



PAOLO PIZZIMENTO

«SAUP BEN TROBAR E CANTAR»: ORALITÀ E PERFORMANCE TRA LIRICA D'OC E DEL SÌ

This article analyses the oral and performative aspects of medieval lyric poetry in Languedoc and Italy. First, it investigates the contacts between the troubadours with their “secular” performance and the Church with its liturgical and paraliturgical repertoire, intended as a particular form of “sacred” performance. Then, the article dwells upon the contacts of the trobadoric lyric poetry with the ritual of the feudal courts, which constituted a cultural and social coté and a milieu of ideological solidarity between the poets and their public. Finally, it focuses on the relationships between poetry and music in medieval lyric and explains their development between Occitan and Italian lyric.

«La performance è gioco, nel senso più serio, se non più sacro, del termine».

P. Zumthor, *La lettera e la voce*

That age is gone;
Pieire de Maensac is gone.
I have walked over these roads;
I have thought of them living.

Ezra Pound, *Provincia Deserta*

35

I. Performance sacra, performance cortese

È fuor di dubbio che le opere poetiche di Guglielmo IX di Aquitania, il “primo trovatore”, costituiscano non l’inizio bensì il coronamento di una tradizione («nicht die Anfänge einer Tradition dar, sondern Gipfelleistungen in dieser Tradition», Dronke 1973: 113). Egli, infatti, è l’ideale punto di arrivo di filoni preesistenti (la poesia arabo-ispánica, la canzone “popolare”, i versi goliardici, la liturgia cristiana etc.) che si erano trasmessi in una dimensione orale e performativa. L’opera stessa del «coms de Peitieu» (Boutière, Schutz 1964, *éds.*: 7) è inconcepibile al di fuori di



tale dimensione: la cronaca di Oderico Vitale offre l'ormai celebre descrizione di un'esibizione del conte al ritorno dalla Crociata del 1101:

Pictaviensis vero dux, peractis in Ierusalem orationibus, cum quibusdam aliis consortibus suis est ad sua reversus; et miserias captivitatis suae, ut erat iucundus et lepidus, postmodum, prosperitate fultus, coram regibus et magnatis, atque Christianis coetibus, multoties retulit rhythmicis versibus, cum facietis modulationibus (Migne 1890, *ed.*: 770 D).

Questo brano ha un indubbio valore perché, come nota Bond (1995: 240), fa esplicito riferimento all'*oralità* («retulit»), alla *ripetizione* («multotiens») e allo *sfondo comunitario* dell'esecuzione («coram regibus...»); in una parola, alle componenti principali della *performance* intesa come *coincidenza nel tempo di comunicazione e ricezione* (Zumthor 1987; trad. it. 1990: 26)¹.

Vogliamo soffermarci, tra le varie ipotesi sulle origini del canto cortese, su quella "liturgica" poiché, ormai, ampiamente comprovati risultano gli elementi di continuità tra i trovatori e la vasta produzione delle *scholae cantorum*². L'abbazia limosina di San Marziale, celebre opificio di poesia e musica sacra, esercitò un'influenza notevole e apprezzabile sul "primo trovatore":

La sua [dell'abbazia di San Marziale] vicinanza – cronologica, geografica e politica – con l'ambiente in cui si muoveva Guilhem favorì l'assimilazione, da parte di quest'ultimo, di modalità poetico-musicali fiorite in ambito ecclesiastico. A sua volta, lo statuto di *auctoritas* assunto dal conte all'interno del panorama trobadorico fece sì che tale influsso paraliturgico si estese ben presto (in modo forse a volte anche inconsapevole) a una molto più ampia cerchia di cantori della *fin'amors* che, imitando le strutture metriche di Guilhem, imitarono, di riflesso, le strutture metriche della *schola cantorum* di san Marziale (Valenti 2014: 21)³.

Quando si parla di influenze liturgiche sulla lirica cortese, occorre considerare anzitutto che il rito cristiano può essere inteso come una *performance*: i tempi e le scansioni della Messa, i gesti e le parole dell'officiante, le letture e i canti stabiliti dalla tradizione e continuamente rinnovati dal rito rappresentano in maniera sensibile, apposta ed efficace ciò che in sé è indicibile, invisibile, persino impensabile.

¹ Sul concetto di *performance*, cfr. Schechner (2013; trad. it. 2018: 71-109).

² Così, ad es., Chailley (1955).

³ È opportuno precisare che la *liturgia* costituisce l'esercizio del ministero sacerdotale di Cristo che si esprime attraverso il rito, mentre per *paraliturgia* si intendono i riti religiosi di carattere non sacramentale volti all'istruzione dei fedeli mediante la lettura e il commento delle Scritture.



Sono gli elementi del dramma del servizio divino. Non per caso, tra il IX e il XII secolo l'esegesi cristiana andò vieppiù impegnandosi nell'esposizione della Messa e, in generale, della liturgia entro un'idea del rito come restituzione del sacrificio di Cristo in quanto evento reale e storico:

Si diffondono i commentari didattici alle collezioni di testi liturgici. Ma soprattutto nascono il genere dell'*Expositio missae* e i trattati generali sulla liturgia: di questi il maggiore esempio del periodo è costituito da quel vasto commentario che è il *Liber Officialis* di Amalario di Metz. Nel terzo libro dell'opera, attraverso un complesso sistema di simboli figurativi Amalario introduce il significato storico della passione di Cristo e, