Alamans* (i tedeschi), agli spagnoli, al conte di Provenza (Raimondo Berengario IV o Carlo I d'Angiò), e infine all'*Empeiraire*, che sarà Federico II.

Qualche dato in più sull'identità italiana nella poesia dei trovatori lo si ottiene analizzando le occorrenze dei termini *Lombart* e *Lombardia* in occitano antico. Secondo il *Supplement-Wörterbuch* (s.v.), i significati attestati di *Lombart* sarebbero: 1. 'Lombardo' (*Lombarde*); 2. 'Italiano del Nord' (*Nord-Italiener*); 3. 'Italiano' (*Italiener*).<sup>25</sup> I primi due significati sono quelli ben testimoniati da tutte le fonti. Il terzo è quello che ci interessa di più, per il quale Levy rimanda solo alla *Canso* della crociata contro gli albigesi e a un passo di Peire Cardenal.

L'anonimo poeta della *Canso* utilizza infatti *Lombardia* per designare l'Italia intera. Quando racconta della lettera – non pervenuta – inviata al papa da Pietro II d'Aragona, il poeta colloca Roma «en Lombardia», quindi in Italia:

<sup>24</sup> «Davvero l'Inghilterra ha un misero risarcimento per il re Riccardo; ci sono stati in passato un buon re e dei buoni signori in Francia con i suoi fiori, in Spagna un altro re valoroso, similmente in Monferrato un buon marchese, nell'Impero un encomiabile imperatore. Quanto a quelli che ci sono adesso, non so come si comporteranno». Cito il testo critico allestito da R. Harvey e la traduzione di L. Barbieri da *Rialto*, URL: <[http://www.rialto.unina.it/Peirol/366.28/366.28\(Harvey\).htm](http://www.rialto.unina.it/Peirol/366.28/366.28(Harvey).htm)> [data di accesso: 18/10/2016].

<sup>25</sup> *Longobart* e *Logombart* indicano invece i 'Süd-Italiener' (vedi *SW* s.v.).

Et tramet sos sagels a Roma en Lombardia<sup>26</sup>

(II, v. 23)

Più avanti, si descrive il viaggio a Roma del conte di Tolosa («Lo coms anec a Roma, si com ditz la cansos», XLII 6); compiuta la sua missione, il conte torna in Francia:

Cant lo coms de Tolosa ac fait so que volia,  
Pres comjat de lo papa e tenc mot tost sa via.  
A mot grandas jornadas ichit de Lombardia,  
Que grant paor avet que i prezes malautia.<sup>27</sup>

(XLIV, vv. 1-4)

Si potrebbe pensare che con *Lombardia* il poeta intenda l'Italia settentrionale, attraverso cui il conte doveva necessariamente passare per attraversare le Alpi; ma il riferimento alla paura di ammalarsi fa pensare che l'anonimo alluda più precisamente al rischio di contrarre la malaria, che era effettivamente concreto nella campagna romana o al limite in Toscana. Altre due occorrenze sono invece problematiche. In un passo dove si accenna ai «portz de Lombardia» (XIII 12) è possibile che si faccia riferimento solo ai passi montani dell'Italia settentrionale; in un'altra lassa si lodano le armate tolosane di Raimondo VI paragonandole a quelle riunite di Milano, di Roma, di Pavia e di *Lombardia*:

Qui vi anc si fort gent ni si be fort garnia  
Co aicels de Tolosa, ni tal cavalaria?  
Tuit aicel de Mila, de Roma e Lombardia  
Diseratz ben que i eran, e aicels de Pabia,  
Cant so foras el plan.<sup>28</sup>

(LXXXVII, vv. 18-22)

Martin-Chabot non ha dubbi: per lui si tratta delle «armées communales de ce pays», cioè dell'Italia.<sup>29</sup> Sarei più cauto, ma considerate le altre occorrenze sicure non si può escludere che *Lombardia* debba essere tradotto con 'Italia'. Resto in dubbio tra 'Italia' e 'Italia settentrionale' anche in un altro caso, dove Martin-Chabot traduce 'Italie', pur precisando nell'indice che si tratta degli 'Italiens du nord' («E poichas venc la rota e la gran companhia / Dels crozatz d'Alamanha e dels de Lombardia», CX, vv. 17-18).<sup>30</sup>

<sup>26</sup> «E inviò i suoi sigilli a Roma, in Italia» (traduzione mia, come sempre salvo diversa indicazione). Cito da Martin-Chabot E. (éd. par), *La chanson de la croisade albigeoise*, éditée et traduite du provençal [...], 3 voll., Paris, H. Champion, 1931-1961.

<sup>27</sup> «Quando il conte di Tolosa ebbe fatto ciò che voleva, si congedò dal papa e si rimise rapidamente in viaggio. Uscì dall'Italia a tappe forzate, poiché aveva molta paura di ammalarsi».

<sup>28</sup> «Chi ha visto mai un esercito così forte e così ben attrezzato come quello di Tolosa e chi ha mai visto una tale cavalleria? Quando erano schierati nella pianura, avreste detto che erano tutti quelli di Milano, di Roma e Lombardia con quelli di Pavia».

<sup>29</sup> Martin-Chabot, *La chanson*, vol. 3, p. 375.

<sup>30</sup> Ci sarebbero altri casi da valutare, che richiedono però un approfondimento storico: ad es. il riferimento di XLVII 16 a «cels de Lombardia», che costringe Martin-Chabot ad annotare: «Aucun texte, à notre

Sempre nella *Canso* leggiamo:

E mot bo cavaer e mot bon donzelon:  
 Alaman e Bavier e Saine e Frison,  
 Mancel e Angevi e Norman e Breton,  
 Logombart e Lombart, Proensal e Gascon.<sup>31</sup>

(LVI, vv. 21-24)

*Lombart* è chiosato sia da Meyer sia da Martin-Chabot con ‘abitanti dell’Italia settentrionale’ e *Logombart* con ‘abitanti dell’Italia meridionale’ o ‘italiani di Sicilia’ (ed è questa l’interpretazione di Chambers).<sup>32</sup> Ci si può chiedere quindi se la coppia identifichi tutti gli italiani, dal nord al sud.<sup>33</sup>

Come che sia, anche in francese antico *Lombardie* può indicare l’Italia in generale e non solo il Nord; si legga l’*Eneas*:

Eneas torne du rivaige,  
 en haute mer s’empaint a naje,  
 il traient sus singles et voilez,  
 la nuit singlent aus estoilles,  
 et nuit et jor ont tant coru  
 en Lombardie sont venu:  
 ce est la terre et le paÿs  
 que Jupiter lor ot pramis.<sup>34</sup>

(vv. 3102-3108)

Benché Babbi traduca prudentemente ‘Lombardia’, direi che non c’è dubbio: Enea sbarca in Italia ed è questo il significato di *Lombardie*. In ogni caso, tale impiego diffuso in area romanza del termine *Lombardia* dev’essere tenuto presente per valutare le occorrenze propriamente trobadoriche. Rispetto ai significati individuati da Levy si può dire infatti qualcosa di più.

connaissance, ne prouve la participation d’Italiens à la croisade albigeoise» (Martin-Chabot, *La chanson*, vol. 1, p. 113 nota 3). Qui, per Meyer, si accenna a «*li Frances de Fransa e cels de Lombardia*» (‘i francesi di Francia e quelli di Lombardia’), verosimilmente nel senso generale di ‘italiani’ (cfr. Meyer P., *La chanson de la Croisade contre les albigeois, commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme*, éditée et traduite pour la Société de l’Histoire de France, 2 voll., Paris, Renouard-Henri Loones, 1875-1879, vol. 2, p. 56 nota 2). Ma cfr. anche XLVII 1053.

<sup>31</sup> «E molti bravi cavalieri e molti bravi donzelli: Germani, Bavaresi, Sassoni e Frisoni, quelli del Maine, Angioni, Normanni e Bretoni, Longobardi e Lombardi, Provenzali e Guasconi».

<sup>32</sup> Chambers F.M., *Proper names in the lyrics of the troubadours*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971, p. 171.

<sup>33</sup> «C’est-à-dire Italiens du sud et du nord» (Martin-Chabot, *La chanson*, vol. 1, p. 134 n. 1). Cfr. anche Meyer, *La chanson*, p. 56 n. 3.

<sup>34</sup> «Enea s’allontanò dalla riva ed entrò navigando in alto mare, levarono le vele, di notte veleggiarono sotto le stelle, e giorno e notte hanno tanto navigato finché sono giunti in Lombardia, la terra e il paese che Giove aveva loro promesso». Testo e traduzione: Babbi A.M. (a c. di), *Le roman d’Eneas – Il romanzo d’Enea*. Edizione di Aimé Petit (B. N. fr. 60), prefazione di Segre C., Paris-Roma, Memini, 1999.



Prima di tutto, va detto che in tutta una serie di casi i trovatori si uniformano alla percezione complessiva individuata da Le Goff in altre tipologie di fonti. In *Ieu chan, que-l reys m'en a preguat* (BEdT 080 014) di Bertran de Born, che canta la guerra tra il Re Giovane e Riccardo tra il 1181 e 1183, degli Aquitani che si ribellano al re si dice che lo fanno al modo dei Lombardi, la cui rivolta contro l'Imperatore era divenuta proverbiale.<sup>35</sup> L'identità indocile e libertaria dei Lombardi è la stessa di cui discute Ottone di Frisinga contestando l'aspirazione dei Lombardi alla *libertas*. Questa bellicosità poteva però essere intesa anche in senso positivo, come nell'ultima strofa di *Si tot noncas res es grazitz* (BEdT 167 054) di Gaucelm Faidit:

Mon vers volrai qe si' auzitz  
 per mon Bel Thesaur, part Clavais,  
 qu'il es de pretz clartatz e rais;  
 et an, qand er de lui partitz,  
 a·N Ric de Joi a presenssa,  
 dir q'En Sobeirans d'Argenssa  
 e ma dompna m'a fait de lai venir;  
 car, si per els no fos, er, ses faillir,  
 for' ieu Lombartz de sen e de valenssa!<sup>36</sup>

(vv. 46-54)

Altrove, come già detto, i trovatori cantano le identità locali o regionali. Aimeric de Peguilhan, nel compianto per Guglielmo Malaspina (morto nel 1220), *Era par ben que Valors se desfai* (BEdT 010 010), elogia il ruolo di guida del defunto tra Toscana e Lombardia:

On son eras siei dig plazent e guai  
 e siei fag plus poderos de poder,  
 que-ls autres fagz fazian desvaler?  
 Oi Dieus! cum son escurzit li clar rai  
 qu'alumnavan Toscan' e Lombardia,  
 per que quascus anava e venia  
 ab lo sieu lum ses dupt' e ses esmai;

<sup>35</sup> La lez. *Guizan* ('Aquitani') al v. 25 è una congettura di Thomas accettata anche da Gouiran per *Gauzam* di C e *Gascon* di a. Cfr. Gouiran G. (a c. di), *Le seigneur-troubadour d'Hauteafort. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, p. 166.

<sup>36</sup> «Vorrei che il mio *vers* fosse ascoltato dal mio Bel Tesoro, là dalle parti di Chivasso, poiché egli è la chiarezza e il raggio del pregio; e quando sarà partito da lui, vada davanti a Ricco di Gioia a dirgli che il sovrano dell'Argence e la mia donna mi hanno fatto venire qui da lì; poiché, se non fosse per loro, certamente ora sarei lombardo di senno e di valore». Cito da Mouzat J. (éd. par), *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, édition critique [...], Paris, Nizet, 1965. Nel *senhal* *Bel Thesaur* bisogna identificare il marchese di Monferrato; non si sa invece chi sia *Ric de Joi*, spesso nominato da Gaucelm assieme al marchese: forse un altro signore dell'Italia settentrionale. Il sovrano è invece Raimondo V di Tolosa.



qu'aissi saup Pretz guizar, tan fon cortes,  
cum l'estela guidet los reys totz tres.<sup>37</sup>

(vv. 19-27)

Benché possa essere seducente pensare che Aimeric abbia voluto accoppiare Toscana e Lombardia per intendere l'Italia tutta, è molto più probabile che «Toscan' e Lombardia» indichi solo i territori di influenza dei Malaspina, senza allusione a una unità italiana sovraregionale.<sup>38</sup>

Veniamo a un caso in cui la critica ha voluto riconoscere una tenue traccia di identità italiana. In *Pos chai la fuoilla del garric* (*BEdT* 133 009) di Elias Cairel, scritto verso il 1209, si canta del marchese Guglielmo di Monferrato che potrebbe ottenere il Regno di Tessaglia assegnato al padre Bonifacio nel 1204; Guglielmo non s'impegna come dovrebbe, così i feudatari alludono alla possibilità che sia bastardo e quindi, nei fatti, indegno dell'eredità del padre:

Lo regesme de Salonic  
ses peirier' e ses manganel  
pogratz aver, e maint castel,  
d'autres q'ieu no mentau ni dic.  
Per Dieu, Marques, Rotlandis e sos fraire  
e Guis marques e Ravans lor confraire,  
Flamenc Frances Bergoignon e Lombart  
van tuit dizen que vos semblatz bastart!<sup>39</sup>

(vv. 33-40)

La traduzione di Lachin del v. 39 è «Fiamminghi Francesi Borgognoni e Italiani». Tuttavia, tradurre 'italiani' è forse un'interpretazione troppo libera. Poiché si parla del marchese di Monferrato, si potrebbe pensare che *Lombart* voglia denotare esclusivamente

<sup>37</sup> «Dove sono ora le sue parole piacevoli e gaie e i suoi atti più forti della forza che a tutti gli altri tolgono valore? O Dio, come si sono oscurati i chiari raggi che illuminavano Toscana e Lombardia, per cui chiunque andava e veniva grazie al suo lume senza dubbi e senza paura; poiché sa dirigere il Pregio così bene, tanto è cortese, come la stella guidò i tre re». Cito da Shepard W.P., F.M. Chambers (ed. by), *The poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction and commentary [...], Evanston, Northwestern University Press, 1950.

<sup>38</sup> Notevole, ma poco utile ai nostri scopi, il *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras, dove la dama elogiata, Beatrice d'Este, risulta alla fine «vittoriosa di tutte le giovani dame del tempo, in una battaglia giocosa assimilata a una guerra fra Feudo e Comuni entro un orizzonte geografico cortese che spaziava già dal Piemonte e dalla Liguria alla Toscana e alla Romagna, ma senza conoscere ancora (e mi pare significativo) la Marca veneta» (Folena G., *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in Arnaldi G. e M. Pastore Stocchi (a c. di), *Storia della cultura veneta*, I. *Dalle origini al Trecento*, Vicenza, N. Pozza, 1976, pp. 453-562: 482).

<sup>39</sup> «Il regno di Salonicco senza petriera e senza mangano potreste avere, e numerosi castelli, altri che non nomino né dico. Perdio, marchese, Rolandino e suo fratello e Guido marchese e Ravano loro comparì, Fiamminghi Francesi Borgognoni e Italiani van tutti dicendo che voi sembrate bastardo!». Uso testo e traduzione di Lachin G., *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004, pp. 200-203.

le popolazioni soggette al suo dominio, e non tutti gli italiani, proprio come nel citato *planh* di Aimeric de Peguilhan.

In altri casi parrebbe in effetti che un trovatore utilizzi un gruppo di nomi geografici riferibili solo a singole parti d'Italia per intendere una realtà più ampia, come in Uc de Saint Circ, *Si ma dompna N'Alais de Vidallana* (*BEdT* 457 036), per Adalasia di Viadana, composto tra il 1220 e il 1225:

Na Salvaga, d'aitan siatz certaina,  
 qe l'onramenz de vos me fai plazer  
 Lombardia e la Marcha e Toscana.<sup>40</sup>

(vv. 10-12)

La prospettiva è al massimo regionale; sempre che si possa parlare di prospettiva per un modulo espressivo standardizzato.<sup>41</sup> In *A penre m'er lo conort del salvatge* (*BEdT* 390 001) di Raimbaut de Beljoc, un sirventese sulla decadenza del mondo, di nuovo non è chiaro chi siano i Lombardi:

Per tot lo mon voill tan anar aratje  
 tro trobi pretz, si tant es q'en loc sia,  
 e voill loingnar ma terra e mon lignatge,  
 car lai sai ben que trobar no·il porria,  
 mas paubrer et outracuidamen;  
 et iraf[i] m·en entre·ls lonbard[z] breumen,  
 al onrat rei presat, pro e valen,  
 dels alemanz, en cui crei que pretz sia.<sup>42</sup>

(vv. 24-32)

La datazione del sirventese è incerta. Se il re è Federico II, il testo va posto dopo il 1212, quando diventa re dei tedeschi, e non troppo oltre l'incoronazione imperiale nel 1220; Larghi tende a collocarlo attorno al 1212.<sup>43</sup> Inoltre, se il trovatore, di cui è conservato

<sup>40</sup> «Dama Selvaggia, siate certa che la buona accoglienza che trovo presso di voi mi rende piacevoli la Lombardia, la Marca e la Toscana». Cfr. Uc de Saint-Circ, *Poésies*, éd. par Jeanroy A. et J. J. Salverda de Grave, Toulouse, Privat, 1913.

<sup>41</sup> Un passo simile è in un anonimo (*BEdT* 461 027a, vv. 1-8): «Arnaldon, per Na Johana / val mais Est e Trevisana / e Lombardi e Toscana; / car, segont c'aug als bons dir, / ill es de pretç soverana; / per ch'ieu en terra lontana / farrai son bon pretç audir / los set iors de la setmana».

<sup>42</sup> «Per tutto il mondo voglio andare ramingo finché io non trovi il pregio, se vi è un luogo in cui esso sia, e voglio lasciare la mia terra e il mio lignaggio, poiché so bene che là non potrei trovare altro che povertà e tracotanza; e me ne andrò in fretta fra i Lombardi dall'onorato, prode e valoroso re dei Germani, nel quale credo che il pregio vi sia». Cito da Larghi G., *Raimbaut de Beljoc tra poesia e politica*, «Cultura Neolatina», 66, 2006, pp. 213-310 (testo alle pp. 308-310). Cfr. anche De Bartholomaeis V., *Poesia provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma, Tipografia del Senato, 1931, vol. 2, pp. 49-51.

<sup>43</sup> Cfr. Larghi, *Raimbaut de Beljoc*, pp. 300 e 305. Dopo il 1231 Federico si fece investire del titolo di re di Arles. Larghi tende a escluderlo, ma non è ipotesi del tutto peregrina che Raimbaut si sia rivolto a Federico in quanto sovrano di Arles e che la data di composizione di *A penre m'er lo conort del salvatge*

questo singolo componimento nei mss. I (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 854), K (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12473), T<sup>o</sup> (Torino, collezione privata), è effettivamente identificabile con «il signore dell'omonimo villaggio nella Provenza settentrionale, sito a poca distanza da Digne e Sisteron»,<sup>44</sup> e se il sirventese è stato scritto in Provenza, abbiamo qui un poeta che lamentando le sorti del suo mondo vede al di là delle Alpi, in Federico II, un esempio positivo presso il quale ipotizza di recarsi (e nei versi successivi dice che dovrà mettere alla prova la sua liberalità prima di continuare a elogiarlo).<sup>45</sup> Quello che a noi interessa è che Federico, definito re dei Germani, venga collocato presso i 'Lombardi'. Il che può voler dire tre cose: o Raimbaut de Beljoc usa *Lombartz* per intendere tutte le popolazioni al di là delle Alpi; o sta alludendo a una presenza effettiva di Federico II in Italia settentrionale; oppure con *Lombartz* pensa agli abitanti delle regioni del Nord limitrofe alla Provenza e associa loro meccanicamente Federico II (e in effetti Larghi ha rilevato dei contatti tra Raimbaut e le corti del Monferrato e di Savoia).<sup>46</sup> Insomma, in questo come in altri casi l'accenno ai Lombardi sembra stare genericamente per 'al di là delle Alpi'. Il che, nell'ottica della percezione di una identità italiana complessiva, è comunque significativo.

Peire Cardenal, in *Per fols tenc Polhes e Lombartz* (BEDT 335 040), un sirventese di datazione problematica che Vatteroni ritiene di poter collocare, «come ipotesi di lavoro», tra il settembre 1213 e i primi mesi del 1214, esordisce così:

Per fols tenc polhes e lombartz  
 e longobartz ez alamans  
 si volon frances ni picartz  
 a seignors ni a drogomanz,  
 qe murtrir a tort  
 tenon a deport,  
 ez eu non lau rei  
 que non garda Lei.<sup>47</sup>

(vv. 1-8)

Ci sono due schieramenti: da un lato stanno i francesi e i piccardi; dall'altro i pugliesi, cioè gli abitanti del *Regnum* meridionale (e secondo Vatteroni qui ci sarebbe un riferimento a Federico II, il *puer Apuliae*); poi lombardi e longobardi, i quali, secondo Vatteroni che riporta l'annotazione di Meyer al passo già citato della *Canso* (ricordato anche da Chambers), sarebbero rispettivamente gli abitanti dell'Italia settentrionale (i Lombardi) e quelli dell'Italia del Sud. Più precisamente, con *Lombartz* si alluderebbe «ai signori e alle città lombarde che dal 1212 cominciano a schierarsi dalla parte dello Svevo, a partire

---

vada spostata in avanti di un decennio (cfr. Larghi, *Raimbaut de Beljoc*, p. 268).

<sup>44</sup> DBT, p. 444. L'identificazione è già in Larghi, *Raimbaut de Beljoc* (una sintesi alle pp. 304 ss.).

<sup>45</sup> Cfr. De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche*, vol. 2, p. 49.

<sup>46</sup> Cfr. Larghi, *Raimbaut de Beljoc*, p. 305.

<sup>47</sup> «Considero stolti pugliesi e lombardi e longobardi e tedeschi se vogliono francesi e piccardi come signori e intermediari, perché considerano un divertimento uccidere ingiustamente, e io non lodo un re che non osserva la Legge». Uso testo e traduzione di Vatteroni S., *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena, Mucchi, 2013, vol. 2, pp. 542-549.

da Azzo VI d'Este, incontrato a Roma già nell'aprile di quell'anno [da Federico II]». <sup>48</sup> Il contesto parrebbe quello dell'alleanza tra Filippo Augusto e Innocenzo III a sostegno di Federico II contro Ottone di Brunswick e Giovanni Senzattera; da qui deriva la critica a Federico II, pronunciata dalla prospettiva di chi avversa innanzitutto l'impegno militare francese nella crociata contro gli Albigesi. <sup>49</sup> Non è comunque chiaro se *Polhes* e *Lombartz* siano considerati una coppia fissa per intendere tutti gli abitanti al di qua delle Alpi o se siano visti come distinti e proprio per questo inseriti nell'elencazione.

La dialettica tra italiani e lombardi persiste anche in quei componimenti trobadorici che hanno per oggetto le lotte tra Svevi e Angioini per la supremazia in Italia dopo la scomparsa di Federico II. <sup>50</sup> Da un lato si ha l'impressione che, dopo il 1250, sia forte la percezione di una politica italiana di Manfredi – una politica che ebbe però sempre anche una prospettiva mediterranea – o comunque l'individuazione di una parte politica che appare diversa dall'entità sovranazionale dell'Impero e che sembrerebbe percepita alla pari di altre entità nazionali come Castiglia, Francia, Inghilterra. <sup>51</sup> Dall'altro non è mai del tutto chiaro se l'orizzonte politico e militare dei trovatori, in questa fase, sia 'italiano' o piuttosto 'setentrionale'.

È il caso di *Ar es sazoz c'om si deu alegrar* (*BEdT* 107 001) di Calega Panzan: <sup>52</sup> un elogio di Corradino di Svevia con una richiesta a Dio di 'conservare' i ghibellini, Verona e Pavia (si tratta dell'unico riferimento trobadorico ai ghibellini):

Ar es sazoz c'om si deu alegrar  
 e fals clergue plagnar lur caïmen,  
 e lur orgueill q'a durat lonjamen,  
 e lur enjan e lur fals predicar.  
 Ai, desleial! Toscan' e Lombardia  
 fais peceiar, et no·us dol de Suria:  
 treg' aves lai ab Turcs et ab Persanz  
 per aucir sai Frances et Alemanz!<sup>53</sup>

(vv. 1-8)

<sup>48</sup> Ivi, pp. 543-544 nota 6.

<sup>49</sup> Ivi, p. 453.

<sup>50</sup> Cfr. Grimaldi M., *Politica in versi: Manfredi dai trovatori alla "Commedia"*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 24, 2009, pp. 79-167, e Id., *Svevi e angioini nel canzoniere di Bernard Amoros*, «Medioevo Romanzo», 35/2, 2011, pp. 315-343.

<sup>51</sup> Penso al *planh* anonimo per Manfredi (*Totas honors e tuig faig benestan*, *BEdT* 461 234); a quello del veneziano Bertolomé Zorzi per Corradino di Svevia, giustiziato a Napoli (*Si·l monz fondes a maravilha gran*, *BEdT* 074 016); al sirventese anonimo *Ma voluntatz me mou guerr' e trebalh* (*BEdT* 461 164a), databile al 1260, col quale il trovatore si scaglia contro i chierici, rivolge accuse ai re di Castiglia, di Francia e d'Inghilterra e canta le lodi di Manfredi con riferimento alla battaglia oltremare e alla sconfitta di Castoria del dicembre 1259.

<sup>52</sup> Cfr. Grimaldi M., *Panzano, Calega*, in *DBI*, 81, 2014, pp. 46-48.

<sup>53</sup> «Ora è il momento di rallegrarsi e per il falso clero di piangere il loro declino ed il loro orgoglio di lunga data, il loro inganno e la loro falsa predicazione. Ah, traditori! Fate tagliare a pezzi la Toscana e la Lombardia, eppure non provate dolore per la Siria: laggiù avete una tregua con i Turchi ed i Persiani cosicché qui potete massacrare i Francesi e i Tedeschi!». Testo (L. Paterson) e traduzione (L. Barbieri) su *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/CalPan/107.1\(Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/CalPan/107.1(Paterson).htm)> [data di accesso: 24/10/2016]).

Dalla prospettiva di un trovatore genovese, Toscana e Lombardia rientrano certamente in un orizzonte locale. L'unica prospettiva più ampia è quella ghibellina: Calega Panzan, celebrando la spedizione in Italia di Corradino, che si sarebbe conclusa di lì a poco con la decapitazione a Napoli, si fa interprete di una fedeltà politica per un giovane principe tedesco contro un conte francese (Carlo d'Angiò), e non di un sentimento nazionale.

In *Cora q'eu fos marritz ni conziros* (BEdT 290 001) di Luchetto Gattilusio, un elogio della guerra nel quale il trovatore dichiara di voler assistere a un 'gioco a tre', leggiamo:

Cora q'eu fos marritz ni conziros  
 per dan de pretz qe chascus relinqia,  
 ara:m conort e son gais e ioios  
 car iois e pretz revendra qi:s perdia,  
 car lo pros coms proenzals Lumbardia  
 vol conqerer e Toscas e Puilles,  
 e d'otra part Conratz vol sos paes  
 e l reis Matfre non s'i acorda mia,  
 per q'entre ls faitz aura pretz sa bailia.<sup>54</sup>

(vv. 1-9)

Il *sos paes* che Corradino vuole conquistare è il Regno di Sicilia; ciascuno dei tre campioni (Carlo d'Angiò, Manfredi e Corradino) sembra avere eguale diritto agli occhi di Luchetto, purché dimostri il proprio valore. C'è ovviamente molto di letterario nell'elogio della guerra per la guerra, nell'idea che la sola cosa che conta sia il valore in battaglia. Ma al di là di questo c'è un aspetto per noi più interessante: tutti e tre i campioni vogliono la supremazia su un'unica entità che è in fondo l'Italia intera, dalla Lombardia al *Regnum*.

Un ultimo esempio che sembra andare in questa stessa direzione è in *Ir' e dolors s'es e mon cor asseza* (BEdT 439 001) di Ricaut Bonomel (indicato nelle rubriche dei manoscritti come *cavaliers o fraire del temple*, cioè cavaliere templare), che risale a prima della battaglia di Benevento (1266):<sup>55</sup>

Lo papa fai de perdon gran largeza  
 contr'als Lombartz, a Carl'e als Frances,  
 e sai ves nos en mostra grant cobeza,  
 qe nostras crotz perdona per tornes;  
 e qi vol camjar romavia  
 per largeza de Lombardia,

<sup>54</sup> «Se fui già triste e pensieroso per il danno del pregio che tutti abbandonavano, adesso mi rallegro e sono gaio e gioioso, perché ritorneranno gioia e pregio che erano stati smarriti. Poiché il prode conte provenzale vuole conquistare Lombardia, Toscana e Puglie, e dall'altra parte Corrado vuole il suo paese, e il re Manfredi non è mica d'accordo; per cui negli eventi (che si verificheranno) il pregio troverà il suo governo». Cito da De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche*, vol. 2, pp. 209-212.

<sup>55</sup> Per Paterson dopo il 29 aprile 1265 e prima della seconda crociata di Luigi IX, nel 1267-1270.

nostre legat lor en dara poder,  
q' il vendon Dieu e l perdon per aver.<sup>56</sup>

(vv. 33-40)

Il poeta allude alla decisione di Clemente IV, nel maggio 1264, di concedere al suo legato Simone di Brie, il futuro Martino IV, la facoltà di convertire il voto per la crociata in oriente in un impegno nella campagna di Carlo contro Manfredi.<sup>57</sup> Accogliendo il testo Paterson, ci si può chiedere quindi se la liberalità «de Lombardia» è la liberalità di tutti gli Italiani o quella dei comuni dell'Italia settentrionale. Nella *tornada* si parla di nuovo di Lombardia e qui, secondo Paterson, «Lombardy stands for Italy and the supporters of Manfred»:

Segnor frances, Alixandria  
nos a piegz fait qe Lumbardia  
qe sai nos an Turcs sobrat de poder,  
pres e vencuz e donatz per aver.<sup>58</sup>

(vv. 41-44)

Dunque, anche nel passo precedente il templare percepisce forse dall'oriente un'entità più vasta della sola Italia settentrionale. C'è da dire tuttavia che la lezione *largeza*, a testo nell'edizione Paterson, è del ms. a<sup>1</sup> (Modena, Biblioteca Estense, Càmpori γ. N.8.4; 11, 12, 13) contro *guerra* di C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856), unico altro testimone; gli editori precedenti leggevano infatti nel v. 38 un riferimento alla *guerra de Lombardia*. In ogni caso, mi chiedo se il poeta volesse effettivamente riferirsi solo a una parte d'Italia, quindi alle regioni settentrionali. In effetti, se come ritiene Paterson il testo è successivo all'aprile del 1265, verso la fine di quell'anno la partita tra Carlo e Manfredi si stava giocando soprattutto in Lombardia: Carlo si trovava già a Roma, ma per trionfare doveva far giungere il grosso delle truppe attraverso l'Italia settentrionale (per Carlo era stata quindi cruciale l'alleanza con Milano).<sup>59</sup> Ciò nonostante, è possibile che Ricaut Bonome stia assistendo a un evento più ampio proprio perché osserva da lontano: la discesa in Italia

<sup>56</sup> «Il Papa concede un'indulgenza molto liberale a Carlo e ai Francesi contro i Lombardi, e quaggiù fa mostra di una grande cupidigia nei nostri confronti, cambiando le nostre croci per soldi; e se qualcuno vuole scambiare un pellegrinaggio in Terra Santa per la liberalità della Lombardia, i nostri legati concederanno loro il potere di farlo, perché vendono Dio e l'indulgenza (oppure: vendono Dio e lo perdono) per denaro». Cito dal testo critico di L. Paterson e dalla traduzione di L. Barbieri disponibili su *Rialto* (URL: <[http://www.rialto.unina.it/Templ/439.1\(Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/Templ/439.1(Paterson).htm)> [data di accesso: 24/10/2016]). Cfr. anche De Bastard A., *La colère et la douleur d'un templier en Terre Sainte: «Ir'e dolors s'es dins mon cor asseza»*, «Revue de Langues Romanes», 81, 1974, pp. 333-373.

<sup>57</sup> Cfr. in generale il paragrafo *Dating and historical circumstances* su *Rialto*, e De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche*, vol. 2, p. 224.

<sup>58</sup> «Signori francesi, Alessandria ci ha trattati peggio della Lombardia, poiché quaggiù i Turchi ci hanno superati in vigore, ci hanno catturati e sconfitti e ci hanno dati via per denaro».

<sup>59</sup> Cfr. Grillo P., *L'aquila e il giglio: 1266, la battaglia di Benevento*, Roma, Salerno, 2015, pp. 39-41 e 58 ss.

di Carlo d'Angiò, che giocava su uno scacchiere italiano e che da lì a poco, il 6 gennaio 1266, avrebbe ricevuto a Roma la corona del Regno.<sup>60</sup>

Alla fine di questa rassegna delle occorrenze dei termini *Lombardi* e *Lombardia*, vorrei fare un piccolo salto indietro. Nel celebre sirventese di Peire de la Caravana, la cui datazione è estremamente problematica, si sono volute leggere le tracce di un sentimento nazionale italiano.<sup>61</sup> Secondo Monteverdi, l'appello alla resistenza contro i tedeschi di Peire de la Caravana sarebbe un appello veramente nazionale, un canto patriottico contro l'invasore «che afferma (o c'illudiamo?) in un'ora solenne gli interessi solidali dei 'Pugliesi' e dei 'Lombardi', cioè di tutti gli italiani del mezzogiorno e del settentrione, contro la mal parlante e mal operante, odiosa 'gente d'Allemagna', e contro un impero che da lei trae origine e forza».<sup>62</sup> Oggi, in un'epoca in cui l'identità è una parola avvelenata, i toni di Monteverdi paiono troppo solenni. È tuttavia possibile che attraverso l'appello ai lombardi sia effettivamente riconoscibile la percezione di una più vasta identità italiana: ai lombardi, cioè i comuni riuniti nella Lega (la seconda, se la mia ricostruzione è corretta), si rammentano le vicende di Puglia: il canto di Peire de la Caravana si indirizza poi in Sardegna, abbracciando una realtà che, se non coincide con l'Italia come entità politico-geografica come la intendiamo oggi, le vi si avvicina tuttavia moltissimo.

L'ultima traccia di un'identità italiana si può cercare nell'utilizzo del termine *Latin*. In *No m'agrada iverns ni pascors* (BEdT 392 024) di Raimbaut de Vaqueiras il nome collettivo vuol dire quasi certamente 'europei d'occidente'. Raimbaut parla infatti del marchese Bonifacio di Monferrato, e 'Latini' è il termine generalmente utilizzato anche nella storiografia volgare francese per intendere il complesso di *nationes* impegnate nella crociata, non a caso accostate e opposte ai Greci (in Robert de Clari e in Villehardouin sono gli occidentali installati a Costantinopoli). Lo stesso significato di 'appartenente all'occidente romanizzato' in opposizione a greco è in italiano antico.<sup>63</sup> Tuttavia, è diffuso anche quello di *latino* come 'italiano', a partire dal *Ritmo Laurenziano* («Né latino né tedesco / né lombardo né fra[n]cesco] / suo mellior re no 'nvestisco»),<sup>64</sup> fino a Guittone e al *Convivio* di Dante (IV 28 10).<sup>65</sup> E abbiamo già visto come Ottone di Frisinga, parlando

<sup>60</sup> Ivi, pp. 68 ss.

<sup>61</sup> Il sirventese è solitamente datato al 1195-1196; ho proposto invece di situarlo nel 1226, all'epoca della seconda Lega lombarda: cfr. Grimaldi M., *Il sirventese di Peire de la Caravana* (BdT 334.1), «Cultura neolatina», 73/1-2, 2013, pp. 25-72 (da leggere con il complemento di Guida S., *Ancora sul sirventese di Peire de la Caravana*, «Cultura neolatina», 73/1-2, 2013, pp. 73-99). Si propende per il 1226 anche in DBT, pp. 385-386.

<sup>62</sup> Cfr. Monteverdi A., *Poesia politica e poesia amorosa nel Duecento* (1945), in Id., *Studi e saggi sulla poesia italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 19-32: 23.

<sup>63</sup> Cfr. TLIO s.v. 'latino', 1.3.

<sup>64</sup> In Contini G. (a c. di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, vol. 1, p. 6. Come mi fa notare Giuseppe Mascherpa, *latino* potrebbe designare in generale i parlanti romanzi; la distinzione geo-linguistica più precisa sarebbe quella tra *francesco* e *lombardo*, che starebbe però per 'italiano del nord'.

<sup>65</sup> Su *latino* come 'italiano', cfr. Tomasin, *Italiano*, pp. 43-48, e Id., *Lo spazio linguistico romanzo*, «Medioevo Romanzo», 39, 2015, pp. 268-292: 279. Ricordo che per il Dante del *De vulgari eloquentia* il *vulgare latium* è l'italiano e *Latini* è sinonimo di *Ytali*.



di *Latini*, intendesse riferirsi agli abitanti d'Italia. Nei trovatori ritroviamo questa stessa oscillazione tra le due accezioni: *Latin* vale infatti sia 'europeo d'occidente' (o 'parlante romanzo'), in opposizione a 'greco', sia 'italiano'.<sup>66</sup> Si legga *Cel qui s'irais ni guerrea ab Amor* di Aimeric de Peguilhan (*BEdT* 010 015), databile al 1220 circa (l'*emperador* è Federico II):

Chanssos, vai t'en de ma part e d'Amor  
 al bon, al bel, al valen, al prezan  
 a cui servon Latin et Alaman  
 e-l sopleion cum bon emperador,  
 sobre·ls majors a tant de majoria,  
 largueza e pretz, honor e cortesia,  
 sen e saber, conoissensa e chausir —  
 ric de ricor per ric pretz conquerir.<sup>67</sup>

(vv. 41-48)

De Bartholomaeis traduce *Latin* con 'Latini' e così fa Chambers ('Latins'), il quale precisa però che *Latin* è utilizzato «to designate the Italian subjects to Frederick II».<sup>68</sup> Si tratta, forse, dei parlanti romanzi opposti ai 'tedeschi'? A mio giudizio, anche alla luce di quanto precisato sopra, è possibile che siano da intendere come 'italiani'.<sup>69</sup>

Un altro caso interessante è quello della tenzone tra Frederic de Sicilia (*Ges per guerra no·m chal aver consir*, *BEdT* 160 001) e il Coms d'Empuria (*A l'onrat rei Frederic Terz vai dir*, 180 001), tradizionalmente considerato l'ultimo componimento databile della tradizione trobadorica.<sup>70</sup> Federico è il figlio di Pietro III d'Aragona nato nel 1272; il Coms sarà Pons Ugo IV (secondo alcuni dovrebbe essergli attribuito *BEdT* 461 219). La tenzone pone problemi di datazione. Per De Bartholomaeis risalirebbe alla primavera del 1296.<sup>71</sup> Secondo Ruggieri si collocherebbe meglio tra gennaio e marzo 1296, al tempo in cui il dominio di Federico non era ancora pieno ed effettivo; quindi dopo la proclamazione a re di Sicilia nel gennaio 1296, ma prima dell'incoronazione a Palermo nella primavera di

<sup>66</sup> Nella tenzone tra Aicart del Fossat e Girart (*BEdT* 006 001) i latini, appaiati agli ebrei, dovrebbero essere i cristiani.

<sup>67</sup> «Canzone, a nome mio e di Amore vai dal buono, bello, valente e pregevole che servono Latini e Alemanni e a cui si inchinano come a buon imperatore, sopra i più grandi ha tanta grandezza, liberalità e pregio, onore e cortesia, senno e sapere, conoscenza e discernimento, ricco di ricchezza per conquistar ricco pregio». Cito la traduzione da Aimeric de Peguilhan, *Poesie*, a c. di Martorano A., Roma, Carocci, 2012, p. 69. Il testo critico è quello di Shepard e Chambers.

<sup>68</sup> Shepard, Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, p. 250.

<sup>69</sup> I mss. C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856) e M (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12474) leggono *tyes/tieis*, lezione con la quale si potranno intendere i Tedeschi del Nord distinti da quelli del Sud, una distinzione che si ritrova spesso nelle canzoni di gesta. La scelta di Shepard e Chambers di rifiutare la lez. di CM (come spesso accade, anche qui accomunati) e di accettare senza esitazioni il *Latin* degli altri raggruppamenti mi pare tuttavia pienamente condivisibile.

<sup>70</sup> Riquer M. de, *Leggere i trovatori*, ed. it. a c. di Bonafin M., Modena, EUM, 2010, p. 24.

<sup>71</sup> De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche*, vol. 2, p. 298.



quell'anno.<sup>72</sup> Cluzel pensa all'agosto del 1296.<sup>73</sup> Riquer mette in relazione lo scambio con i contrasti tra Federico e il fratello Giacomo, che nel 1298 preparava una spedizione contro la Sicilia per spodestarlo; in quell'occasione Federico inviò in Catalogna un messaggero per indurre baroni, cavalieri e città a far desistere il fratello dai suoi propositi; secondo Riquer, in questa occasione Pons Ugo, fedele a Giacomo, sarebbe venuto a conoscenza dei versi di Federico e avrebbe espresso rammarico per la guerra tra i due fratelli, con tatto e diplomazia: «anima y consuela a Federico, que desea que siga siendo rey de Sicilia, pero no afirma nada que pueda manchar su fidelidad a Jaime II».<sup>74</sup>

Il passo che ci interessa è ai vv. 17-20:

N'Ebble, vai dir a cui ch'ausir s'o plaia  
che dels Latins lor singnoriu m'apaia,  
per qu'eu aurai lor, e il me per sert;  
mas mei parenz mi van un pauc cubert.<sup>75</sup>

De Bartholomaeis traduce *Latins* con 'Latini'; Cluzel rende invece 'les siciliens', seguito da Riquer. E in effetti, nella risposta del Conte (*BEdT* 180 001), il riferimento è esplicitamente ai *Cicilian*:

Pero lo rei e cicilian traia  
onrant dels faitz, che·l publat e·l desert  
defendon ben: d'acho sion apert.<sup>76</sup>

(vv. 14-16)

L'uso di 'latini' per intendere i siciliani è attestato anche in catalano. Nella *Cronica* di Ramon Muntaner, in riferimento agli scontri in Sicilia tra aragonesi e Carlo d'Angiò, si parla ad esempio dei «llatins rics-hòmenes e cavallers de Sicilia» ricompensati assieme ai catalani e agli aragonesi; il re d'Aragona, infatti, «en cascun ofici metia un català, e un aragonès e un llati»; e lo faceva «per ço que s'acostumassen los uns ab los altres, e que amor e amistat cresqués entre ells».<sup>77</sup> Soldevila chiosa *llatins* con 'latini, cioè siciliani'. A mio parere, tuttavia, 'siciliani' non rende perfettamente il senso di questi passi. Mi chiedo

<sup>72</sup> Ruggieri R.M., *La poesia provenzale alla corte di Federico III di Sicilia*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 1, 1953, pp. 204-232.

<sup>73</sup> Cluzel I.M., *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 27, 1957-1958, pp. 321-373.

<sup>74</sup> Riquer, *Los trovadores*, vol. 3, p. 1688.

<sup>75</sup> «Eble, vai a dire a chi vorrà sentirlo, che mi accontento della signoria dei latini, perché certamente io avrò loro e loro me; ma i miei parenti si comportano con me un po' subdolamente». Cito da Riquer M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Editorial Planeta, 1975, vol. 3, pp. 1689-1690.

<sup>76</sup> «Perciò il re e i siciliani traggano onore da ciò che è accaduto, e difendano bene quel che è deserto e quel che è popolato: e siano pronti a farlo». Cito da Riquer M. de, *Los trovadores*, vol. 3, pp. 1690-1691.

<sup>77</sup> Soldevila F. (éd. par), *Les quatre grans cròniques. Jaume I, Bernat Desclot, Ramon Muntaner, Pere III*, Barcelona, Selecta, 1983, cap. 75, p. 728. Altrove Muntaner parla di una *brega*, una battaglia, fra «llatins, e proençals e franceses» (cap. 197) vicino Termini Imerese.

infatti se il senso non sia legato piuttosto al significato di ‘latini’ come ‘abitanti dell’Italia’ che abbiamo visto diffuso già in Ottone di Frisinga: i siciliani, insomma, sarebbero detti ‘latini’ proprio in quanto ‘italiani’?

Non voglio entrare in questioni di datazione; vorrei però attirare l’attenzione su un altro passo della *Cronica*, dove Muntaner, riferendo dell’opposizione di Giacomo prima dell’incoronazione del fratello, elenca gli elementi principali del discorso dell’ammiraglio di Federico: 1) Federico era il terzo di questo nome che secondo i profeti doveva diventare re dell’impero e della maggior parte del mondo; 2) era il terzo figlio di Pietro; 3) era il terzo Federico di Sicilia, sarebbe stato il terzo Federico imperatore di Germania e per questo lo si poteva dire a ragione Federico terzo, re di Sicilia e di tutto il regno.<sup>78</sup> Per Muntaner, quindi, nell’*entourage* di Federico si riteneva che avesse diritto al titolo di imperatore. È possibile pensare che la tenzone faccia riferimento a eventi precedenti l’incoronazione? In questo caso, il riferimento ai *Latini* potrebbe essere inteso non come ‘siciliani’ ma come ‘sudditi dell’impero’.

#### 4. Conclusioni

L’identità non è un dato: è una costruzione che dipende da un insieme di fattori ambientali, storici, sociali e culturali. La costruzione dell’identità italiana, in particolare, appare legata sia all’affermazione del volgare nel corso del XIII secolo sia al recupero consapevole di fonti antiche in autori per i quali l’unità geografica si lega strettamente, come in Ottone di Frisinga, al riconoscimento di una precisa identità collettiva. Questi fenomeni non toccano quasi per nulla i testi trobadorici, dal cui esame sembrano emergere invece due dati principali. In primo luogo, la limitatezza delle loro prospettive – dovuta a fattori contingenti e in particolare alla prossimità con determinati contesti politici e sociali – dà allo stesso tempo la misura della ristrettezza dei loro strumenti culturali. L’altro dato conferma che l’identità, in un senso diverso da quello che abbiamo visto all’inizio, è una parola avvelenata: non perché sia una categoria di per sé illegittima o poco utile, quanto perché essa emerge frequentemente nello scontro, come appare da quei passi (è il caso, forse, di Peire de la Caravana e dei testi che riguardano la lotta per la supremazia in Italia dopo la morte di Federico II) nei quali i trovatori sembrano vedere l’Italia solo in opposizione a ciò che la minaccia.

---

<sup>78</sup> «Per què per nom dret li podia hom dir Frederic terç, rei de Sicília e de tot lo regne» (Soldevila, *Les quatre grans cròniques*, cap. 185, p. 833).

# Le Chant du poète, entre convention et singularité\*

Christelle Chaillou-Amadiou  
CNRS/CESCM UMR 7302

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 [...].<sup>1</sup>

La musique des troubadours contient-elle une expression de l'identité ? L'abondante littérature sur les textes le montre : des particularités stylistiques singularisent tel ou tel auteur ; l'œuvre de Marcabru ne saurait par exemple se confondre avec celle de Jaufre Rudel. Au contraire, la lecture des mélodies donne l'impression d'une grande ressemblance. Selon Michel Zink, l'écart temporel engendrerait cette sensation « que tout se ressemble ».<sup>2</sup> La connaissance pointue des textes nous préserve à mon sens de ce sentiment trompeur mais, pour les mélodies, le manque d'études sur cette question nous garde encore dans ce préjugé. Certains troubadours se vantent pourtant dans leurs textes d'un bon agencement des mots et des sons. Les *vidas* et les *razos*, malgré leur subjectivité, suggèrent aussi que la réception des mélodies et des exécutions musicales sont soumises à des critères esthétiques d'appréciation, à l'image des corpus ultérieurs. Comme il le fait dans ses textes, le troubadour userait dans ses mélodies de codes esthétiques et stylistiques pour insérer sa composition dans la continuité d'une tradition, sans la décalquer mais en l'individualisant, en toute conscience ou non.

## I. Problèmes et méthodes<sup>3</sup>

Le faible pourcentage de mélodies consignées vis-à-vis des textes (10%) ne signifie pas

---

\* Le titre de cet article s'inspire de celui du cours de Michel Zink au Collège de France des années 2012-2013 et 2013-2014 : « Quel est le nom du poète ? ».

<sup>1</sup> Peire Vidal, *Poesie*, a c. di Avallè d'A.S., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 33. Trad. : « J'ajuste et je lasse / mieux que quiconque mot et son / grâce à la richesse de mon *trobar* / et personne ne m'arrive au talon / lorsque j'ai une bonne *razo* ».

<sup>2</sup> Chaillou-Amadiou Ch., F. Zinelli, *Entretien avec Michel Zink*, in Cazaux-Kowalski Ch., Ch. Chaillou-Amadiou, A.-Z. Rillon-Marne et F. Zinelli (éd. par), *Les noces de Philologie et de musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2017 (sous presse).

<sup>3</sup> L'étude repose sur les quatre chansonniers musicaux des troubadours – W (Paris, Bibl. Nat., fr. 844), X (Paris, Bibl. Nat., fr. 20050), G (Milano, Bibl. Ambr., R 71 sup.) et R (Paris, Bibl. Nat., fr. 22543) – et le manuscrit contenant l'*Histoire de la guerre sainte* d'Ambroise qui s'achève avec une chanson de Gaucelm Faidit : η (Città del Vaticano, Bibl. Apost. Vat., Reg. Lat. 1659).

pour autant que l'on doive les considérer comme des supports secondaires. La primauté accordée aux textes des chansons et la relative simplicité des mélodies ont conduit la musicologie à évincer la question de l'identité musicale au profit d'une globalisation du répertoire, considéré à tort comme homogène. Les rares spécialistes qui se sont donc essayés à comprendre l'esthétique musicale des troubadours l'ont souvent fait par le biais d'une recherche d'une quelconque illustration du texte.<sup>4</sup> Si les résultats de telles études sont assez peu convaincants, c'est peut-être que l'illustration, par exemple d'un sentiment, ne caractérise pas la musique des troubadours.<sup>5</sup> En revanche, Elizabeth Aubrey donne des pistes de recherches enthousiasmantes, sans pour cela se prêter à une étude typologique de tout le répertoire.<sup>6</sup> Quelques comparaisons entre les troubadours demeurent possibles, selon l'auteur, car certains se sont côtoyés où ont fréquenté la/les même(s) cour(s).<sup>7</sup> Avec l'analyse, par exemple, des courbes musicales, de la modalité, des motifs musicaux ou des intervalles et de leur agencement dans la strophe, émergeraient certaines caractéristiques.<sup>8</sup> Seule une étude systématique, certes fastidieuse, déterminera néanmoins des conventions et des singularités dans la composition musicale troubadouresque.

La méconnaissance de l'aspect rythmique des mélodies empêche aussi de délimiter des critères stylistiques. Sans la perception du rythme – ce n'est pas parce que celui-ci n'était pas exprimé sur le chansonnier qu'il n'existait pas, mais cela est un autre débat –, comprendre (et par conséquent mémoriser) la mélodie s'avère complexe, voire impossible.<sup>9</sup> Les notateurs ont parfois tenté d'indiquer le rythme des mélodies, mais la notation de l'époque ne permettait pas de le transcrire avec toute la précision souhaitable, comme on le fera par la suite avec la notation de l'Ars Nova. Le caractère malléable des mélodies complexifie aussi la recherche de procédés communs à une génération, à un lieu d'activité ou à un auteur particulier. Les répétitions de motifs révèlent un style formulaire, comme on peut le voir dans les mélodies grégoriennes.

Peut-on délimiter l'identité musicale d'une chanson, d'un troubadour ou d'un groupe de troubadours ? Est-il possible par exemple de délimiter des écoles de composition comme on pourrait le faire en poésie ? Pour dépasser cette première impression et montrer qu'il existe

<sup>4</sup> On peut citer par exemple l'étude d'Aubry P., *Trouvères et troubadours*, Paris, F. Alcan, 1909.

<sup>5</sup> Ce fut aussi une idée abordée dans Pollina V., *Word/Music Relations in the Work of the Troubadour Gaucelm Faidit : Some Preliminary Observations on the Planh*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, vol. 2, p. 1075-1090, et, plus récemment, dans Le Vot G., *Plainte, joie, colère dans le chant aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, « Cahiers de civilisation médiévale », 46, 2003, p. 353-380.

<sup>6</sup> Aubrey E., *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. 132-197.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Aubrey classe et comptabilise en pourcentages les formes musicales employées par les différentes générations de troubadours. Elle en déduit une évolution dans l'emploi des formes musicales, mais le peu de mélodies notées fausse à mon avis l'interprétation des pourcentages établis (ivi, p. 204-205).

<sup>9</sup> Pour le projet d'interprétation des chansons de troubadours avec l'Ensemble Céladon, mené en collaboration avec Federico Saviotti et Marco Grimaldi (Ensemble Céladon, *Nuits occitanes*, Ricercar, CD, 2014), nous sommes partis du principe que l'adéquation entre métrique et musique devait montrer un équilibre tel qu'il permettait une mémorisation aisée de la chanson.

bel et bien des signatures, des manières mais aussi des conventions, trois méthodes s'avèrent efficaces. Premièrement, l'étude comparative des variantes musicales montre les éléments musicaux stables et, au contraire, ceux propices à la variation, tout comme les moments où les lignes musicales convergent ou s'éloignent les unes des autres. Deuxièmement, des motifs musicaux communs à plusieurs chansons mais aussi la manière de les disposer dans la strophe ou de les varier indiqueraient des influences, des 'écoles' de composition ; nous verrons cependant que la reprise d'un motif ne suffit pas à instaurer un lien intertextuel. Troisièmement, le style musical d'un troubadour émergerait d'une utilisation récurrente d'un procédé de composition en particulier, mais pas forcément du procédé en lui-même. Aussi, la mélodie soutient-elle très souvent la diesis, selon des procédés différents d'un troubadour à un autre : certains privilégient par exemple la cadence ouverte au milieu de la strophe alors que d'autres jouent avec les ornements ou les intervalles, etc.

## II. Comparer les variantes musicales

L'étude des variantes musicales chez les troubadours incite à envisager des processus de transmission différents ou d'autres modalités dans l'établissement de l'écrit des mélodies que ceux appliqués aux textes.<sup>10</sup> En règle générale, le texte de la première strophe de la chanson reste stable dans G, W, X et R,<sup>11</sup> alors que la mélodie arbore une variabilité plus ou moins prononcée. Les attestations musicales d'une même chanson comportent toujours des récurrences communes, mêmes minimes.<sup>12</sup> La mélodie aurait donc une identité propre tout en étant propice à la variation. Si la mélodie était secondaire ou ne contribuait pas à l'identité de la chanson, nous observerions des compositions différentes, voire autonomes. Varier une mélodie serait davantage une convention qu'une méconnaissance du corpus musical ; les mentions « avec le son de », même si elles sont rares, appuient cette idée.

La majorité des philologues pensent que la transmission des chansons s'est faite sous la forme de feuillets avant le programme de consignation, idée qui s'appuie, entre autres, sur l'histoire de la tradition manuscrite et de ses aspects linguistiques ; la délimitation de la 'faute' ou des différentes formes d'un terme, assez aisée, rend compte de filiations ou de dissensions entre les divers témoins de la tradition.<sup>13</sup> Or, que dire des mélodies ? Le musicologue est assez mal à l'aise avec cette notion de 'faute' et parle plus généralement de variantes. À l'heure actuelle, distinguer la faute de la variante mélodique s'avère presque impossible. La multitude de fautes avérées dans les textes suggère cependant qu'il devait en être de même pour les mélodies, malgré leur mouvance quasi-systématique. La connaissance partielle des modalités de la composition musicale empêcherait encore aujourd'hui de déterminer les

<sup>10</sup> Voir Chaillou-Amadiou Ch., *Philologie et musicologie. Les variantes musicales dans les chansons de troubadours*, in Cazaux-Kowalski et al., *Les noces de Philologie et de musicologie* (s. p.).

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Voir, par exemple les études classiques de Gröber G., *Die Liedersammlungen der Troubadours*, « Romanische Studien », 2, 1877, p. 337-670, et Avallé d'A.S., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a. c. di Leonardi L., Torino, Einaudi, 1993<sup>2</sup>.

singularités, et donc l'erreur éventuelle. L'idée d'une composition orale ou écrite est en quelque sorte un faux-problème. La variation caractérise certes les corpus oraux, mais rien ne nous empêche de considérer l'hypothèse d'une plus grande liberté dans l'écrit musical, alors que l'on se souciait de recopier dans la mesure du possible le texte original.

Ce n'est pas la manière de varier une mélodie qui nous intéressera ici mais plutôt de voir si les points communs entre les versions se situent à des passages stratégiques de la strophe ; certains motifs musicaux, s'ils sont conservés, porteraient peut-être une fonction structurelle, sémantique ou les deux simultanément. En d'autres termes, les passages communs entre les différentes attestations musicales d'une même chanson ont-ils particulièrement marqué l'esprit de l'auditeur ou du scribe au point de les conserver intacts et contribuaient-ils ainsi à la renommée du poète ou de la chanson ?

### III. Signature musicale et poétique

Le troubadour emploierait parfois un motif musical particulier pour marquer sa chanson ou du moins pour soutenir sa signature poétique. Le *plahn* de Gaucelm Faidit constitue un cas particulier avec quatre attestations musicales conservées.<sup>14</sup> Malgré de nombreuses différences entre les quatre témoins, les mélodies sont liées et cela suggère un modèle commun. Comme je l'ai montré ailleurs,<sup>15</sup> le seul passage strictement identique dans les quatre versions musicales se situe au moment le plus important de la strophe, sur le nom « Richart » (voir exemple musical n° 1) ; on observe à chaque moment des variations entre les attestations, mêmes minimales. L'enchaînement sol-la-ré est cependant banal car on le retrouve un peu partout dans la musique modale : ce sont les piliers du mode de ré. Or, ce motif de trois sons s'associe au prénom « Richart » et n'est entendu à aucun autre moment de la strophe musicale. Son unicité et son association au nom du destinataire supposent une signature ou/et une dédicace.

### IV. Variation et disposition

Dans le cas d'attestations musicales très différentes, les récurrences s'observent la plupart du temps au début, voire au milieu de la strophe. Comme je l'ai montré déjà à maintes reprises, la mélodie du premier vers contient le plus souvent une formule musicale, déployée au fur et à mesure de la strophe selon des procédés d'amplification et d'abréviation.<sup>16</sup> La chanson *BdT* 167.43 est écrite avec une mélodie dans G, R et W (voir exemple musical n° 2). Les trois versions se rejoignent principalement pendant le vers 1, mais seule la mélodie des trois premières syllabes est strictement identique (voir exemple musical n° 2).

<sup>14</sup> W, f. 191v-192r ; X, f. 87 ; η, f. 89v-90r, et G, f. 29v-30r.

<sup>15</sup> Chaillou-Amadiou Ch., *L'édition des chansons de troubadours avec mélodies : l'exemple du planh* Fort chosa es que tot lo major dan du troubadour Gaucelm Faidit (*BdT* 167,22), « Mélanges de l'École française de Rome », 125, 2013. URL : <<http://mefrm.revues.org/1193>> [date d'accès : 07/10/2016].

<sup>16</sup> Chaillou Ch., « *Faire los motz e-l so* ». *Les mots et la musique dans les chansons de troubadours*, Turnhout, Brepols, 2013.

**G** 6. lo ric va- len Ri- chart, rei dels En- gles,  
**W** 6. lou reis va- lens Ri- chars reis des En- gles  
**X** 6. li rich va- lens Ri- chars reis des En- gleis  
**η** 6. li rich va- lens Ri- chars reis des En- gleis

□ G, W, X, η    ■ G, W, η    ● G, X, η  
 □ G, X    ■ W, η    ○ G, η

Exemple musical n° 1 *BdT* 167.22 ; v. 1

**G, 30r-30v**  
 1. No a- le- gra chan ni critz

**R, 43v**  
 1. No a- le- gra chan ni critz

**W, 202r**  
 1. No ma- le- gre chans ni cris

Exemple musical n° 2



La comparaison des trois versions musicales de la chanson *BdT* 364.11 suggère une autre manière de marquer une œuvre, par une disposition particulière des ornements dans la strophe. Malgré des courbes musicales très différentes, les trois attestations optent pour la même forme musicale, l'*oda continua* ou forme libre, c'est-à-dire qu'aucun vers mélodique n'est réentendu entièrement.<sup>17</sup> Les trois commencent par deux ornements de quatre sons (surlignées en gris sur l'exemple musical n° 3). Les ornements de quatre sons sont banales, mais la place qu'elles occupent ici, le début de la strophe, est singulière : aucune autre mélodie du corpus ne commence ainsi. En général, le début des strophes est non orné et l'ornementation se place à la fin des vers, de la première partie strophique (diesis) ou de la strophe. Bien que les courbes musicales soient différentes du début jusqu'à la fin, les trois versions conservent la distribution des sons du début. La disposition de brefs passages au départ de certains vers est également reprise (voir exemple musical n° 3). Le plus significatif, hormis celui du v. 1, se situe après la diesis. Cependant, la transcription en notation moderne peut être trompeuse car si nous examinons la notation des trois manuscrits, X, G et R, seul le passage du début est fidèlement repris. Si R montre clairement des longues (notes avec des queues), G semble quant à lui hésiter ; on ne sait pas véritablement si les notes sont des longues ou des brèves. La notation musicale n'exprime pas clairement le rythme ; des variations rythmiques seraient donc possibles.

L'étude des variantes mélodiques prouve, premièrement, la conservation d'un matériel initial à partir duquel sont effectuées des variations, tout comme la fixité de certains passages, plus ou moins nombreux, situés parfois à des moments stratégiques de la chanson. Ces deux éléments joueraient un rôle prépondérant dans la reconnaissance de l'œuvre. Deuxièmement, la pratique de la variation musicale s'instaure comme une convention car elle s'applique dans toutes les chansons avec plusieurs attestations, mais dans des proportions différentes selon les cas. Troisièmement, la forme musicale se maintient dans la quasi-totalité des chansons avec plusieurs attestations musicales. Sur les cinquante chansons avec plusieurs attestations musicales, dix observent un changement dans leur forme détaillée, ce qui représente 20% d'entre elles (*BdT* 70.1 ; 70.23 ; 70.31 ; 70.36 ; 70.7 ; 167.43 ; 167.56 ; 155.10 ; 364.39 ; 366.9). Sur ces dix chansons, quatre seulement observent un changement dans la forme globale (*BdT* 70,1 ; 70,36 ; 70,7 ; 155,10). On peut donc dire que 92% des chansons avec plusieurs attestations musicales suivent la même forme musicale globale, ce qui peut être là-aussi considéré comme une convention. Sur les dix chansons avec des changements dans la structure détaillée des vers, cinq sont attribuées à Bernart de Ventadorn, dont trois comportent des modifications dans la structure générale. Même si le corpus musical des troubadours est réduit, on peut légitimement supposer ici une singularité, voire un signe distinctif de Bernart de Ventadorn. Dans la strophe mélodique, certains passages seraient-ils plus propices que d'autres à la variation ? Le début et le milieu de la strophe sont moins souvent variés contrairement à la seconde partie, après la diesis, où l'on retrouve un principe de variation, que l'on pourrait aussi qualifier de forte tendance.

---

<sup>17</sup> 20% des mélodies de troubadours suivent cette forme ; voir Aubrey, *The Music of the Troubadours*, p. 146.



1. Be-m pac d'i- vern e d'es- tiu  
 2. e de freg e de ca- lor,  
 3. et am ai- tan neu com flors  
 4. u am mai mort c'a- vol vi- da,  
 5. may ai- si-m ten es- for- siu  
 6. e gai Jo- ven e Va- lors.  
 7. E car am do- na no- ve- la,  
 8. so- bra- vi- nen e pus be- la,  
 9. sem- blam ro- za en- tre- l jel  
 10. e clar tens am tre- bol cel.

X 87v-88r

1. Ben pauc d'i- vern e d'es- tiu  
 2. e de freig e de cha- lors,  
 3. et am neus ai- tan com flors  
 4. e pro mort mais c'a- vol viu,  
 5. q'è- nais- si-m ten ef- for- siu  
 6. e gais Jo- venz e Va- lors.  
 7. Car am do- na no- vel- la,  
 8. so- bra- vi- nenz e plus bel- la,  
 9. pa- ro-m rosas en- tre gel  
 10. e clar temps a tre- bol cel.

G 40v-41r

1. Ke-n pac d'i- ver e d'es- ti  
 2. e de froit e de cha- lor,  
 3. et aim ai- tan noif con flor  
 4. e prou mor mais q'en- vol vif,  
 5. car au- si teng en- for- cis  
 6. pris e Jo- vant e Va- lor.  
 7. E car aim don- ne no- ve- le,  
 8. so- br(e) a- vi- nant e plus be- le,  
 9. pa- rans ro- se en- tre giel  
 10. e clar tens en tro- blous ciel.

R 48r

Exemple musical n° 3 *BdT* 364.11

## V. Les formules musicales et leur enchaînement

L'emploi d'un motif musical similaire dans diverses chansons ne crée pas forcément un lien intertextuel. Le style formulaire ('centonisation') est un principe de base dans la composition musicale de la monodie liturgique et consiste en la possibilité, à partir de quelques sons, d'élaborer des mélodies différentes.<sup>18</sup> On retrouve un principe semblable dans les monodies des troubadours. La principale difficulté réside toutefois dans la délimitation de la formule car elle peut se subdiviser à l'intérieur d'un vers ou encore s'étaler sur deux vers. Cependant, les analyses que j'ai menées ailleurs ont permis d'observer que la (ou les) formule(s) de base pouvaient être contenue(s) dans le premier vers mélodique de la strophe, dans le premier hémistiche ou, plus rarement, dans les deux premiers vers.<sup>19</sup> La formule musicale est donc intrinsèquement liée à la structure poétique. Son usage peut être conventionnel, mais la manière dont elle est déployée constitue parfois un trait distinctif.

<i>BdT</i> 30.17	Arnaut de Mareuil	R 81r	<i>Canso</i>	(...1195...)
<i>BdT</i> 70.25	Bernart de Ventadorn	R 58r	<i>Canso</i>	(...1147-1170...)
<i>BdT</i> 223.3	Guilhem Magret	W 192r-192v	<i>Canso</i>	(...1196-1204...)
<i>BdT</i> 262.6	Jaufre Rudel	R 63v	<i>Canso</i>	(...1125-1148...)
<i>BdT</i> 366.11	Peirol	G 44r-44v	<i>Canso</i>	(...1188-1222...)
<i>BdT</i> 370.14	Perdigon	X 89r-89v	<i>Canso</i>	(...1192-1212...)
<i>BdT</i> 392.28	Raimbaut de Vaqueiras	R 61r-61v	<i>Canso</i>	(...1180-1205...)

**Tableau 1**

Dans le corpus des chansons de troubadours, sept mélodies commencent par une formule mélodique semblable (voir tableau n° 1) : une montée du sol vers le do (voir exemple n° 4) soit au début de l'incipit, soit pendant tout l'incipit. Ces sept mélodies sont issues des quatre chansonniers musicaux : la formule n'est donc pas représentative d'un manuscrit en particulier. La formule n'est pas non plus le choix d'un seul auteur et n'appartient pas à un moment particulier de la tradition. Le lien intertextuel semble ici peu envisageable.

Dans la chanson *BdT* 262.6, la formule de base est entendue pendant les quatre premières syllabes (sol la si do). Trois variations de la formule de base s'ajoutent ensuite sous une forme ascendante (encadrées sur l'exemple n° 4) et descendante (en pointillés). L'incipit de *BdT* 70.25, quant à lui, ne contient que la formule. Dans cette chanson, il faut considérer la mélodie du v. 2, l'unité mélodique allant par deux vers. L'incipit de *BdT* 392.28 rejoint celui de *BdT* 262.6. La formule est placée sur les quatre premières syllabes, inversée et amplifiée par l'ajout du si sur les syllabes 5 à 8 ; elle apparaît de nouveau sur les deux dernières syllabes, abrégée temporellement, mais amplifiée mélodiquement avec

<sup>18</sup> Ferretti P., *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1938.

<sup>19</sup> Voir Chaillou, « *Faire los motz e-l so* », partie II.

la présence du si. L'incipit de *BdT* 366.11 montre une montée du sol au do avec un arrêt sur le si. L'analyse de la pièce révèle une subdivision en deux éléments avec un travail sur la tierce majeure sol-si et un autre sur la tierce mineure la-do. Les chansons *BdT* 223.3 et 370.14 comportent un incipit quelque peu différent car nous relevons la montée du sol vers le do au début du vers 1 mais, à la formule, s'ajoute un dépassement du tétracorde sol-do dans le reste du vers. L'incipit de *BdT* 223.3 se compose de la formule sol-do pendant les quatre premières syllabes, de la tierce sol-ré sur les syllabes 5 à 7, puis de la formule initiale inversée du do vers le sol. L'incipit de *BdT* 370.14, de manière semblable, commence par une montée du sol vers le do, se poursuit avec une inversion du do vers le sol, puis un développement vers le do. L'incipit *BdT* 30.17 se compose de la formule et de son inversion, puis d'un motif final sur la tierce sol-si (dernière syllabe).

Je ne détaillerai pas ici les différents développements de la formule de base dans la strophe musicale, analyse que j'ai déjà menée dans une étude antérieure,<sup>20</sup> et je me contenterai d'en donner seulement les résultats. Une formule mélodique semblable conduit à une multitude de possibilités de variations où rentrent en ligne de compte le mode (tout ou partie), la quantité et la disposition. Les variations suivent ou non l'ordre donné par l'incipit et sont plus ou moins élaborées avec l'emploi, notamment, des tétracordes inférieurs et supérieurs, avec des épenthèses, des synérèses et des épithèses ou, plus simplement, des inversions, des abréviations et des amplifications. La chanson *BdT* 222.3 constitue néanmoins un contre-exemple : le style formulaire n'est pas employé, seules quelques récurrences ont été relevées, aidant à donner une cohérence mélodique.

Déceler une identité poétique d'un auteur en particulier semble ici difficile, mais la forte proportion des mélodies dans l'emploi du style formulaire montre en revanche une familiarité des troubadours avec cette pratique, qui peut être qualifiée quant à elle de conventionnelle. L'absence d'autres indices au sein de la chanson, sémantiques par exemple, et l'adaptation de la formule à un nouveau cadre métrique, car la versification diffère à chaque fois, empêchent de considérer plausible l'hypothèse d'un lien intertextuel explicite entre ces sept chansons ; la formule est commune, usuelle et pratique.

## VI. Signature et usage de procédés de composition particuliers

Alors que le troubadour se soucie de la transmission de ses chansons et du succès qu'elles peuvent avoir, comme nous le montrent les *vidas* et *razos*, quels critères musicaux permettraient de distinguer les auteurs des uns des autres ? L'étude comparative des attestations musicales d'une même chanson atteste d'un principe fort de la variation tout en suggérant une rectitude du cadre formel. L'étude d'une formule musicale commune à plusieurs chansons montre au contraire qu'elle évolue dans des formes différentes avec des courbes musicales indépendantes. Aubrey cite des procédés à considérer dans une étude

<sup>20</sup> Chaillou-Amadiou Ch., *L'oiseau et la musique dans les chansons de troubadours*, in Clouzot M., C. Beck (éd. par), *Les oiseaux chanteurs. Sciences, pratiques sociales et représentations dans les sociétés et le temps long*, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 79-100.

*BdT* 30.17  
R81r

L'en - se - nha - mens el pren e la va - lor

*BdT* 70.25  
R 58r

Lan - can vey la fue - lha

*BdT* 223.3  
W 192r-192v

1. Eu en - si preig com fai al pes - ca - dor

*BdT* 262.6  
R 63v

Ca, lo ros - si - nhol el fu - lhos

*BdT* 366.11  
G 44r-44v

D'eis - sa la ra - zon q'eu soilh

*BdT* 370.14  
X 89r-89v

1. Molt ai es- tat qen bon es- per non vi,

*BdT* 392.28  
R 61r-61v

Sa - vis e fols hu - mils e er - gu - lhos

Exemple musical n°4

stylistique,<sup>21</sup> et va plus loin que Van der Werf qui pensait, quant à lui, que l'étude détaillée des mélodies était peu utile.<sup>22</sup> Pour déterminer des conventions et les dérives, chaque item cité par Aubrey devrait aussi être subdivisé. Par exemple, les intervalles devraient être classés (tierce, quarte...), puis étudiés selon la place qu'ils occupent dans la strophe. Il en est de même pour les cadences musicales (endroit dans la strophe et nature). Le style devient perceptible avec une comparaison des proportions dans l'usage et les diverses combinaisons des procédés.<sup>23</sup> Cependant, cela implique de prendre les procédés un par un, de les subdiviser selon la fonction qu'ils revêtent et d'appliquer cette typologie à tout le répertoire. De la sorte, il semble possible de détecter des procédés de construction propre à un troubadour en particulier, du moment que lui sont attribuées plusieurs chansons.

Les chansons de Bernart de Ventadorn comportent un grand nombre de débuts de vers avec les mêmes procédés musicaux : ils sont fréquemment syllabiques et les trois premières syllabes forment très souvent trois sons conjoints, la plupart du temps ascendants et parfois descendants (voir exemple musical n° 5). À première vue, ces éléments paraissent peu dignes d'intérêt et assez anodins, mais une étude comparative du corpus de Bernart de Ventadorn avec celui de Gaucelm Faidit contredit cette première impression. Le corpus de Gaucelm a servi de témoin pour cette étude. Il nous est parvenu dix-sept chansons notées de Bernart et quatorze de Gaucelm.

La chanson *BdT* 70.6 avec la version musicale de R 57v illustre les 3 procédés recherchés dans les corpus musicaux de Bernart et de Gaucelm (voir exemple musical n° 5) :

- le cas 1 considère les trois premières syllabes du vers non ornées ;
- le cas 2 considère les trois premières syllabes du vers non ornées en sons conjoints et en mouvement ascendant ;
- le cas 3 considère les trois premières syllabes du vers non ornées en sons conjoints et en mouvement descendant

Le corpus musical de Bernart compte cent trente-huit vers au total et celui de Gaucelm cent cinquante et un. Sur le tableau 2, le cas 1 indique en pourcentage le nombre de vers commençant par trois syllabes non ornées chez les deux poètes, ce qui nous donne un total de 78% pour Bernart contre 40% chez Gaucelm. Ce rapport, presque du simple au double, témoigne très clairement d'un usage de ce procédé anormalement élevé chez Bernart. Ensuite, le cas 2 considère le nombre de vers commençant par 3 syllabes non ornées en sons conjoints ascendants. Là aussi, les résultats révèlent un taux trois fois plus haut chez Bernart. Enfin, le cas 3 comptabilise le nombre de vers commençant par 3 syllabes non ornées en sons conjoints descendants : on relève 12 vers pour Bernart et aucun pour Gaucelm.

<sup>21</sup> Aubrey, *The Music of the Troubadours*, p. 204-205.

<sup>22</sup> Van der Werf H., *Music*, in Akehurst F.R.P., J.M. Davis (ed. by), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 121-164 : 146.

<sup>23</sup> Chantal Phan, cependant, relève des caractéristiques stylistiques dans les chansons de Guiraut Riquier (cf. Phan Ch., *Le style poético-musical de Guiraut Riquier*, « Romania », 108, 1987, p. 66-78), notamment à propos des intervalles. Néanmoins, sans un relevé précis à travers tout le corpus musical des troubadours ou chez un autre troubadour en particulier, on ne peut pas clairement établir un trait stylistique.

1. Ar m'a - cos - se - lhatz se - nhors,

2. vos c'a - vetz va - lor e sen: —

3. u - na do - na·m det s'a - mor

4. c'ay a - ma - da lon - ja - mens; —

5. mais e - ras say — per — ver - tat

6. que fay aut' a - mic — pri - vat,

7. et anc de nulh com - pa - nho —

8. com - pa - nha tan greu — no·m fo. —

	Cas 1
	Cas 2
	Cas 3

Exemple musical n° 5 BdT 70.6 ; version de R 57v

		Bernart de Ventadorn	Gaucelm Faidit
Cas 1	Nombre de vers commençant par 3 syllabes non ornées	107/138 = 78%	61/151 = 40%
Cas 2	Nombre de vers commençant par 3 syllabes non ornées en sons conjoints ascendants	47/138 = 34%	15/151 = 10%
Cas 3	Nombre de vers commençant par 3 syllabes non ornées en sons conjoints descendants	12/138 = 9%	0/151 = 0%

**Tableau 2**

La comparaison entre les deux poètes distingue de manière flagrante un procédé stylistique particulièrement employé par Bernart qui a perduré au sein de la transmission.

Le troubadour manipule souvent la ligne musicale pour créer un contraste sonore au moment de la diesis ou pour distinguer les deux parties strophiques (en usant par exemple d'une courbe musicale conjointe dans une première partie et disjointe dans une seconde partie). Bernart emploie-t-il son motif musical pour mettre en relief la diesis ou opposer les deux parties strophiques ? Avec le tableau 3, on observe que les changements dans la courbe musicale à la diesis se comptabilisent dans 11 chansons sur 17 pour Bernart contre 3 seulement sur 14 pour Gaucelm. La différence de proportion en fait un signe distinctif ; Bernart aurait privilégié les changements dans le mouvement de la courbe musicale pour rendre audible la structure intra-strophique, contrairement à Gaucelm.

	Bernart de Ventadorn	Gaucelm Faidit
Mise en relief de la diesis	11 chansons/17	3 chansons/14
En %	65%	21%

**Tableau 3**

## VII. Conclusions

La mélodie contribuait donc à l'identité de la chanson tout en s'inscrivant dans des conventions de composition. L'étude a relevé quatre tendances fortes du corpus musical, mais cette liste est loin d'être exhaustive :

1. *La variation musicale.* L'étude comparative des variantes musicales montre que la conservation fidèle de la courbe musicale est une singularité. Le texte de la première strophe est stable contrairement à la mélodie.
2. *La conservation de la forme musicale.* La quasi-totalité des chansons avec plusieurs attestations musicales conservent la même forme musicale ; il est donc conventionnel de la garder même si l'on modifie la courbe musicale.

3. *L'emploi de formules musicales types.* Les troubadours insèrent souvent pendant le premier vers de la strophe une formule musicale type, sans pour cela citer un autre troubadour. Ces formules musicales s'associent certainement à un rythme, qui reste encore à déterminer. Ces mélodies-centons constituent une base de composition.
4. *Le style formulaire.* La formule musicale type est déployée dans la strophe musicale selon des amplifications et des abréviations, comme on pourrait le faire pour une idée poétique.

À travers ces quatre tendances, une chanson ou un groupe de chansons peuvent être signés. À partir de cette analyse, on remarque déjà trois types de signatures :

1. *Un motif poético-musical pour signer son œuvre ou/et la dédicacer.* L'exemple du *plahn* de Gaucelm constitue un exemple probant. Toutefois, des exemples éloquents demeurent assez difficiles à circonscrire, étant donné le peu de chansons avec plusieurs attestations musicales. L'usage d'un motif musical seul n'est pas une hypothèse non plus à rejeter, si l'on compare notamment avec Guillaume de Machaut et son emploi de formules musicales types dans son œuvre (par exemple la très célèbre formule : *la-sib-la-sol-fa-mi*). Dans ce cas, c'est la récurrence au sein du corpus d'un auteur qui en fait une signature.
2. *L'usage récurrent d'un procédé stylistique dans un corpus d'auteur s'impose comme une marque de l'auteur*, du moment que son emploi est élevé vis-à-vis d'autres auteurs. Le motif employé par Bernart l'est aussi par Gaucelm mais dans une proportion moindre ; on peut donc le considérer comme un signe distinctif de Bernart, non par son emploi mais pour son usage répétitif.
3. *Une disposition particulière des motifs musicaux dans la strophe signerait une chanson ou une œuvre.* La manière de déployer le discours musical constituerait aussi un signe distinctif, comme l'étude de la formule *sol-la-si-do* le suggère. Cette idée nécessiterait néanmoins une étude plus approfondie.



## Raccogliere liriche, inventare poeti. L'identità immaginaria dei primi trovieri\*

Davide Daolmi  
Università degli Studi di Milano

La miniatura dello «chansonnier du Roi» (°M) che apre la sezione dedicata a Blondel de Nesle, l'unica testimonianza iconografica del celebre poeta, fu sottratta ben prima della riscoperta moderna del codice.<sup>1</sup> L'immagine asportata del poeta può considerarsi metafora di quello che è oggi il dato biografico sui primi trovieri: qualcosa che non c'è.

Da quando l'indagine filologica, negli ultimi due secoli, ha riconosciuto l'inattendibilità delle storie tramandate sui primi cantori,<sup>2</sup> ha fatto a meno di questi racconti per conservare al più l'involucro di un'identità nominale – un po' come la pagina mutilata dello «chansonnier du Roi». Ma se queste storie sono invenzioni, su cosa basiamo le nostre conoscenze biografiche?

Vorrei ragionare su tre casi riconducibili alla prima generazione di trovieri, tre casi fra loro correlati e insieme diversi: quelli dello Chastelain de Coucy, di Blondel de Nesle e di Riccardo Cuor di Leone.

---

\* Ho distinto, dove necessario, fra siglari della tradizione d'oc e d'oïl, facendo precedere \* ai codici provenzali e ° ai francesi. — Ringrazio Stefano Resconi e Federico Saviotti per i suggerimenti offerti prima di chiudere la stesura di questo testo.

<sup>1</sup> Non v'è notizia di quando il codice °M (Paris, Bibl. Nat., fr. 844) sia stato mutilato. La prima attestazione del codice è in un inventario manoscritto della biblioteca del cardinale Mazzarino messo insieme fra il 1645 e il 1668 («Chansons Françaises en musique, velin. [in] f.°»). Un catalogo redatto nel 1684 colloca il codice in 96ª posizione (Paris, Bibl. Mazarine, ms. 4100, c. 6) e Paris P., *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglois, hollandois, italiens, espagnols*, 7 voll., Paris, Techener, 1836-1848 (vol. 6, p. 450) – il primo a riferire dell'asportazione delle miniature – lo dirà «Ancienne Bibl. Mazarine, n° 96» (cfr. Haines J., *The Musicography of the 'Manuscrit du roi'*, PhD, University of Toronto, 1998, p. 116). Alla morte di Mazzarino molti volumi saranno donati alla Biblioteca del re e il catalogo di (de) Montfaucon B., *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova, ubi quæ innumeris pene manuscriptorum bibliothecis continentur, ad quodvis literaturæ genus spectantia & notatu digna, describuntur & indicantur*, 2 voll., Parisiis, Briasson, 1739 (vol. 2, p. 789) lo registra come «n. 7222». (de) La Borde J.-B., *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Philippe-Denys Pierres et Eugène Onfroy, 1780-1781 (vol. 2, p. 309) lo segnalerà come «Manuscrit du Roi», nome a cui ancor oggi ci si riferisce.

<sup>2</sup> Come noto non esistono *vidas* per i poeti in lingua d'oïl, ma attorno ai più antichi trovieri sorsero poemi e *romans* che all'inizio furono accolti nella ricostruzione biografica: casi emblematici sono quelli di Blondel e del Castellano discussi in queste pagine.

## Lo Chastelain de Coucy

La vicenda del Castellano è raccontata nel *Roman du Chastelain de Coucy*, poema di fine Duecento, trasmesso in un paio di redazioni più tarde.<sup>3</sup> Nessuno oggi la crede vera. Si tratta infatti di una delle numerose rivisitazioni del tema del «cuore mangiato», soggetto che ha offerto spunto anche alle biografie del trovatore Guilhem de Cabestanh e del *Minnesänger* Reinmar von Brennenberg.<sup>4</sup>

Nel Settecento, quando ancora si dava credito alla vicenda del *Roman*, vi fu uno scandaglio minuzioso sulla genealogia dei Coucy con tanto di elenco di castellani attivi negli anni del troviero, ovvero quelli della Terza Crociata, ma non fu trovata traccia di poeti. Benjamin La Borde dedicò al Castellano ben 70 pagine *in folio* nel secondo tomo del suo *Essai* – uno studio all'avanguardia per l'epoca, con sinossi di ben sei canzonieri – ma non ebbe modo d'individuare poeti fra i Coucy e alla fine dovette accontentarsi di un parente acquisito.<sup>5</sup>

Francisque Michel nel 1830, proponendo la seconda edizione integrale delle liriche del Castellano, mostrò come le arme nobiliari del Castellano e del Signore di Coucy descritte nel *Roman* fossero diverse.<sup>6</sup> Osservò inoltre che alcune liriche del Castellano, più che alla Terza Crociata, sembravano riferirsi alla Quarta o alla Quinta.<sup>7</sup>

Fritz Fath, nella quarta edizione dedicata al Castellano – edizione per lui terza,

<sup>3</sup> Paris, Bibl. Nationale, fr. 15098, e nouv. acq. fr. 7514. L'ed. più recente è quella di Gaullier-Bougassas (Jakemés, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. par Gaullier-Bougassas C., Paris, Champion, 2009); la traduzione italiana di Babbi A.M. (a c. di), *Il romanzo del castellano di Coucy e della dama di Fayel*, Parma, Nuova Pratiche, 1994, è basata sull'ed. Delbouille (Jakemés, *Le roman du Castelain de Coucy et la dame de Fayel*, éd. établie à l'aide des notes de J. E. Matzke par Delbouille M., Paris, Société des anciens textes français, 1936). Sulla fortuna moderna del *Roman* si veda Daolmi D., *Trovatore amante spia*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2015, pp. 112-155.

<sup>4</sup> Per uno spoglio bio-bibliografico aggiornato su Brennenberg si veda Rüter H., *Brenberger*, in Achnitz W. (hrsg. von), *Deutsches Literatur-Lexikon: Das Mittelalter*, 8 voll., Berlin, De Gruyter, 2011-2015, vol. 4, pp. 629-631. Sul mito del 'cuore mangiato', con particolare riferimento a Guilhem de Cabestanh cfr. Rossi L., *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in *Studi provenzali e francesi*, 82 («Romanica Vulgaria. Quaderni», 6), L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 28-128; Di Maio M., *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996; Daolmi, *Trovatore amante spia*, pp. 72-83, 110-113 e 156-191.

<sup>5</sup> La Borde, *Essai sur la musique*, vol. 2, pp. 235-308, in part. p. 247: «Raoul I, Sire de Coucy, donna à un Comte de Coucy, qui s'appelait aussi Raoul, Isabeau, sa seconde fille [...] ce Raoul ne peut être que le nôtre, puisque nous avons déjà prouvé qu'il n'existait alors aucun autre Coucy». La Borde era convinto che il Castellano si chiamasse Raoul perché tale era il nome usato nel *Roman*. Sul contributo di La Borde nell'indagine sui canzonieri si veda Haines J., *Living Troubadours and Other Recent Uses for Medieval Music*, «Popular Music», 23, 2004, pp. 133-153: 133-138.

<sup>6</sup> Peraltro lo stemma del castellano (cfr. i vv. 712-714 dell'ed. Babbi, *Il romanzo del castellano*) non sembra corrispondere ad alcun'arma registrata nei repertori araldici.

<sup>7</sup> Michel F. (éd. par), *Chansons du Châtelain de Coucy revues sur tous les manuscrits*, Paris, Crapelet, 1830, pp. iv-vi e viii-ix; in appendice (pp. xvii-xxvii) è raccolto un ampio *excursus* attorno alle identificazioni ipotetiche del Castellano, da Fauchet C., *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans*, Paris, Mamert Patisson, 1581, a Crapelet G.-A. (éd. par), *L'histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roy*, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1829.

perché quella di Brakelmann sarà pubblicata postuma nel 1891<sup>8</sup> – propose il nome di Guy de Coucy, in quanto unico fra i castellani che potevano aver partecipato alla Terza crociata.<sup>9</sup>

Nel secondo Dopoguerra ha fortuna la tesi di Petersen Dyggve, per cui ci s'immagina che quel Guy proposto da Fath altri non sia che Guy de Ponthiau (o Ponciaux), troviero di cui non si conosce alcuna lirica ma amico di Gace Brulé.<sup>10</sup> La proposta è ripresa nella nuova edizione di Lerond (quinta del Castellano), che rimane ancor oggi di riferimento malgrado in seguito ne siano apparse altre due, quella di Van der Werf e quella di Tischler.<sup>11</sup>

### Blondel de Nesle

La vicenda di Blondel è soprattutto letteraria. Accanto all'episodio di un *récit* di fine Duecento che immagina Blondel liberare Riccardo Cuor di Leone – storiella fortunata ma destituita di fondamento già nell'Ottocento – abbiamo solo le attribuzioni dei codici.<sup>12</sup>

Anche in riferimento al casato dei Nesle, malgrado l'insistito scandaglio nelle carte di famiglia, non è stato possibile rintracciare alcun troviero.<sup>13</sup> Supponendo che Blondel

<sup>8</sup> Julius Brakelmann, fra i più brillanti filologi della sua generazione, aveva appena concluso l'edizione dei più antichi trovieri quando morì ventiseienne nella guerra franco-prussiana del 1870; il suo lavoro rimase inedito per più di vent'anni perché l'editore, avendo in mano solo la prima parte, procrastinò la pubblicazione nella speranza di ritrovare la seconda; alla fine la parte mancante fu comunque pubblicata solo cinque anni dopo la prima: cfr. Brakelmann J. (éd. par), *Les plus anciens chansonniers français (XII<sup>e</sup> siècle), publiés d'après tous les manuscrits*, Paris, Bouillon, 1870-1891 e Id. (éd. par), *Les plus anciens chansonniers français (Fortsetzung des 1891 in Paris bei E. Bouillon erschienenen ersten Teiles)*, Marburg, Elwert, 1896, dove non si affronta il problema dell'identità del Castellano.

<sup>9</sup> Fath F. (hrsg. von), *Die Lieder des Castellans von Coucy, nach sämtlichen Handschriften kritisch bearbeitet*, Heidelberg, Horning, 1883, p. 8. Un elenco dei castellani di Coucy era apparso in un doppio volume – *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*, 2 voll., Paris, Pierres, 1781, vol. 1, p. 107 – che riproduceva, oltre alle pagine di La Borde, *Essai sur la musique*, copie facsimilari della musica tratta da alcuni canzonieri e altri testi aggiunti; qui si registrava tale «Gui IV» castellano nel 1189.

<sup>10</sup> Per cui si veda Petersen Dyggve H., *Gace Brulé, trouvère champenois*, «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki», 15, 1949, pp. 74-81.

<sup>11</sup> Si tratta, rispettivamente, di: Lerond A. (éd. par), *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII<sup>e</sup> – début du XIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964; Van der Werf H. (hrsg. von), *Trouvères-Melodien. I: Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Chastelain de Coucy, Conon de Bethune, Gace Brule*, Kassel, Bärenreiter, 1977; Tischler H. (ed. by), *Tropatorum septemtrionalum poemata cum suis melodis: Opera Omnia / Trouvère lyrics with melodies: Complete and comparative edition*, 15 voll., Rome, American Institute of Musicology, 1997.

<sup>12</sup> Della vicenda di Blondel – che vuole il cantore rintracciare il suo re, dopo averlo cercato per mezz'Europa, riconoscendo la sua voce proveniente da una torre – e della sua fortuna sette-ottocentesca, mi sono occupato di recente (Daolmi, *Trovatore amante spia*).

<sup>13</sup> Come per il Castellano sono sette le edizioni integrali dell'opera di Blondel: quattro – quelle di Tarbé (1862), Brakelmann (1870-1891), Wiese (1904) e Lepage (1994) – dei soli testi, due – quelle di Van der Werf (1977) e Bahat-Le Vot (1996) – delle sole musiche e una – quella di Tischler (1997) – di testo e musica. Malgrado il gran numero di edizioni, rimane irrisolto il divario metodologico: i versi sono in genere editati in forma unitaria (con eventuali varianti) mentre la musica adotta la restituzione sinottica (senza gerarchia fra i testimoni). Ma, soprattutto, tutte le edizioni citate, trascurando la musica o

fosse uno pseudonimo, l'unico membro della famiglia che sembra aver avuto qualche dimestichezza con la poesia fu Jehan II, che però non ebbe rapporti diretti con re Riccardo e soprattutto il suo nome, quando presente in alcune *chansons*, è sempre «Jehan de Nesle», non Blondel.<sup>14</sup>

### Riccardo Cuor di Leone

Il caso di Riccardo Cuor di Leone è ovviamente diverso, perché nessuno dubita sia esistito. Tuttavia ritengo improbabile che il sovrano possa esser stato poeta e tantomeno musicista.

Reto Bezzola aveva già ammesso, fin dagli anni Sessanta, che non ci sono notizie in merito agli interessi letterari di Riccardo; elemento tanto più insolito perché, al contrario, sulle passioni letterarie del padre Enrico II – che certo nessuno considera poeta – abbondano le testimonianze. Nemmeno i numerosi epitaffi di Riccardo, dove anche l'amore per gli abiti sfarzosi diventa sintomo di un animo nobile e dove sarebbe stato spontaneo ricordare i suoi potenziali interessi per poesia e musica, fanno cenno alcuno al riguardo.<sup>15</sup>

Insolito inoltre il *corpus* poetico superstite. Le uniche due liriche attribuitegli sono l'una in lingua d'oc e l'altra – la celeberrima *Ja nuns hons pris* – in lingua d'oïl. Produrre versi e rime in più di una lingua delinea una competenza letteraria che avrebbe dovuto lasciare ben altra traccia.

La prima lirica, *Dalfin, ieu-us voill deresnier*, è parte di un dittico in cui Riccardo si scontra per ragioni politiche con Dalfi d'Alvernha.<sup>16</sup> È lo stesso Dalfi a dirci, nella sua risposta, che il re s'è fatto scrivere la *canço* («Mio re, dal momento che cantate di me, dovete aver trovato un cantore»). Soprattutto, Riccardo fa una figura meschina in entrambe le liriche, obbligando la critica a parlare di autoironia per la parte attribuita al

limitandosi a proporre quella della prima strofa, evitano il problema, tanto rilevante quanto generalmente ignorato, della mancata corrispondenza ritmico-metrica fra testo e musica delle altre strofe.

<sup>14</sup> RS 139, 311, 2116. L'ipotesi identificativa, benché di scarsa fortuna, è in Petersen Dyggve H., *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. XV, «Neuphilologische Mitteilungen», 43, 1942, pp. 62-100.

<sup>15</sup> Bezzola R.R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500-1200)*, 3 voll., Paris, Champion, 1858-1963, vol. 3, p. 214: «Aucun historien ne parle de son goût pour la lecture, comme on le fit à propos de son père». Sugli epitaffi, cfr. *ivi*, pp. 215-219.

<sup>16</sup> BdT 119.8. Il gran numero di edizioni moderne – si ricordano quelle di Rochegude (1819), Mahn (1846), Tarbé (1862), Brakelmann (1869), Burgwinkle (1990), Lepage (1993) e Flori (1999) – non ha saputo avanzare letture critiche diverse dal mito tramandato dai canzonieri (\*ABDIKR). La risposta del Dalfi (*Reis, pos vos de mi chantatz*, BdT 420.1) che segue in tutti i codici (e solo in quelli) è pubblicata, oltre che nelle edd. di Rochegude, Tarbé, Mahn e Burgwinkle appena segnalate, anche da Raynouard (1821), de Riquer (1975), e Labareyre (1976). Il contributo editoriale più recente è quello di Viel R., *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in Canettieri P., A. Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. 2, pp. 1761-1786; segnalo inoltre le osservazioni sulla lingua proposte in Lee Ch., *Riccardo I d'Inghilterra*, Daufin, *je-us voill deresnier* (BdT 420.1), «Lecturae tropatorum», 8, 2015, 26 pp. (URL: <<http://www.lt.unina.it/Lee-2015.pdf>> [data di accesso: 10/10/2016]).

re plantageneto.<sup>17</sup> Appare ovvio che sia più ragionevole supporre le due parti del dittico entrambe di Dalfi o di un poeta legato alla casa d'Alvernia.

La *canço* non compare mai unitamente a *Ja nuns hons pris*, sebbene quest'ultima, nei codici più tardi, abbia subito un processo di provenzalizzazione.<sup>18</sup> Il mancato accorpamento è insolito in un contesto in cui i canzonieri privilegiavano le sezioni per autore, soprattutto se di alto lignaggio.

La testimonianza più convincente che indusse a credere al mito di Riccardo musicista fu un passo della *Chronica* di Ruggero di Hoveden, testimone al soldo di Riccardo, in cui si accenna alla composizione di canzoni a scopo autocelebrativo.<sup>19</sup> Il passo divenne celebre perché inserito nella voce *Joculator* del glossario del Du Cange fin dalla prima edizione del 1678, e riproposto in tutti gli aggiornamenti pubblicati.<sup>20</sup> In realtà il brano non si riferisce a Riccardo, ma al suo cancelliere Guglielmo di Longchamp, il quale, quando Riccardo fu imprigionato, fece scrivere canzoni per muovere la causa di liberazione del suo re.

Inoltre *Ja nuns hons pris* è, con tutta probabilità, il *contrafactum* della *Bele Erembor*, una fra le più antiche *chansons de toile*, conservata in *unicum* nel canzoniere di Saint-Germain.<sup>21</sup> I repertori metrici non sono sempre d'aiuto nel registrare queste corrispondenze perché partono dalla rima, che invece è elemento secondario nella contraffattura.<sup>22</sup> Ma

<sup>17</sup> Al v. 15, ad esempio, Riccardo direbbe di sé: «E je sui chiche coart» («e sono un avaro codardo»). Anche la *razo* riferita ad entrambe le liriche (\*I 185, \*K 171), per cui si veda Burgwinkle W.E., *Razos and Troubadour Songs*, New York-London, Garland Publishing, 1990, p. 200, è nettamente dalla parte del Dalfi.

<sup>18</sup> *BdT* 420.2 e *RS* 1891 (Linker 241.1), presente nei codd. °CKNOXUza \*SRf. Le edizioni sono più di una cinquantina: un elenco ragionato è in Daolmi, *Trovatore amante spia*, pp. 230-231. Il processo di provenzalizzazione, già messo in luce da Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers*, p. 193, è riconsiderato in studi più recenti: Spetia L., *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oïl*, «Cultura neolatina», 56, 1996, pp. 101-155; Lee Ch., *Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone*, in Ruffino G. (a c. di), *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Palermo, 1995)*, 7 voll., Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. 7, pp. 243-250; Ead., *Riccardo I d'Inghilterra*.

<sup>19</sup> Stubbs W. (ed. by), *Chronica magistri Rogeri de Houedene*, 4 voll., London, Longman & Co., 1868-1871, vol. 3, p. 143.

<sup>20</sup> *Du Cange* (1678), II, pp. 117-118; *Du Cange* (1883-1887), IV, p. 422.

<sup>21</sup> *RS* 2037 (dove in effetti Spanke la dice simile a *Ja nuns hons pris*), Linker 265.1485 (°U 69). Il testo è stato edito da Paris (1833), Le Roux de Lincy (1842), Le Clerc (*HLF* 23, 1856), Crépet (1863), Bartsch (1866 e 1870), Meyer (1877), Toja (1966), Zink (1978). L'aderenza metrica non è perfetta (il refrain muta da 5 a 6 sillabe), ma non è improbabile che l'invocazione «E» che in altre *chansons de toile* diventa «Ae» (ad es. *RS* 594) potesse intonarsi su due note poi sillabate nella contraffattura. Ci si potrebbe chiedere se non sia vero il contrario, ovvero che la *Bele Erembor* usi la musica di *Ja nuns hons pris*: ma, a parte l'antichità congetturalmente condivisa della *Bele Erembor* (sulla datazione si vedano Simonelli M., *Due note rudelliane*, «Cultura neolatina», 25, 1965, pp. 113-127, e Jonin P., *Ancieneté d'une chanson de toile? La Chanson d'Erembourg ou la Chanson de Renaud?*, «Cahiers de civilisation médiévale», 28, 1985, pp. 345-359), se è probabile che un sirventese usi una canzone popolare, appare meno scontato che una *chanson de toile* recuperi un canto politico. Semmai non si può scartare l'ipotesi che entrambi i brani assumano la melodia di una terza *chanson* al momento non individuata.

<sup>22</sup> In questo caso le due *chansons* hanno indice contiguo (MW 73.1 e 73.2) perché anche la rima corrisponde (aaaaab), ma v'è più di un caso in cui la contraffattura prevede una distribuzione differente della rima: sarebbe opportuno avere repertori che relazionino le strofe sulla base del numero delle sillabe e dei versi, e solo successivamente della rima. I confronti su base metrica, quando presenti nei repertori, obbligano a continui

la sovrapposizione metrica si mostra rigorosa: i *décasyllabes* di entrambe le *chansons* presentano cesura epica con atone soprannumerarie spesso corrispondenti.

Questo non esclude l'ipotesi che Riccardo sia l'autore del testo, ma se è romantico immaginare il Leone che fuga le pene della prigionia scrivendo versi, assai più sensato è supporre il sirventese prodotto dalla propaganda a favore di Riccardo (magari proprio quella di Longchamp) adattando una melodia ben nota.

### **Chansons per Blondel...**

I più antichi canzonieri che raccolgono le liriche di Blondel e del Castellano possono essere organizzati in tre gruppi non solo corrispondenti a epoche diverse ma, come osservato fin da Schwan,<sup>23</sup> derivati da antigrafì comuni:

°U	°MT	°KNPX
ca 1250	ca 1270	ca 1290

Se in °U non abbiamo attribuzioni, a parte quelle aggiunte in epoche recenti, in °MT compare una specifica sezione destinata sia a Blondel, sia al Castellano, pur senza indicazione di casato. Sarà poi solo alla fine del Duecento, nell'ultimo gruppo, che i trovieri verranno nobilitati.

°U	°MT	°KNPX
NESSUNA SEZIONE	SEZIONI PER AUTORE	SEZIONI PER AUTORE
testi adespoti	→ Blondel	→ Blondel de Nesle
testi adespoti	→ Chastelain	→ Chastelain de Couci

La creazione di una sezione di 'canzoni d'autore', testimoniata da MT, è un salto di livello rispetto a U. Nel caso di Blondel, si crea un *corpus* (prima inesistente) raccogliendo tutte le *chansons* in cui compare il suo nome, ben dieci (tutte quelle oggi note), più altre nove di tema affine. Se le confrontiamo però con U, l'unico canzoniere che possa testimoniare uno stadio più antico, è possibile verificare che a parte *Quant je pluz sui*, che presenta «Blondel» nell'*envoi*,<sup>24</sup> tutti gli altri riferimenti al suo nome sono introdotti per manomissione, o compaiono in MT per la prima volta.

rimandi e risultano macchinosi (è il primo fra i problemi che pone Valenti G., *Towards a New Edition of the 'Répertoire métrique de la poésie des troubadours'*, «Neophilologus», 99, 2015, pp. 15-27). Inoltre, poiché molte contraffatture travalicano i confini linguistici, sarà opportuno mettere in relazione – come sto tentando di fare – i repertori metrici delle diverse aree geografiche, anche di quelle dove la musica non sopravvive.

<sup>23</sup> Schwan E., *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine literarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886: si vedano le pagine introduttive ai capp. I, III, e IV (una sintesi del lavoro di Schwan è in Resconi S., *Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, «Carte romanze», 2, 2014, pp. 383-419). Prima di Schwan, già Fath, *Die Lieder des Castellans* (p. 24) aveva riconosciuto la vicinanza di M e T (chiamati A e B).

<sup>24</sup> L'*envoi* recita: «Quennes, en Blondel est nee / l'amour, qui ja ne faudra / tant de mal ne li fera» (Lepage Y.G. [éd. par], *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Textes*, Paris, Champion, 1994, p. 283). Questi tre versi sono presenti solo in °UMTZ ma non negli altri otto testimoni che trasmettono la lirica.



	«Blondel» in °M T	«Blondel» in °U
1. <i>Quant je pluz sui en paour de ma vie</i> [RS 1227]	nell'envoi (a Conon)	presente
2. <i>Li pluz se plaint d'amours</i> [RS 1495/1497]	nell'ultima strofa	altro verso
3. <i>S'amours veut que mes chans remaigne</i> [RS 120]	nell'ultima strofa	presente, ma sez. tarda
4. <i>Cuer desirrous apaie</i> [RS 110]	[nessun rif.]	[doppia versione]
5. <i>Comment que d'amours me dueille</i> [RS 1007]	nell'envoi	—
6. <i>Bien doit chanter qui fine amours</i> [RS 482]	[nessun rif.]	[nessun rif.]
7. <i>Mes cuers me fait commencier</i> [RS 1269]	[nessun rif.]	—
8. <i>En tous tans que vente bise</i> [RS 1618]	[nessun rif.]	—
9. <i>Tant ai en chantant proié</i> [RS 1095]	nell'envoi (a Conon)	senza envoi
10. <i>J'aim par coustume et par us</i> [RS 2124]	nell'envoi	—
11. <i>A l'entrant d'esté que li tans commence</i> [RS 620]	nell'envoi	senza envoi
12. <i>Qui que soit de joie partis</i> [RS 1585]	[nessun rif.]	—
13. <i>Ainz que la fueille descende</i> [RS 628]	[nessun rif.]	—
14. <i>A l'entree de la saison</i> [RS 1897]	nell'envoi (a Gace)	—
15. <i>De la pluz douce amour</i> [RS 1953]	[nessun rif.]	—
16. <i>Tant aim et vueill et desir</i> [RS 1399]	nell'envoi	—
17. <i>L'amour dont sui espris</i> [RS 1545]	[nessun rif.]	—
18. <i>Se savoient mon tourment</i> [RS 742]	nell'ultimo verso	altra strofa
19. <i>Onques maiz nus hom ne chanta</i> [RS 3]	[nessun rif.]	—

**Tavola 1** Le 19 *chansons* della sezione di Blondel in MT: quelle su fondino grigio recano il nome «Blondel» e di queste solo 1-4, 6, 9, 11, 14, 16 e 18 erano già presenti in U.

Come mostra la tav. I, nella più antica stesura di U le *chansons* 2 e 18 di MT, hanno una porzione di testo diversa al posto di quella che reca il nome «Blondel». Quanto a 3, «Blondel» è anche in U, ma nella sezione aggiunta più tardi al manoscritto, quella compilata d'altra mano.<sup>25</sup> I componimenti 9 e 11 sono in U in una versione priva d'*envoi*. E delle restanti quattro *chansons* – 5, 10, 14 e 16, tutte con «Blondel» presente negli *envois* – non abbiamo attestazioni più antiche di MT. Peraltro, 5 e 10 sono trasmessi senza *envoi* rispettivamente nei più tardi °O e °VR.

L'ipotesi che sia bastata una sola *chanson* – *Quant je pluz sui* – con un nome generico come Blondel per creare la figura di un troviero a tutto tondo comincia a prendere consistenza.

### ...e per il Castellano

Nel caso del Castellano non esistono *chansons* in cui riferimenti al suo nome esprimano la paternità della poesia. Esistono invece un paio di casi in cui un Castellano è evocato come amante sfortunato.<sup>26</sup> Nel primo dei due il riferimento sembra un titolo generico, nel

<sup>25</sup> Una descrizione di °U è in Tyssens M. (éd. par), *Intavolare: Tavole di canzonieri romanz. II: Chansonniers français. V: U* (Paris, BnF, fr. 20050), Liège, Université de Liège, 2007. Si veda ora anche, della stessa autrice, il primo tomo dell'edizione completa del manoscritto: Ead. (éd. par), *Le Chansonier français U: publié d'après la manuscrit Paris BnF, fr. 20050*, Abbeville, Paillart, 2015.

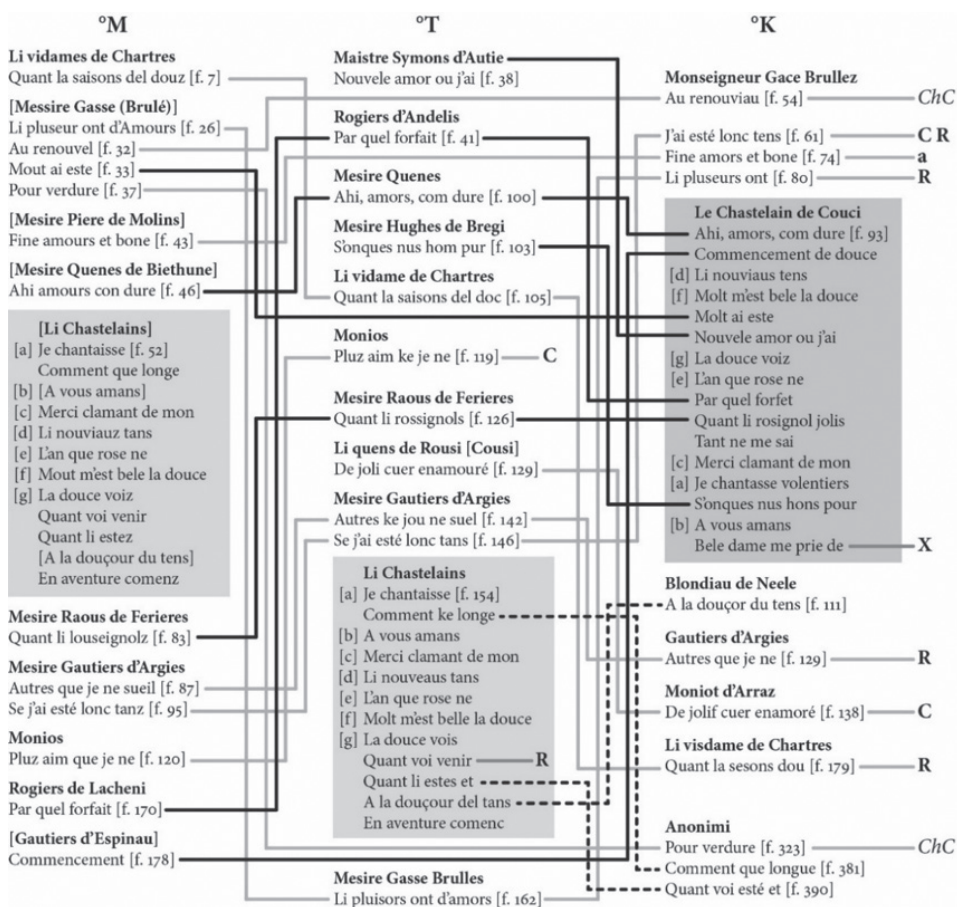
<sup>26</sup> RS 128 e RS 2116; cfr. Daolmi, *Trovatore, amante, spia*, pp. 120-121.

secondo Blondel e il Castellano sono messi sullo stesso piano di Tristano, mostrando che non si sta parlando di personaggi reali:

Onques Tristran n'ama de tel maniere,  
li Chastelains ne Blondiaus autresi,  
com je faz vous, tres douce dame chiere.<sup>27</sup>

Giammai Tristano ha amato in tal modo,  
o il Castellano e nemmeno Blondel,  
com'io v'ho amato, dolcissima cara amica.

Non è impossibile che prima del 1200 possano aver cantato trovieri che si facevano chiamare «Blondel» o «Castellano», ma far corrispondere questi cantori con gli autori di specifiche *chansons* non è così automatico.



**Tabovla II** Corrispondenze fra le attribuzioni al Castellano in °MTK; presenti anche le *chansons* attribuite in codici più tardi (°CRXa) o nel *Roman du Chastelain de Couci* (ChC).

<sup>27</sup> Edizione e bibliografia relativa in Tischler, *Tropatorum septentrionalum*, vol. 13, n° 1210; mia la traduzione italiana del testo, così come di quelli che seguono.



Del resto, sulla base dei canzonieri, stabilire quali *chansons* attribuire o meno al Castellano risulta compito arduo. A parte il fascicolo in M e T dedicato al troviero e copiato evidentemente da un antigrafo comune, riconoscere una coerenza attributiva fra i due codici e K (identificativo del *corpus* omogeneo KNXP) è impossibile. Solo limitandosi alle *chansons* del Castellano si produce il reticolo della tav. II.

Come mostra lo schema, le 12 *chansons* del Castellano in M e T hanno molto poco a che fare con le 16 che si ritrovano in K. Solo sette sono in comune, indicate con le lettere a-g; delle altre nove, sette erano già in MT ma attribuite ad altri (linee nere). Al contrario fra le cinque *chansons* in MT che K non riconduce al Castellano, ben tre ricompaiono sotto altra paternità (linee tratteggiate). Se poi si considerano anche i codici più tardi, in MT e in K vi sono un gran numero di *chansons* che produrranno il nome del Castellano solo successivamente (linee grigie).

Lo schema mostra come dopo un secolo – tale è la distanza che separa l'attività di questi trovieri dalle prime attribuzioni – gli stessi compilatori di canzonieri avessero le idee molto confuse.<sup>28</sup>

Di fatto l'unica testimonianza concreta sul Castellano è un *contrafactum* anonimo che canta:

Li chastelain de Couci ama tant	Il castellano di Coucy amò a tal punto
qu'ainz por amor nus n'en ot dolor graindre;	che nessuno per amore patì dolore più grande;
por ce ferai ma complainte en son chant	per ciò farò il mio lamento <i>su un suo canto</i>
que ne cuit pas que la moie soit maindre. <sup>29</sup>	giacché non credo il mio [dolore] inferiore.

Dal momento che la melodia (il «suo canto») corrisponde alla *chanson A vous amant*,<sup>30</sup> attribuita al Castellano, avremmo in questo caso l'unica prova concreta dell'esistenza di un troviero con tal nome. Tuttavia, se supponiamo che il Castellano non esista, il *contrafactum* avrebbe semplicemente assegnato – nella finzione letteraria – il casato di Coucy a un generico nomignolo da cantastorie, appunto «Il Castellano».

Per quanto dunque sappiamo, dei due trovieri qui in esame rimane ben poco: da un lato un *contrafactum* che evoca un musicista chiamato «Chastelain de Coucy» di cui non si trova traccia documentaria; dall'altro la *chanson Quant je pluz sui* nel cui *envoi* si evoca di sfuggita un «Blondel» poeta.

L'ipotesi è insomma che l'appellativo generico in *Quant je pluz* sia stato l'occasione per creare un *corpus* d'autore in MT, autore in seguito reso poeta blasonato. Parallelamente il *contrafactum* avrebbe dato prima il nome al protagonista del *Roman du Chastelain*

<sup>28</sup> L'incertezza attributiva che preoccupava gli stessi estensori di canzonieri si riscontra anche nell'uso di ordinare alfabeticamente per *incipit* le *chansons* di alcuni canzonieri trecenteschi; cfr. Resconi, *Le seriazioni nel processo*.

<sup>29</sup> Primi 4 versi di RS 358 (°KNPX), Linker 265.1054, MW 889.2; ed. Tischler, *Tropatorum septentrionalum*, vol. 5, n° 401.

<sup>30</sup> RS 679 (°ACKMOPRTUVX), Linker 38.1, MW 889.1; per le edd., si veda Daolmi, *Trovatore amante spia*, pp. 118-119. La *chanson* (6 strofe + *envoi*) è riprodotta nel *Roman du Chastelain* (vv. 7347-7398), e la sola terza strofa ritorna nel *Roman de la violette* e nel *Roman de la Chastelaine de Vergy*.

(che non a caso canterà proprio *A vous amant*, prima di partir crociato) per indurre poi il gruppo KNPX (dove per la prima volta è presente il *contrafactum*) ad accreditare il casato dell'autore.

Se è accaduto in questi termini, la domanda chiave allora è: perché, potendo scegliere, si sono privilegiate le famiglie dei Coucy e dei Nesle fra tutte quelle possibili? La risposta rende assai convincente l'ipotesi che l'attribuzione di paternità sia un'operazione di fantasia.

## Due torri

Coucy e Nesle evocavano il nome delle due più importanti torri di Francia, tuttavia erette *non* al tempo del Castellano e di Blondel, ma nei decenni successivi, e divenute famose proprio nel periodo in cui furono compilati i primi canzonieri e furono composti il *Roman du Chastelain* e il *récit* di Blondel.

Verso il 1220 Enguerrand III, signore di Coucy, fece infatti erigere quella che sarebbe diventata a metà del secolo la torre più ammirata dell'epoca, nota come «il dongione di Francia».<sup>31</sup> Viollet Le Duc la ristrutturerà con gusto neogotico a metà Ottocento,<sup>32</sup> ma nel 1916 l'intero castello sarà raso al suolo dai Tedeschi. Oggi non restano che le macerie.

L'altra torre celeberrima fu quella sorta a Parigi sulla riva opposta al Louvre per chiudere la cinta muraria voluta da Filippo Augusto.<sup>33</sup> Negli anni Dieci del Duecento era stata appena costruita e veniva detta *Tornella Hamelini* dal nome del costruttore. Fu chiamata «Tour de Nesle» solo a metà del secolo, quando fu inglobata nell'edificio sontuoso fatto costruire negli anni Venti dalla potente famiglia dei Nesle.<sup>34</sup> Il palazzo fu tanto prestigioso da diventare verso il 1300 residenza del re, per poi essere ricordato, a partire dal 1314, in quanto luogo del famigerato scandalo – noto come l'«affaire de la Tour de Nesle» – che produrrà una truculenta e fantasiosa tradizione letteraria.<sup>35</sup> Seppur non abbia più relazione con Blondel, l'*affaire* mostra quanto la più celebre torre di Parigi sia stata da sempre capace di suggestionare la fantasia popolare.

Non c'è bisogno di tirare in ballo teorie psicanalitiche o le simbologie dei tarocchi per

<sup>31</sup> Cfr. Mesqui J., *Les programmes résidentiels du château de Coucy du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Congrès archéologique de France. Aisne méridionale*, 2 voll., Paris, Société française d'archéologie, 1994, vol. 1, pp. 207-247; Mabire La Caille C., *Château, bourg castral, villeneuve. La genèse d'une agglomération secondaire, Coucy-le-Château (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, «Revue archéologique de Picardie», 1-2, 2005, pp. 161-172.

<sup>32</sup> Viollet Le Duc E., *Description du Château de Coucy*, Paris, Bance, 1857.

<sup>33</sup> Cfr. Gagneux R., D. Prouvost (éd. par), *Sur les traces des enceintes de Paris*, Paris, Parigramme, 2004, pp. 56-67.

<sup>34</sup> Brut C., V. Weiss, *Une tour de pierre. Histoire et archéologie*, in *La Tour de Nesle de pierre, d'encre & de fiction*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2014, pp. 16-63: 23-29; cfr. anche Newman W.M., *Les seigneurs de Nesle en Picardie (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle): leurs chartes et leur histoire*, 2 voll., Paris, Picard, 1971, vol. 1, pp. 40-41.

<sup>35</sup> Per cui si veda Latour P., *Une tour de fiction. Légende, littérature et culture populaire*, in *La Tour de Nesle de pierre, d'encre & de fiction*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2014, pp. 116-157.

chiedersi perché la torre diventi elemento così significativo per nobilitare un troviero. In araldica la torre è simbolo codificato di una nobiltà di antico lignaggio e pertanto, anche se le torri scelte erano state erette di recente, diventano il modo più efficace per blasonare un poeta antico.<sup>36</sup>

Anche il *récit* della liberazione di Riccardo si svolge presso una torre,<sup>37</sup> ma l'edificio in questo caso è solo un *trait d'union* fra la *chanson de toile* originale e la sua contraffattura – la bella Erembor cantava infatti da una torre.

In conclusione, la presa di coscienza che le attribuzioni, almeno per la prima generazione di trovieri, siano più spesso costruzioni letterarie, oltre a chiarire alcune incongruenze e ad aprire nuove letture del *corpus* superstite, fa luce sulle modalità e sugli scopi interni alla compilazione dei canzonieri. In particolare i profili d'autore che scaturiscono dall'insieme delle *chansons* scelte dai codici, profili fra loro diversi, sono lo specchio dei modi possibili attraverso cui il progetto di un manoscritto dava forma all'idea di cantore-poeta.<sup>38</sup> Quest'idea è per noi più interessante della biografia stessa, perché restituisce il ruolo del troviero, immaginato nella Francia che guarda alle proprie origini letterarie, trasformando Blondel e il Castellano, seppur biograficamente inconsistenti, nel modello ideale di cantore-poeta.

Gli elementi, cambiando di canzoniere in canzoniere e aggiornandosi in ragione del contesto poetico che li produce, non generano contraddizioni da uniformare, ma una spia vitale sulle evoluzioni della tradizione scritta che traccia la fortuna ininterrotta della lirica cortese.

---

<sup>36</sup> Crollanza G. di, *Enciclopedia araldico-cavalleresca: Prontuario nobiliare*, Pisa, Direzione del Giornale araldico, 1877, descrive l'emblema della torre come «contrassegno d'antica e cospicua nobiltà, perché niuno fino dai tempi remoti poteva fabbricar torri se non era d'illustre e potente famiglia» (p. 588); la definizione si fa risalire a Ginanni M.A., *L'arte del blasone dichiarata per alfabeto, con le figure necessarie per la intelligenza de' termini*, Venezia, Zerletti, 1756, p. 165.

<sup>37</sup> Ne ho accennato sopra, v. nota 12.

<sup>38</sup> Un approccio in questa direzione era già nel contributo di Formisano L., *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in Guida S., F. Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. 1, pp. 131-152.



# Bibliografia

*a cura di Giuseppe Mascherpa*

## 1. Edizioni di testi

- Aimeric de Peguillan, *Poesie*, a c. di Martorano A., Roma, Carocci, 2012.
- Antonio Da Tempo, *Summa artis ritmici vulgaris dictaminis*, a c. di Andrews R., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.
- Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a c. di Eusebi M., Parma, Pratiche, 1995.
- Aubry P., A. Jeanroy (éd. par), *Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle): reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, Paul Geuthner, 1909.
- Babbi A.M. (a c. di), *Le roman d'Eneas – Il romanzo d'Enea. Edizione di Aimé Petit (B. N. fr. 60)*, prefazione di Segre C., Paris-Roma, Memini, 1999.
- Bahat A., G. Le Vot (éd. par), *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Mélodies*, Paris, Champion, 1996.
- Barach C.S. (hrsg. von), *Excerpta e libro Alfredi Anglici De motu cordis, item Costa ben Lucae De differentia animae et spiritus, liber translatus a Johanne Hispalensi*, Innsbruck, Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, 1878 («Bibliotheca Philosophorum Mediae Aetatis»).
- Bartsch K. (éd. par), *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig, Vogel, 1866, 1872<sup>2</sup>, 1884<sup>5</sup>; éd. par Horning A., *ibidem*, 1895<sup>6</sup>, 1904<sup>8</sup>; éd. par Wiese L., *ibidem*, 1908<sup>9</sup>, 1920<sup>12</sup>.
- *Romances et pastourelles françaises des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles / Altfranzösische Romanzen und Pastourelle*, Leipzig, Vogel, 1870 (rist. anast.: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967; Genève, Slatkine, 1973).
- Beck J. (éd. par), *Le chansonnier Cangé: Manuscrit français n° 846 de la Bibliothèque nationale de Paris*, 2 voll., Paris-Philadelphia, Champion-University of Pennsylvania Press, 1927.
- Beck J., L. Beck (éd. par), *Le Manuscrit du Roi: Fonds français n. 844 de la Bibliothèque Nationale*, 2 voll., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938, (rist. anast.: New York, Broude Brothers, 1970).
- Bédier J., P. Aubry (éd. par), *Les chansons de croisade*, Paris, Champion, 1909 (rist. anast.: New York, Franklin, 1971; Genève, Slatkine, 1974).
- Bernard von Ventadorn, *Seine Lieder*, hrsg. von Appel C., Halle, Niemeyer, 1915
- Borgnet A. (éd. par), *Beati Alberti Magni ratisbonensis episcopi, ordinis praedicatorum opera omnia*, 38 voll., Paris, Vivès, 1890-1899.
- Bossuat R. (éd. par), «*Li Livres d'Amours*» de Drouart la Vache, Paris, Champion, 1928, pp. 218-219.
- Boutière J., A.H. Schutz (éd. par), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Nizet, 1973.
- Brakelmann J. (éd. par), *Les plus anciens chansonniers français (XII<sup>e</sup> siècle), publiés d'après tous les manuscrits*, Paris, Bouillon, 1870-1891 (rist. anast.: Genève, Slatkine, 1974).
- (éd. par), *Les plus anciens chansonniers français (Fortsetzung des 1891 in Paris bei E. Bouillon erschienenen ersten Teiles)*, Marburg, Elwert, 1896.

- Brunetto Latini, *La Rettorica*, testo critico di Maggini F., prefazione di Segre C., Firenze, Le Monnier, 1968.
- *Tresor*, a c. di Beltrami P.G., P. Squillacioti, P. Torri e S. Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007.
- Cavalcanti G., *Rime*, a c. di Rea R., G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- Cercamon, *Œuvre poétique*, éd. par Rossi L., Paris, Champion, 2009.
- Chabaneau C., *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Privat, 1885 (rist. anast.: Genève-Marseille, Slatkine-Laffitte, 1975).
- Contini G. (a c. di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1966.
- Crapelet G.-A. (éd. par), *L'histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roy*, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1829.
- Crépet E. (éd. par), *Les poètes français: recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours, avec une notice littéraire sur chaque poète*, 6 voll., Paris, Hachette, 1861-1863.
- Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Chiavacci Leonardi A.M., 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-1997.
- *Vita nova*, a c. di Carrai S., Milano, BUR, 2010<sup>2</sup>.
- Dante da Maiano, *Rime*, a c. di Bettarini R., Firenze, Le Monnier, 1969.
- De Bartholomaeis V., *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma, Tipografia del Senato, 1931.
- Fath F., *Die Lieder des Castellans von Coucy, nach sämtlichen Handschriften kritisch bearbeitet*, Heidelberg, Horning, 1883.
- Fauchet C., *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans*, Paris, Mamert Patisson, 1581 (rist. in: *Les œuvres de feu M. Claude Fauchet, president en la cour des monnoyes*, Paris, J. de Heuqueville, 1610).
- Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a c. di Lorenzi C., Pisa, ETS, 2013.
- Foerster W. (hrsg. von), *Les mervelles de Rigomer von Jehan, altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts*, Halle, Niemeyer, 1908.
- (hrsg. von), *Kristian von Troyes. Wörterbuch zu seinen Samtlichen Werken*, Halle, Niemeyer, 1914.
- François Villon, *Œuvres complètes*, éd. par Cerquiglini-Toulet J., Paris, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, 2014.
- Frescobaldi D., *Canzoni e Sonetti*, a c. di Brugnolo F., Torino, Einaudi, 1984.
- Gouiran G. (éd. par), *Le seigneur-troubadour d'Hautefort. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987.
- Gresti P., *Il trovatore Uc Brunenc. Edizione critica con commento, glossario e rimario*, Tübingen, Niemeyer, 2001.
- Guinzelli G., *Rime*, a c. di Rossi L., Torino, Einaudi, 2002.
- Hult D.F. (éd. par), *La mort du roi Arthur*, Paris, Librairie générale française, 2009.
- Jakemés, *Le roman du Castelain de Couci et la dame de Fayel*, édition établie à l'aide des notes de J.E. Matzke par Delbouille M., Paris, Société des anciens textes français, 1936.
- *Il romanzo del castellano di Coucy e della dama di Fayel*, a c. di Babbi A.M., Parma, Nuova Pratiche, 1994.
- *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. par Gaullier-Bougassas C., Paris, Champion, 2009.
- Klein H.-W., M. Raupach (hrsg. von), *Die Reichenauer Glossen*, 2 voll., München, Fink, 1968-1972.
- Lachin G., *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.

- Långfors A. (éd. par), *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris, Champion, 1924.
- Lepage Y.G. (éd. par), *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Textes*, Paris, Champion, 1994.
- Lerond A. (éd. par), *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Lincy L. de (éd. par), *Recueil de chants historiques français depuis le XII<sup>e</sup> jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2 voll., Paris, Gosselin, 1841-1842.
- Mahn C.A.F. (hrsg. von), *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin, bei dem Herausgeber, 1846; poi: Paris, Klincksieck, 1853; Berlin, F. Duemmler, 1855; 1864<sup>2</sup>; 1886<sup>3</sup> (rist. anast.: 2 voll., Genève, Slatkine, 1977).
- Maillard J. (éd. par), *Anthologie de chants de troubadours*, Nice, Delrieu, 1967.
- Mancini F., L.M. Reale (a c. di), *Poeti perugini del Trecento*, 2 voll., Perugia, Guerra, 1996.
- Marchello-Nizia Ch. (éd. par), *Le roman de la poire par Tibaut*, Paris, Picard, 1984.
- Marti M. (a c. di), *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Martin-Chabot E. (éd. par), *La chanson de la croisade albigeoise*, éditée et traduite du provençal [...], 3 voll., Paris, H. Champion, 1931-1961.
- Matzke J.E. (éd. par), *Les œuvres de Simund de Freine*, Paris, Firmin-Didot, 1909.
- Meyer P. (éd. par), *Recueil d'anciens textes bas-latins provençaux et français*, 2 voll., Paris, Franck et Vieweg, 1874-1877; poi: Vieweg, 1877<sup>2</sup> (rist. anast.: Genève, Slatkine, 1977).
- *La chanson de la Croisade contre les albigeois, commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme*, éditée et traduite pour la Société de l'Histoire de France, 2 voll., Paris, Renouard-Henri Loones, 1875-1879.
- Michel F. (éd. par), *Chansons du Châtelain de Coucy revues sur tous les manuscrits*, Paris, Crapelet, 1830.
- Mouzat J. (éd. par), *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, édition critique [...], Paris, Nizet, 1965.
- Nicolò del Preposto, *Opera completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a c. di Calvia A., Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016.
- Otto Frisingensis, *Gesta Friderici I imperatoris*, hrsg. von Waitz G. und B. von Simson, in *MGH SS rer. Germ.*, 46, Hannoverae-Lipsiae, 1912, pp. 1-161.
- Paris G., E. Langlois (éd. par), *Chrestomathie du Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1897, 1899<sup>2</sup>, 1903<sup>3</sup>, 1904<sup>4</sup>, 1906<sup>5</sup>, 1908<sup>6</sup>, 1910<sup>7</sup>, 1912<sup>8</sup>.
- Pattison W.T. (ed. by), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.
- Petrarca F., *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a c. di Pancheri A., Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1994.
- *Frammenti e rime stravaganti*, a c. di Paolino L., in Petrarca F., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di Pacca V. e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 739-754.
- *Canzoniere*, a c. di Santagata M., Milano, Mondadori, 2004<sup>2</sup>.
- *Le Familiari*, a c. di Dotti U., 5 voll., Milano, Arago, 2004-2009.
- *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Bettarini R., 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.
- *Canzoniere*, a c. di Stroppa S., Torino, Einaudi, 2011.
- Peire Vidal, *Poesie*, a c. di Avallè d'A.S., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008.
- Raynouard F.-J.-M. (éd. par), *Choix de poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris, Didot, 1816-1821, (rist. anast.: Osnabrück, Biblio-Verlag, 1966; Genève-Paris, Slatkine, 1982).

- Riquer M. de (éd. par), *Los trovadores: historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975.
- Rochegude H.-P. de (éd. par), *Le Parnasse occitanien, ou Choix de poésies originales des troubadours, tirées des manuscrits nationaux*, Toulouse, Benichet cadet, 1819.
- Rosenberg S.N., H. Tischler (éd. par), *Chanter m'estuet. Songs of the trouvères*, Bloomington, Indiana University, 1981, poi: *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, avec la collaboration de Grosselet M.-G., Paris, Librairie générale française, 1995.
- Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Zink M., Paris, Librairie générale française, 2001.
- Sant'Agostino, *Discorsi 2,1 (51-85) sul Nuovo Testamento*, a c. di Carrozzini L., Roma, Città Nuova, 1982.
- *La Trinità*, introduzione di Trapè A. e M.F. Sciacca, trad. di Beschini G., Roma, Città Nuova, 1987.
- *La città di Dio*, introduzione di Trapè A., R. Russell e S. Cotta, trad. di Gentili D., 3 voll., Roma, Città nuova, 1978-1991.
- *Opere esegetiche*, introduzione di Caruana S., B. Fenati e M. Mendoza, trad. di Gentili D. e V. Tarulli, 2 voll., Roma, Città Nuova, 1997.
- Segre C. (éd. par), *La Chanson de Roland*, 2 voll., traduite de l'italien par M. Tyssens, Genève, Droz, 1989.
- Shepard W.P., F.M. Chambers (ed. by), *The poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction and commentary [...], Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- Soldevila F. (éd. par), *Les quatre grans cròniques. Jaume I, Bernat Desclot, Ramon Muntaner, Pere III*, Barcelona, Selecta, 1983.
- Stubbs W. (ed. by), *Chronica magistri Rogeri de Houedene*, 4 voll., London, Longman & Co., 1868-1872 (rist. anast.: Nendeln, Kraus, 1964).
- Tarbé P. (éd. par), *Les œuvres de Blondel de Néele*, Reims, Dubois, 1862 (rist. anast.: Genève, Slatkine, 1978).
- Tischler H. (ed. by), *Tropatorium septemtrionalum poemata cum suis melodiis: Opera Omnia / Trouvère lyrics with melodies: Complete and comparative edition*, 15 voll., Rome, American Institute of Musicology, 1997.
- Toja G. (a c. di), *Lirica cortese d'oil: sec. XII-XIII*, Bologna, Pàtron, 1966, 1976<sup>2</sup>.
- Tyssens M. (éd. par), *Le Chansonnier français U: publié d'après la manuscrit Paris BnF, fr. 20050*, Abbeville, Paillart, 2015.
- Uc de Saint-Circ, *Poésies*, éd. par Jeanroy A. et J.J. Salverda de Grave, Toulouse, Privat, 1913.
- Van der Werf H. (hrsg. von), *Trouvères-Melodien. I: Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Chastelain de Coucy, Conon de Bethune, Gace Brule*, Kassel, Bärenreiter, 1977.
- Vatteroni S., *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena, Mucchi, 2013.
- Wiese L. (hrsg. von), *Die Lieder des Blondel de Nesle. Kritische Ausgabe nach allen Handschriften*, Dresden–Halle, Niemeyer, 1904.

## 2. Saggi, monografie e studi

- Abramov-van Rijk E., *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, «Studi Musicali», n.s., 3, 2012, pp. 7-62.
- Allegretto M., *Il luogo dell'amore. Studio su Jaufre Rudel*, Firenze, Olschki, 1979.
- 'Figura amoris', «Cultura neolatina», 40, 1980, pp. 20-126.



- Antonelli R., *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini, I. Le canzoni*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 13, 1977, pp. 20-126.
- *Problematiche di una genesi letteraria*, in Arqués R. (a c. di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale. Atti del Convegno (Barcellona, 16-18, 23-24 ottobre 1997)*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, pp. 45-57.
- *Cavalcanti o dell'interiorità*, «Critica del testo», 4, 2001, pp. 1-22.
- *Dal Notaro a Guinizzelli*, in Brugnolo F., G. Peron (a c. di), *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi (Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002)*, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 107-146.
- *Le «je» lyrique dans la poésie méditerranéenne au Moyen Âge*, in Billy D., F. Clément et A. Combes (éd. par), *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Toulouse, P. U. M., 2005, pp. 187-199.
- *«Per forza convenia che tu morissi»*, in Arqués R. (a c. di), *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel VII centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del Convegno internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 203-216.
- *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in Bruni F. (a c. di), «*Vaghe stelle dell'Orsa*». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Padova, Marsilio, 2005, pp. 41-75.
- *Giacomo da Lentini e l'«invenzione» della lirica italiana*, «Critica del testo», 12/1, 2009, pp. 1-24.
- *I Siciliani e la musica, oggi*, in *Musicologia fra due continenti. L'eredità di Nino Pirrotta. Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-6 giugno 2008)*, Roma, Scienze e lettere, 2010 (Atti dei convegni lincei, 259), pp. 211-223.
- Ardizzone M.L., *Guido Cavalcanti: l'altro Medioevo*, Firenze, Cadmo, 2006.
- Arnaldi G., *Studi sui cronisti della Marca Trevigiana nell'età di Ezzelino da Romano*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1963.
- Arqués R., R. Pinto, *La invenció del sonet i la cultura a la Sicilia de Frederic II*, «L'Avenç», 195, 1995, pp. 42-45.
- Atturo V., «*Madonna, il fino amore*»: *linee di tangenza e tasselli intertestuali*, «Studj romanzi», 5-6, 2009-2010, pp. 93-165.
- *Dalla pelle al cuore. La 'puntura' e il «colpo della pietra», dai trovatori a Petrarca*, «Studj romanzi», 8, 2012, pp. 61-118.
- *Languor carnis. Echi di memoria salomonica nella fisiologia emozionale dei trovatori*, in Canettieri P., A. Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. 1, pp. 49-78.
- «*Non mi parete femina incarnata*». *Fisiologia spirituale e interiorizzazione 'angosciosa' in Giacomo da Lentini*, in Brea M. (a c. di), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 109-142.
- Aubrey E., *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- Aubry P., *Trouvères et troubadours*, Paris, F. Alcan, 1909.
- Auciello M., *Spiriti e fiammette: dalla metonimia alla metafora*, «Critica del testo», 4/1, 2001 (= *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*), pp. 89-136.
- Avale d'A.S., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a c. di Leonardi L., Torino, Einaudi, 1993<sup>2</sup>.
- Bauman Z., *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, in Hall S., P. du Gay (ed. by), *Questions of Cultural Identity*, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 1996, pp. 18-36.

- Bénichou P., *Le sacre de l'écrivain (1780-1850). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.
- Berisso M., *Crittografie predantesche*, «L'immagine riflessa», 19, 2010 (= Lecco M. [a c. di], *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal medioevo all'età moderna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso), pp. 157-175.
- Bertola E., *La dottrina dello spirito in Alberto Magno*, «Sophia», 19, 1951, pp. 306-312.
- Bettarini R., *Respiri d'amore e conoscenza*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 43-51.
- Bezzola R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500-1200)*, 3 voll., Paris, Champion, 1958-1963.
- Blaise Cendrars, *Sous le signe de François Villon (1929)*, in Id., *Œuvres autobiographiques complètes*, 2 voll., Paris, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, 2013, vol. 1, pp. 5-92.
- Brakelmann J., *Die altfranzösische Liederhandschrift Nro. 389 der Stadtbibliothek zu Bern*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 41, 1867, pp. 339-376; 42, 1868, pp. 73-82 e 241-392; 43, 1869, pp. 241-394.
- Brugnolo F., *La scuola poetica siciliana*, in Malato E. (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, 14 voll., Roma, Salerno, 1995-2004, vol. 1: *Dalle Origini a Dante*, pp. 265-337.
- *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in Belloni G., F. Brugnolo, H.W. Storey e S. Zamponi (a c. di), «Rerum vulgarium fragmenta». *Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 105-129.
- Bruni F., *Italia. Vita e avventure di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Brut C., V. Weiss, *Une tour de pierre. Histoire et archéologie*, in *La Tour de Nesle de pierre, d'encre & de fiction*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2014, pp. 16-63.
- Burgwinkle W.E., *Razos and Troubadour Songs*, New York–London, Garland Publishing, 1990.
- Callen King K., *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Calvia A., *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto*, in Calvia A., M.S. Lannutti (a c. di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 143-188.
- Caraci Vela M., *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi*, in Calvia A., M.S. Lannutti (a c. di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 93-141.
- Caron Z.F.C., *Petites pièces de vieille poésie*, «Mémoires de l'Académie d'Arras», 28, 1854, pp. 286-340.
- Cassarino M. (a c. di), *Lo sguardo sull'altro, lo sguardo dell'altro: l'alterità in testi medievali*, introduzione di Pioletti A., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.
- Chaillou Ch., «*Faire los motz e-l so*». *Les mots et la musique dans les chansons de troubadours*, Turnhout, Brepols, 2013.
- *L'édition des chansons de troubadours avec mélodies: l'exemple du planh Fort chosa es que tot lo major dan du troubadour Gaucelm Faidit (BdT 167,22)*, «Mélanges de l'École française de Rome», 125, 2013 (URL: <<http://mefrm.revues.org/1193>> [data di accesso: 27/10/2016]).
- *L'oiseau et la musique dans les chansons de troubadours*, in *Les oiseaux chanteurs. Sciences, pratiques sociales et représentations dans les sociétés et le temps long*, sous la direction de Clouzot M. et C. Beck, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, pp. 79-100.

- *Philologie et musicologie. Les variantes musicales dans les chansons de troubadours*, in Cazaux-Kowalski Ch., Ch. Chaillou-Amadiou, A.-Z. Rillon-Marne et F. Zinelli (éd. par), *Les noces de Philologie et de Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2017 (in corso di stampa).
- Chaillou Ch., F. Zinelli, *Entretien avec Michel Zink*, in Cazaux-Kowalski Ch., Ch. Chaillou-Amadiou, A.-Z. Rillon-Marne et F. Zinelli (éd. par), *Les noces de Philologie et de Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2017 (in corso di stampa).
- Chambers F.M., *Proper names in the lyrics of the troubadours*, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1971.
- Cecchi D., *I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'Ars nova italiana*, in Calvia A., M.S. Lannutti (a c. di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 19-43.
- Chiappelli F., *L'esegesi petrarchesca e l'elezione del «sermo laurano» per il linguaggio dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Studi petrarcheschi», 4, 1987, pp. 47-85.
- Cluzel I.M., *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 27, 1957-58, pp. 321-373.
- Contrada D.L., *The Resolution of Ser Pace's «nome secreto»*, «Italica», 66, 1989, pp. 281-292.
- D'Accone F.A., *Music and Musicians at the Florentin Monastery of Santa Trinita, 1360-1363*, «Quadrivium», 12, 1971, pp. 131-151.
- Damiani R., *La dama del cuore in Giacomo da Lentini*, in Arqués R. (a c. di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale. Atti del Convegno (Barcellona, 16-18, 23-24 ottobre 1997)*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, pp. 205-214.
- Daolmi D., *Trovatore amante spia*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2015.
- Davidsohn R., *Tre Orazioni di Lapo da Castiglionchio ambasciatore fiorentino a papa Urbano V e alla Curia in Avignone*, «Archivio Storico Italiano», 20, 1897, pp. 225-246.
- De Bastard A., *La colère et la douleur d'un templier en Terre Sainte: «Ir'e dolors s'es dins mon cor asseza»*, «Revue de Langues Romanes», 81, 1974, pp. 333-373.
- De Mauro T., *Storia linguistica dell'Italia repubblicana*, Bari-Roma, Laterza, 2014.
- De Robertis D., *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, «Studi di filologia italiana», 43, 1985, pp. 45-66.
- Diamond J., *Il mondo fino a ieri. Che cosa possiamo imparare dalle società tradizionali*, Torino, Einaudi, 2013.
- Di Maio M., *Il cuore mangiato: storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini, 1996.
- Eco U., *La metafora nel medioevo latino*, «Doctor virtualis», 3, 2004, pp. 35-75.
- Fenzi E., *Ancora sulla scelta filo-viscontea di Petrarca e su alcune sue strategie testuali nelle Familiars*, «Studi petrarcheschi», 17, 2004, pp. 61-80.
- *Petrarca a Milano: tempi e modi di una scelta meditata*, in Frasso G., G. Velli e M. Vitale (a c. di), *Petrarca e la Lombardia. Atti del Convegno di Studi (Milano, 22-23 maggio 2003)*, Roma-Padova, Antenore, 2006, pp. 221-263.
- Ferretti P., *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1938.
- Flori J., *Richard Cœur de Lion: le roi-chevalier*, Paris, Payot, 1999 (trad. it.: *Riccardo Cuor di Leone: il re cavaliere*, Torino, Einaudi, 2002).

- Folena G., *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in Arnaldi G., M. Pastore Stocchi (a c. di), *Storia della cultura veneta*, I. *Dalle origini al Trecento*, Vicenza, N. Pozza, 1976.
- Formisano L., *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in Guida S., F. Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno (Messina, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991)*, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. 1, pp. 131-152.
- Frank I., *Il ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna*, in Formisano L. (a c. di), *La lirica*, Bologna, Il mulino, 1990, pp. 93-118.
- Fuksas A.P., *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 2002.
- Gagneux R., D. Prouvost (éd. par), *Sur les traces des enceintes de Paris*, Paris, Parigramme, 2004.
- Giannini G., *Tradurre fino a tradire. Precisazioni siciliane*, «Critica del testo», 3, 2000, pp. 903-945.
- Giunta C., *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- *Codici. Saggi sulla poesia del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Gorni G., rec. alle *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a c. dell'Ufficio lessicografico dell'Opera del Vocabolario, Firenze, Accademia della Crusca, 1971, «Metrica», 1, 1978, pp. 284-285.
- Grillo P., *L'aquila e il giglio: 1266, la battaglia di Benevento*, Roma, Salerno, 2015.
- Grimaldi M., *Politica in versi: Manfredi dai trovatori alla "Commedia"*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 24, 2009, pp. 79-167.
- *Svevi e angioini nel canzoniere di Bernart Amoros*, «Medioevo Romanzo», 35/2, 2011, pp. 315-343.
- *La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone*, «Romania», 131, 2013, pp. 200-211.
- *Il sirventese di Peire de la Caravana (BdT 334.1)*, «Cultura neolatina», 73/1-2, 2013, pp. 25-72.
- *Panzano, Calega*, in *DBI*, 81, 2014, pp. 46-48.
- Gröber G., *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», 2, 1877, pp. 337-670.
- Gros G., *Le Poète marial et l'art graphique. Étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993.
- Guida S., *Ancora sul sirventese di Peire de la Caravana*, «Cultura neolatina», 73/1-2, 2013, pp. 73-99.
- Guiette R., *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, «Revue des sciences humaines», 54, 1949, pp. 61-68.
- Haines J., *The Musicography of the 'Manuscript du roi'*, PhD, University of Toronto, 1998.
- *Living Troubadours and Other Recent Uses for Medieval Music*, «Popular music», 23, 2004, pp. 133-153.
- Hall S., *Introduction: Who Needs Identity?*, in Hall S. and P. du Gay (ed. by), *Questions of Cultural Identity*, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 1996, pp. 1-17.
- Harvey R., *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1975.
- L'io e l'altro*, numero monografico di «Sfera», 9, 1993.
- Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Jauss H.R., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Jonin P., *Ancieneté d'une chanson de toile? La Chanson d'Erembourg ou la Chanson de Renaud?*, «Cahiers de civilisation médiévale», 28, 1985, pp. 345-359.

- Kay S., *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Klein R., *La forma e l'intelligibile: scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, trad. di Federici R., Torino, Einaudi, 1975.
- Labareyre F. de, *La cour littéraire du Dauphin d'Auvergne des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, Delauney, 1976.
- La Borde J.-B. de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Philippe-Denys Pierres et Eugène Onfroy, 1780-1781.
- Lannutti M.S., *Laureta novata. L'alieniloquium nei madrigali dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 192, 2015, pp. 172-208 e 321-360.
- *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in Calvia A., M.S. Lannutti (a c. di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 45-92.
- Larghi G., *Rimbaud de Beljoc tra poesia e politica*, «Cultura Neolatina», 66, 2006, pp. 213-310 (testo alle pp. 308-310).
- Latour P., *Une tour de fiction. Légende, littérature et culture populaire*, in *La Tour de Nesle de pierre, d'encre & de fiction*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2014, pp. 116-157.
- Lausberg H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Lazerini L., *Les troubadours et la sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du moyen Age à la lumière des quatre sens de l'écriture et du concept de figura*, Egletons, Carrefour Ventadour, 2013.
- Lee Ch., *Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone*, in Ruffino G. (a c. di), *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Palermo, 1995)*, 7 voll., Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. 7, pp. 243-250.
- *Nota sulla 'rotrouenge' di Riccardo Cuor di Leone*, «Rivista di studi testuali», 6, 2004-2005, pp. 139-151.
- *Riccardo I d'Inghilterra, Daufin, je-us voill deresnier (BdT 420.1)*, «Lecturae tropatorum», 8, 2015, 26 pp. (URL: <<http://lt.unina.it/Lee-2015.pdf>> [data di accesso: 27/10/2016]).
- Le Goff J., *L'Italia fuori d'Italia. L'Italia nello specchio del Medioevo*, in *Storia d'Italia*, 6 voll., Torino, Einaudi, 1972-1976.
- Lepage Y.G., *Richard Cœur de Lion et la poésie lyrique*, in «*Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble*». *Hommage à Jean Dufournet*, 3 voll., Paris, Champion, 1993, vol. 2, pp. 893-910.
- Le Vot G., *Plainte, joie, colère dans le chant aux XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, «Cahiers de civilisation médiévale», 46, 2003, pp. 353-380.
- Mabire La Caille C., *Château, bourg castral, villeneuve. La genèse d'une agglomération secondaire, Coucy-le-Château (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, «Revue archéologique de Picardie», 1-2, 2005, pp. 161-172.
- Mancini F., *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.
- Mancini M., *Sevals pantaisan. Sogni e visioni in Flamenca*, in Fassò A., L. Formisano e M. Mancini (a c. di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 451-469.
- Mariès J., *Un nouvel acrostiche chez Villon?*, «Revue de linguistique romane», 26, 1962, pp. 165-169.
- Martino G., *In crisi d'identità. Contro natura o contro la natura?*, Milano, Mondadori Università, 2014.

- McVaugh M.R., *Medical Knowledge at the Time of Frederick II*, «Micrologus», 2, 1994 (= *Le scienze alla corte di Federico II/Sciences at the Court of Frederick II*), pp. 3-17.
- Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*, 2 voll., Paris, Pierres, 1781.
- Meneghetti, M.L. *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992<sup>2</sup>.
- *Il ritratto in cuore. Peripezie di un tema medievale tra il sacro e il profano*, in Cammarota M.G. (a c. di), *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, Bergamo, Sestante, 2005, pp. 73-85.
- *I confini del «grand chant courtois»*, in Brugnolo F., F. Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, Padova, Unipress, 2009, pp. 295-312.
- *Oltre lo specchio: il Joufroi de Poitiers e la cultura lirica del suo autore*, «Summa», 4, 2014, pp. 62-74.
- Mesqui J., *Les programmes résidentiels du château de Coucy du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Congrès archéologique de France. Aisne méridionale*, 2 voll., Paris, Société française d'archéologie, 1994, vol. 1, pp. 207-247.
- Monroy A., *Alle soglie della vita*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- Monteverdi A., *Poesia politica e poesia amorosa nel Duecento* (1945), in Id., *Studi e saggi sulla poesia italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 19-32.
- Morris C., *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto, University Press, 1972.
- Newman W.M., *Les seigneurs de Nesle en Picardie (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle): leurs chartes et leur histoire*, 2 voll., Paris, Picard, 1971.
- Parenti A., «*Sofrir m'estoit in Gotrisach*», «Studi medievali», 53, 2012, pp. 771-782.
- Paris P., *Le romancero français. Histoire de quelques anciens trouvères, et choix de leurs chansons*, Paris, Techener, 1833.
- *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglois, hollandois, italiens, espagnols*, 7 voll., Paris, Techener, 1836-1848.
- Perugi M., *Su Meravigliosamente di Giacomo da Lentini e sul frammento ravennate*, «Per leggere», 17, 2009, pp. 9-32.
- Petersen Dyggve H., *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. XV*, «Neuphilologische Mitteilungen», 43, 1942, pp. 62-100.
- *Gace Brulé, trouvère champenois*, «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki», 15, 1949, pp. 74-81, poi in Id. (éd. par), *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société Néophilologique, 1951.
- Phan Ch., *Le style poético-musical de Guiraut Riquier*, «Romania», 108, 1987, pp. 66-78.
- Pinto R., *La parola del cuore*, in Arqués R. (a c. di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale. Atti del Convegno (Barcellona, 16-18, 23-24 ottobre 1997)*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, pp. 169-191.
- Pollina V., *Word/Music Relations in the Work of the Troubadour Gaucelm Faidit: Some Preliminary Observations on the Planh*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 2 voll., Modena, Mucchi, 1989, vol. 2, pp. 1075-1090.
- Prompsault J.-H.-R., *Discours sur les publications littéraires du moyen âge*, Paris, Ebrard, 1835 (poi: «suivi d'un errata, comprenant près de 2000 corrections» par Crapelet G.-A., Paris, Ebrard, 1835).
- Remotti F., *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.



- Resconi S., *Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, «Carte romanze», 2, 2014, pp. 383-419.
- Rico F., “*Tant fort gramavi*”, «Romania», 131, 2013, pp. 452-466.
- Riquer M. de, *Leggere i trovatori*, ed. it. a c. di Bonafin M., Modena, EUM, 2010.
- Roncaglia A., *La statua d'Isotta*, «Cultura neolatina», 31, 1971, pp. 41-67.
- Rossi L., *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in *Studi provenzali e francesi* 82, L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 28-128.
- *Hétéronymie et errance poétiques «autour du monde». Réflexions sur Ebles II de Ventadour; Cercamon et les philologies*, «Cahiers de civilisation médiévale», 56, 2013, pp. 151-177.
- *Nous, l'amour, la poésie. Pour une définition des personnes grammaticales dans Ab la doussor del temps novel de Guillaume IX*, in Janner M. C., M. A. Della Costanza e P. Sutermeister (a c. di), *Noi – Nous – Nosotros. Studi romanzi – Études romanes – Estudios románicos*, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 217-239.
- Ruggieri R.M., *La poesia provenzale alla corte di Federico III di Sicilia*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 1, 1953, pp. 204-232.
- Rüther H., *Bremberger*, in Achnitz W. (hrsg. von), *Deutsches Literatur-Lexikon: Das Mittelalter*, 8 voll., Berlin, De Gruyter, 2011-2015, vol. 4 (*Lyric und Dramatik*, 2014), pp. 629-631.
- Sapegno M.S., *TU, VOI: a chi si parla?*, «Critica del testo», VI/1, 2003, pp. 93-102.
- Saviotti F., *L'énigme du senhal*, «Medioevi», 1, 2015, pp. 101-121.
- *Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut de Vaqueiras*, in Buchi É., J.-P. Chauveau et J.-M. Pierrel (éd. par), *Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès international de Linguistique et de Philologie romane (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, 2 voll., Strasbourg, Société de linguistique romane/ÉLiPhi, 2016, vol. 2, pp. 1479-148.
- Schwan E., *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine literarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.
- Simonelli M., *Due note rudelliane*, «Cultura neolatina», 25, 1965, pp. 113-127.
- Spetia L., *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oil*, «Cultura neolatina», 56, 1996, pp. 101-155.
- Tomasin L., *Italiano. Storia di una parola*, Roma, Carocci, 2011.
- *Lo spazio linguistico romanzo*, «Medioevo Romanzo», 39, 2015, pp. 268-292.
- Tonelli N., *De Guidone de Cavalcantibus physico (con una noterella su Giacomo da Lentini ottico)*, in Becherucci I., S. Giusti e N. Tonelli (a c. di), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 459-508.
- *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in Arqués R. (a c. di), *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel VII centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del Convegno internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 63-117.
- *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2015 («Archivio romanzo», 31).
- Tyssens M. (éd. par), *Intavulare: Tavole di canzonieri romanzi. II: Chansonniers français. V: U (Paris, BnF fr. 20050)*, Liège, Université de Liège, 2007.
- Valenti G., *Towards a New Edition of the 'Répertoire métrique de la poésie des troubadours'*, «Neophilologus», 99, 2015, pp. 15-27.
- Vallet E., *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit) (1<sup>a</sup> parte)*, «Rivista di studi testuali», 5, 2003, pp. 111-165.

- Van der Werf, H., *Music*, in Akehurst F.R.P., J.M. Davis (ed. by), *A Handbook of the troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 121-164.
- Viel R., *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in Canettieri P., A. Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. 2, pp. 1761-1786.
- Viollet Le Duc E., *Description du Château de Coucy*, Paris, Bance, 1857 (quarta ed. «complètement refondue et augmentée», Paris, Morel, 1875<sup>4</sup>).
- Zazzeri R. (a c. di), *Ci desinò l'abate. Ospiti e cucina nel monastero di Santa Trinita. Firenze 1360-1363*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- Zink M., *Belle. Essai sur les chansons de toile*, Paris, Champion, 1978.
- *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, P.U.F., 1985.
  - *Lais et Testament: Villon et son consentement*, in Hicks E., M. Python (éd. par), *L'Hostellerie de Pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, textes réunis par Zink M. et D. Régnier-Bohler, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, pp. 499-505.
  - *Les Troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013.
  - *Littératures de la France médiévale. Enseignement: Quel est le nom du poète?*, «L'annuaire du Collège de France», 113, 2014, pp. 587-603 (URL: <<http://annuaire-cdf.revues.org/2564>> [data di accesso: 27/10/2016]).
  - *Littératures de la France médiévale. Enseignement: Quel est le nom du poète?*, «L'annuaire du Collège de France», 114, 2015, pp. 645-660 (URL: <<http://college-de-france.fr/site/michel-zink/resumes.htm>> [data di accesso: 27/10/2016]).
- Zumthor P., *De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, «Poétique», 2, 1970, pp. 129-140.

### 3. Repertori e strumenti

- bdT* = Pillet A., *Bibliographie der Troubadours*, hrsg. von Carstens H., Halle, Niemeyer, 1933 (ristampe anastatiche: 1. New York, Franklin, 1968; 2. con una presentazione di Meneghetti M.L. e un aggiornamento del corpus testimoniale di Resconi S., a c. di Borsa P. e R. Tagliani, Milano, Ledizioni, 2013).
- BEdT* = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, a c. di Asperti S. (URL: <<http://www.bedt.it>> [data di accesso: 18/10/2016]).
- CLPIO* = Avalle d'A.S. (a c. di), *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.
- Crollalanza G. di, *Enciclopedia araldico-cavalleresca: Prontuario nobiliare*, Pisa, Direzione del Giornale araldico, 1877 (rist. anast.: Bologna, A. Forni, 1964, 1976<sup>2</sup>, 1980<sup>3</sup>, 1990<sup>4</sup>).
- DBI* = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1960-.
- DBT* = Guida S., G. Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2014.
- DDP* = *Dartmouth Dante Project* (URL: <<http://dante.dartmouth.edu/>> [data di accesso: 27/10/2016]).
- Du Cange* = Du Cange Ch. (du Fresne sieur) (éd. par), *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*, 3 voll., Paris, Typis Gabrielis Martini, 1678; 10 voll., Niort, Favre, 1883-1887<sup>2</sup> (rist. anast.: 5 voll., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954-1955) (URL: <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/>> [data di accesso: 27/10/2016]).



- ED* = Bosco U. (a c. di), *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978.
- Ginanni M.A., *L'arte del blasone dichiarata per alfabeto, con le figure necessarie per la intelligenza de' termini*, Venezia, Zerletti, 1756 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1968, 1995<sup>2</sup>).
- HLF* = *Histoire littéraire de la France*, 43 voll., Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 1733-2008.
- Latinitas italica* (nella sezione *Latin Dictionaries online* della piattaforma Brepolis: URL: <<http://apps.brepolis.net/BrepolisPortal/default.aspx>> [data di accesso: 30/10/2016]).
- Linker* = Linker R.W. (ed. by), *A Bibliography of Old French lyrics*, Oxford (MS), Romance Monographs, 1979.
- LLT* = *Library of Latin Texts* (sezione della piattaforma Brepolis: URL: <<http://www.brepols.net/Pages/BrowseBySeries.aspx?TreeSeries=LLT-O>> [data di accesso: 18/12/2016]).
- MW* = Mölk U., F. Wolfzettel (éd. par), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.
- Montfaucon B. de, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova, ubi quæ innumeris pene manuscriptorum bibliothecis continentur, ad quodvis literaturæ genus spectantia & notatu digna, describuntur & indicantur*, 2 voll., Parisiis, Briasson, 1739.
- Rialto* = Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana (URL: <<http://rialto.unina.it>> [data di accesso: 30/10/2016]).
- RS* = Spanke H. (hrsg. von), *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill, 1955.
- SW* = Levy E., *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch berichtigungen und ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, fortgesetzt von Appel C., 8 voll., Leipzig, O. R. Reisland, 1892-1924.
- TLIO* = Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (URL: <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>> [data di accesso: 30/10/2016]).



# Indice dei nomi

*a cura di Giuseppe Mascherpa*

- Abramov-van Rijk, Elena 36  
Achnitz, Wolfgang 116  
Adalasia di Viadana 92  
Agostino di Ippona 32-35, 45, 46, 56, 80  
Aicart del Fossat 98  
Aimeric de Peguilhan 90-92, 98  
Akehurst, Frank Ronald P. 111  
Alberto Magno 55-57, 60, 61, 65,  
Alda la Bella 70  
Aldobrandino d'Este 44  
Alfodhol de Merengi 38  
Alfredo Anglico 55  
Allegretto, Manuela 53, 64  
Ambroise de Loré (moglie di Robert d'Estouteville)  
20  
Anceschi, Freya 62  
Andrea Cappellano 70, 71  
Andrews, Richard 30  
Antonelli, Roberto 4, 5, 7, 49-53, 65, 69, 74-76,  
78, 118  
Antonio da Tempo 30, 31, 34, 36, 45  
Appel, Carl 13, 72  
Ardizzone, Maria Luisa 57  
Aristotele 40, 57  
Arnaldi, Girolamo 84, 91  
Arnaut Daniel 13  
Arnaut de Mareuil 108  
Arqués, Rossend 49-51  
Asperti, Stefano 82  
Atturo, Valentina 7, 49, 52, 58, 59, 64  
Aubrey, Elizabeth 102, 106, 109, 111  
Aubry, Pierre 102  
Auciello, Matteo 54, 57  
Ausonio 25  
Avalle, d'Arco Silvio 101, 103  
Avicenna 57, 64,  
Azzo da Correggio 36,  
Azzo vi d'Este 94
- Babbi, Anna Maria 89, 116  
Bahat, Avner 117
- Barach, Carl Sigmund 55  
Barbieri, Luca 87, 94, 96  
Bartolino da Padova 39, 45  
Bartsch, Karl 119  
Baudelaire, Charles 12  
Bauman, Zygmunt 1  
Beatrice (di Folco Portinari) 37, 40, 42, 62, 80  
Beatrice d'Este 91  
Becherucci, Isabella 57  
Beck, Corinne 109  
Belloni, Gino 34  
Beltrami, Pietro G. 85  
Benedetto XII (Jacques Fournier) 46  
Bénichou, Paul 11, 12  
Berisso, Marco 25, 26, 29  
Bernart Amoros 94  
Bernart de Ventadorn vii, 7, 8, 13, 72-74, 106, 108,  
111, 113, 114  
Bernat Desclot 99  
Béroul (*Tristan*) 70  
Bertola, Ermenegildo 57  
Bertolomé Zorzi 94  
Bertran de Born 90  
Bertrand de Bar-sur-Aube 13, 22  
Beschinn, Giuseppe 33  
Bettarini, Rosanna 27, 32, 42, 53, 56, 58  
Bezzola, Reto R. 118  
Billy, Dominique 72  
Blondel de Nesle 8, 115, 117, 118, 120-125  
Boccaccio, Giovanni 54, 60, 71  
Boitani, Julia 72  
Bonagiunta Orbicciani 25  
Bonifacio di Monferrato 83, 97  
Borgnet, Auguste 55  
Borsa, Paolo 82  
Bossuat, Robert 21  
Boutière, Jean 14  
Brakelmann, Julius 117-119  
Brea, Mercedes 52  
Brugnolo, Furio 4, 34, 52, 61, 75  
Brunetto Latini 85, 86

- Bruni, Francesco 4, 52, 72, 83, 85  
 Brut, Catherine 124  
 Buchi, Eva 6  
 Burgwinkle, William E. 118, 119  
  
 Calega Panzan 94, 95  
 Callen King, Katherine 70  
 Calvia, Antonio 38, 39, 47  
 Cammarota, Maria Grazia 53  
 Canettieri, Paolo 65, 118  
 Caraci Vela, Maria 39  
 Carlo I d'Angiò 87, 95, 96, 97, 99  
 Carlo Magno 83  
 Carrai, Stefano 49  
 Carrozzi, Luigi 34  
 Carstens, Henry 82  
 Caruana, Salvino 33  
 Cassarino, Mirella 3  
 Cazaux-Kowalski, Christelle 101, 103  
 Cendrars, Blaise (*Frédéric-Louis Sauser*) 15  
 Cercamon 14  
 Cerquiglini-Toulet, Jacqueline 15  
 Chaillou-Amadiou, Christelle 8, 101, 103, 104, 108, 109  
 Chambers, Frank M. 89, 91, 93, 98  
 Chastelain de Coucy 8, 21, 115-117, 123, 124  
 Chauveau, Jean-Paul 6  
 Checchi, Davide 42  
 Chiappelli, Fredi 34  
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria 60  
 Chrétien de Troyes 13, 73, 74  
 Cino da Pistoia 58, 61  
 Clément, François 72  
 Clemente IV (Guy Foucois) 96  
 Clemente VI (Pierre Roger) 46  
 Clouzot, Martine 109  
 Cluzel, Irénée M. 99  
 Combes, Annie 72  
 Coms d'Empuria (Pons Ugo IV) 98  
 Conon de Béthune 117  
 Contini, Gianfranco 80, 97  
 Contrada, Deborah L. 25, 26  
 Corradino di Svevia 94, 95  
 Costa ben Luca (Qusta ibn Lùqà) 55, 57  
 Cotta, Sergio 45  
 Crapelet, George-Adrien 116  
 Crépet, Eugène 119  
 Crollalanza, Goffredo di 125  
  
 D'Accone, Frank A. 47  
 Dalfi d'Alverha 118, 119  
 Damiani, Rolando 52  
 Dante Alighieri 5, 25, 29, 30, 32, 37, 39-43, 47, 49, 51, 52, 54, 60, 62, 64, 65, 75, 76, 78, 80, 85, 86, 94, 97  
 Dante da Maiano 25, 27  
 Daolmi, Davide 8, 115-117, 119, 121, 123,  
 Davidsohn, Robert 47  
 Davis, Judith M. 111  
 De Bartholomaeis, Vincenzo 92, 93, 95, 96, 98, 99  
 De Bastard, Antoine 96  
 De Mauro, Tullio 85, 86  
 De Robertis, Domenico 42, 57  
 Delbouille, Maurice 116  
 Della Costanza, Mario A. 72  
 Dello da Signa 25  
 Demeny, Paul 3  
 Di Girolamo, Costanzo 55  
 Di Luca, Paolo 81  
 Di Maio, Mariella 116  
 Diamond, Jared 81  
 Dotti, Ugo 46  
 Dragonetti, Roger 4  
 Drouart La Vache 21  
 Du Cange, Charles (du Fresne sieur) 119  
 du Gay, Paul 1, 2  
  
 Eble de Ventadorn 14  
 Eco, Umberto 31  
 Elias Cairel 91  
 Enguerrand III di Coucy 124  
 Enrico Plantageneto (Enrico il Giovane) 90  
 Enrico II Plantageneto 13, 118  
 Ensemble Céladon 102  
 Eusebi, Mario 13  
 Ezzelino da Romano 64  
  
 Fassò, Andrea 64  
 Fath, Fritz 116, 117, 120  
 Fauchet, Claude 116  
 Fazio degli Uberti 28-30, 36, 37  
 Federici, Renzo 56  
 Federico I di Svevia (Barbarossa) 84,  
 Federico II di Svevia 49, 55, 57, 74, 87, 92-94, 98, 100  
 Federico III di Sicilia (Federico d'Aragona) 98-100  
 Fenati, Barbara 33

- Fenzi, Enrico 44  
 Ferretti, Paolo 108  
 Fieschi, Isabella 36  
 Filippo Augusto (Filippo II Capeto) 94, 124  
 Flori, Jean 118  
 Foerster, Wendelin 12, 73  
 Folena, Gianfranco 91  
 Folquet de Marselha 50, 74  
 Formisano, Luciano 3, 64, 125  
 François Villon (François de Montcorbier) 6, 13-20  
 Frank, István 3  
 Frasso, Giuseppe 44  
 Frescobaldi, Dino 61  
 Fuksas, Anatole Pierre 83
- Gace Brulé 117  
 Gagneux, Renaud 124  
 Gambino, Francesca 4  
 Gauclm Faidit 8, 14, 74, 90, 101, 102, 104, 111, 113, 114  
 Gaullier-Bougassas, Catherine 21, 116  
 Gaunt, Simon VII  
 Gautier de Dargies 117  
 Gautier Map 13  
 Genette, Gérard 75  
 Gentili, Domenico 33, 45  
 Gervasio di Tilbury 85  
 Gherardello da Firenze 47  
 Giacomino Pugliese 58  
 Giacomo da Lentini VII, 4, 7, 49, 50-59, 61-68, 74-78, 80  
 Giacomo I d'Aragona (Il Conquistatore) 99  
 Giacomo II d'Aragona (Il Giusto) 99, 100  
 Giannini, Gabriele 62  
 Ginanni, Marco Antonio 125  
 Giorgi, Rossana 25, 26  
 Giovanni da Siviglia (Johannes Hispalensis) 55  
 Giovanni Plantageneto (Senzaterra) 94  
 Girart Cavalaz 98  
 Giraut de Bornelh 23  
 Giunta, Claudio 25, 34, 51  
 Giusti, Simone 57  
 Goffredo di Villehardouin 97  
 Gorni, Guglielmo 34  
 Gouiran, Gérard 90  
 Gresti, Paolo 67  
 Grillo, Paolo 96
- Grimaldi, Marco 8, 81, 86, 94, 97, 102  
 Gröber, Gustav 103  
 Gros, Gérard 18, 19  
 Guglielmo di Longchamp 119, 120  
 Guglielmo di Monferrato 91, 92  
 Guglielmo Malaspina 90  
 Guglielmo IX (Guilhem de Peitieu) 7, 71, 72, 75, 78, 80  
 Guiburc 70  
 Guida, Saverio 97, 125  
 Guido Cavalcanti 4, 51, 54, 55, 57, 58, 61, 67, 75, 78, 80  
 Guido delle Colonne 53, 55, 56, 62-65  
 Guido Guinzelli 25, 49, 51, 52, 55, 61, 75, 78  
 Guiette, Robert 4  
 Guilhem de Balaun 13  
 Guilhem de Cabestanh 23, 116  
 Guilhem de Tudela 89  
 Guilhem Magret 108  
 Guillaume de Machaut 114  
 Guillaume de Villon 15-17  
 Guiraut Riquier 111  
 Guittone d'Arezzo 25, 78, 86, 97  
 Guy de Coucy 117  
 Guy de Ponthiau 117
- Haines, John 115, 116  
 Hall, Stuart 1, 2  
 Harvey, Ruth 57, 64, 87  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 78  
 Heine, Heinrich 12  
 Henry, Albert 19  
 Herder, Johann Gottfried 11  
 Hicks, Eric 17  
 Hue de Rothelande 13  
 Hult, David F. 13  
 Hume, David 1
- Iacopo da Bologna 36, 37  
 Iacopo da Varazze 83, 85  
 Inglese, Giorgio 61  
 Innocenzo III (Lotario di Segni) 84, 94  
 Isidoro di Siviglia 83, 85
- Jakemés (*Roman du Chastelain de Coucy*) 21, 116  
 Jakobson, Roman 51  
 Janner, Maria Chiara 72  
 Jaufre Rudel 50, 63, 64, 71, 72, 74, 101, 108, 119  
 Jauss, Hans Robert 2

- Jean (*Les merveilles de Rigomer*) 12  
 Jean Renart 14, 21  
 Jeanroy, Alfred 92  
 Jehan II de Nesle 118  
 Jonin, Pierre 119
- Kay, Sarah 5, 51, 69  
 Klein, Hans-Wilhelm 83  
 Klein, Robert 56  
 Köhler, Erich 73
- La Borde, Jean-Benjamin de 115-117  
 Labareyre, Françoise de 118  
 Lachin, Giosuè 91  
 Lancelot 70  
 Landini, Francesco 47  
 Landino, Cristoforo 60  
 Lanfranc Cigala 87  
 Långfors, Arthur 23  
 Lannutti, Maria Sofia 7, 25, 34, 35, 38  
 Lapo da Castiglionchio (Il Vecchio) 46, 47  
 Larghi, Gerardo 92, 93  
 Latella, Fortunata 125  
 Latour, Patrick 124  
 Lausberg, Heinrich 31  
 Lazzarini, Lucia 86  
 Le Goff, Jacques 83, 84, 90  
 Le Roux de Lincy, Antoine 119  
 Le Vot, Gérard 102, 117  
 Lecco, Margherita 25  
 Lee, Charmaine 118, 119  
 Lepage, Yvan G. 117, 118, 120  
 Lerond, Alain 117  
 Levy, Emil 87, 89  
 Linker, Robert White 119, 123  
 Liutprando 83  
 Locke, John I  
 Lorenzi, Cristiano 28  
 Luchetto Gattilusio 95  
 Ludovico II il giovane 83  
 Luigi di Taranto (d'Angiò) 44  
 Luigi IX di Francia (Il Santo) 95
- Mabire La Caille, Claire 124  
 Maggini, Francesco 85  
 Mahn, Carl August Friedrich 118  
 Mainini, Lorenzo VII  
 Malaspina, Ghidda 28, 29
- Malaspina, Guglielmo 90  
 Malato, Enrico 75  
 Mancini, Franco 29, 53  
 Mancini, Mario 74  
 Manfredi di Svevia 94-96  
 Manzoni, Alessandro 81  
 Marcabru 7, 14, 71, 86, 101  
 Marchello-Nizia, Christiane 13  
 Mariès, Jacques 19  
 Marti, Mario 61  
 Martin-Chabot, Eugène 88, 89  
 Martino IV (Simone di Brie) 96  
 Martino, Gianvito 81  
 Martorano, Antonella 98  
 Mascherpa, Giuseppe VII, 97  
 Matzke, John E. 22, 116  
 Mazzarino, Giulio Raimondo 115  
 McVaugh, Michael Rogers 57  
 Melli, Elio 64, 135  
 Mendoza, Mario 33  
 Meneghetti, Maria Luisa VII, 4, 13, 51, 53, 82  
 Mesqui, Jean 124  
 Meyer, Paul 89, 93, 119  
 Michel, Francisque 116  
 Monroy, Alberto I  
 Montaigne, Michel de 80  
 Monte Andrea 62  
 Monteverdi, Angelo 97  
 Montfaucon, Bernard de 115  
 Morris, Colin 69  
 Mostacci, Iacopo 62  
 Musset, Alfred de 12
- Nencioni, Giovanni 53  
 Newman, William Mendel 124  
 Nicolò del Preposto 38, 39, 47  
 Nuccoli, Cecco 28, 29, 36
- Onorio di Autun 85  
 Ottone di Brunswick 94  
 Ottone di Frisinga 84-86, 90, 97, 100
- Pacca, Vinicio 36  
 Pancheri, Alessandro 44  
 Pandolfo Malatesta 44  
 Paolino, Luca 36  
 Paolo Orosio 83, 85  
 Parenti, Alessandro 39

- Paris, Paulin 115  
Pastore Stocchi, Manlio 91  
Paterson, Linda 82, 94-96  
Pattison, Walter T. 23  
Peire Cardenal 87, 93  
Peire de la Caravana 8, 97, 100  
Peire Vidal 67, 74, 101  
Peirol 87, 108  
Perceval 69, 70  
Perdigon 74, 108  
Peron, Gianfelice 52  
Perrotta, Annalisa VII  
Perugi, Maurizio 58  
Petersen Dyggve, Holger 117, 118  
Petit, Aimé 89  
Petrarca, Francesco 4, 7, 28, 31-36, 38, 41-47, 52, 53, 58, 60, 62, 72, 76, 80  
Phan, Chantal 111  
Pierre de Barjac 13  
Pierrel, Jean-Marie 6  
Pietro II d'Aragona 87  
Pietro III d'Aragona (Il Grande) 98, 100  
Pillet, Alfred 82  
Pinto, Raffaele 49-51, 56  
Pioletti, Antonio 3  
Pipino il Breve 83  
Pirrotta, Nino 75  
Poirion, Daniel 17  
Pollina, Vincent 102  
Polo, Marco VII  
Prattico, Franco 1  
Prouvost, Denis 124  
Punzi, Arianna 65, 118  
Python, Manuela 17
- Rabano Mauro 25  
Raimbaut d'Aurenga 23  
Raimbaut de Beljoc 92, 93  
Raimbaut de Vaqueiras 6, 82, 91, 97, 108  
Raimondo Berengario IV di Barcellona 87  
Raimondo V di Tolosa 90  
Raimondo VI di Tolosa 88  
Ramon Muntaner 99  
Raoul I de Coucy 116, 117  
Raupach, Manfred 83  
Raynouard, François-Just-Marie 118  
Rea, Roberto 61  
Reale, Luigi M. 29
- Régnier-Bohler, Danielle 17  
Reinmar von Brennenberg 116  
Remotti, Francesco 81  
Resconi, Stefano 82, 115, 120, 123  
Ricaud Bonomel 95, 96  
Riccardo I Plantageneto (Cuor di Leone) 8, 87, 90, 115, 117-120, 125  
Rico, Francisco 86  
Rillon-Marne, Anne-Zoé 101  
Rimbaud, Arthur 2, 3  
Riquer, Martin de 98, 99, 118  
Robert d'Estouteville 20  
Robert de Clari 97  
Roche-gude, Henri-Pascal de 3, 118  
Roland VII, 22, 69, 70  
Rolandino da Padova 84  
Roncaglia, Aurelio 52, 86, 102  
Rossi, Luciano 14, 55, 72, 116  
Ruffino, Giovanni 119  
Ruggero di Hoveden 119  
Ruggieri degli Ubaldini (arcivescovo) 39, 40  
Ruggieri, Ruggero M. 98, 99  
Ruggiero II d'Altavilla 83  
Russell, Robert 45  
Rutebeuf 13, 14  
Rüther, Hanno 116  
Rychner, Jean 19
- Salverda de Grave, Jean Jacques 92  
Santagata, Mario 32, 42, 62, 80  
Sapegno, Maria Serena 49  
Saviotti, Federico VII, 1, 6, 13, 102, 115  
Schutz, Alexander H. 14  
Schwan, Eduard 120  
Sciacca, Michele Federico 33  
Segre, Cesare 22, 85, 89  
Ser Pace 25, 26  
Shepard, William P. 91, 98  
Simon de Freine 22  
Simonelli, Maria 119  
Simson, Bernhard von 84  
Soldevila, Ferran 99, 100  
Sordello da Goito 87  
Spanke, Hans 119  
Spetia, Lucilla 119  
Spitzer, Leo 72  
Squillacioti, Paolo 85  
Storey, H. Wayne 34

- Strinna, Giovanni VII  
Stroppa, Sabrina 42  
Stubbs, William 119  
Sutermeister, Paul 72  
Sznura, Franek 47
- Tagliani, Roberto 82  
Tarbé, Paul 117, 118  
Tarulli, Vincenzo 33  
Thomas (*Tristan*) 69, 70  
Thomas, Antoine 90  
Tibaut (*Roman de la Poire*) 13, 21  
Tischler, Hans 117, 122, 123  
Toja, Gianluigi 119  
Tomasin, Lorenzo 85, 97  
Tonelli, Natascia 54, 57  
Torri, Plinio 85  
Trapè, Agostino 33, 45  
Tristano 52, 69, 70, 74, 78, 122  
Turoldo (*Chanson de Roland*) 22
- Uc Brunenc 67  
Uc de Saint Circ 92  
Ugolino della Gherardesca 39, 40  
Uguccone da Pisa 83, 85  
Urbano v (Guillaume de Grimoard) 44, 46, 47
- Valenti, Gianluca 120  
Vallet, Edoardo 14  
Van der Werf, Hendrik 111, 117  
Vatteroni, Sergio 85, 93  
Velli, Giuseppe 44  
Venanzio Fortunato 25  
Viel, Riccardo 118  
Vincenzo di Beauvais 85  
Viollet Le Duc, Eugène 124  
Virgilio 41  
Visconti, Bernabò 38, 44  
Visconti, Galeazzo 38, 44  
Visconti, Luchino 36-39, 45  
Visconti, Matteo 38  
Vitale, Maurizio 44
- Waitz, Georg 84  
Weiss, Valentine 124  
Wiese, Leo 117
- Zamponi, Stefano 34  
Zazzeri, Roberta 47  
Zinelli, Fabio 101  
Zink, Michel 5, 6, 11, 13, 14, 17, 51, 69, 101,  
119  
Zumthor, Paul 4, 75



## **L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale**

*a cura di Federico Saviotti e Giuseppe Mascherpa*

### **Abstract**

La lirica medievale, comunemente riconosciuta come momento aurorale della moderna “poesia dell’io”, si rivela un campo d’indagine privilegiato per la ricerca sulla consistenza degli elementi espressivi, testuali o melodici, che rimandano ad un’identità, tanto individuale quanto collettiva, all’interno di un idioletto estremamente standardizzato. I saggi qui raccolti affrontano aspetti diversi delle numerose problematiche che attraversano, sotto questo profilo, la produzione vasta e multilingue che va dai trovatori fino a Petrarca e Villon, offrendo importanti elementi per la ricostruzione inevitabilmente caleidoscopica di ciò in cui i poeti del nostro Medioevo paiono identificarsi.

**Federico Saviotti** è ricercatore in Filologia romanza all’Università degli Studi di Pavia. Dopo un’esperienza triennale come *chercheur associé* alla cattedra di “Littératures de la France médiévale” del Collège de France, dal 2014 è coordinatore del progetto Futuro in Ricerca (FIR 2013) “Identità e alterità nella letteratura dell’Europa medievale: lessico, topoi, campi metaforici”. Le sue ricerche, che privilegiano il contatto e l’interferenza tra lingue, generi e registri, portano principalmente sulla lirica romanza medievale e sulla poesia didattica in lingua d’oïl, concentrandosi in particolare sull’opera dei trovatori e sul *milieu* culturale della città di Arras nel Duecento.

E-mail [federico.saviotti@unipv.it](mailto:federico.saviotti@unipv.it)

**Giuseppe Mascherpa** è assegnista di ricerca in Filologia romanza all’Università di Sassari nell’ambito del progetto FIR 2013 “Identità e alterità nella letteratura dell’Europa medievale: lessico, topoi, campi metaforici”. Si occupa principalmente della tradizione testuale del *Devisement dou monde* di Marco Polo, delle più antiche testimonianze, letterarie e documentarie, dei volgari altoitaliani, della diffusione della lirica siciliana e della letteratura galloromanza medievale nell’Italia del nord. A questi ambiti d’interesse affianca l’attività di schedatura e studio dei frammenti di codici romanzi conservati presso le biblioteche e i fondi archivistici lombardi.

E-mail [giuseppe.mascherpa@unipv.it](mailto:giuseppe.mascherpa@unipv.it)

## **The Expression of Identity in Medieval Romance Lyric Poetry**

*edited by Federico Saviotti and Giuseppe Mascherpa*

### **Abstract in English**

Medieval Romance lyric, recognized as the dawn of modern subjective poetry, reveals a very advantageous investigation field for a research on textual and melodic features expressing the individual or collective identity within a highly traditional and standard language. The essays collected in this book deal with different aspects of the multiple issues raised by identity and its representation in the vast and multilingual poetic production which goes from the Troubadours to Petrarch and Villon, thus providing relevant information and considerations for a necessarily kaleidoscopic answer to the question: “What do our medieval poets identifies themselves with?”.

**Federico Saviotti** is a researcher in Romance Philology at the University of Pavia. After a three-year experience as *chercheur associé* to the chair of “Littératures de la France médiévale” at the Collège de France, since 2014 he is the PI of the Futuro in Ricerca (FIR 2013) research project on “Identity and Alterity in the European Literature of the Middle Ages: vocabulary, *topoi*, metaphoric fields”.

The main focuses of his investigations, which accord major importance to languages, genres and registers interference, are medieval lyric poetry (in particular troubadours poems), French didactic verse production and the cultural milieu of 13<sup>th</sup> century Arras.

E-mail [federico.saviotti@unipv.it](mailto:federico.saviotti@unipv.it)

**Giuseppe Mascherpa** is a research fellow in Romance Philology at the University of Sassari in the context of FIR 2013 research project “Identity and Alterity in the European Literature of the Middle Ages: vocabulary, *topoi*, metaphoric fields”. His main fields of study are the textual tradition of Marco Polo’s *Devisement dou monde*, the medieval testimonies, literary and documentary, of northern Italy dialects, the circulation of Sicilian poetry and medieval French and Occitan literature in northern Italy. He also studies the fragments of romance manuscripts kept in Lombard libraries and archives.

E-mail [giuseppe.mascherpa@unipv.it](mailto:giuseppe.mascherpa@unipv.it)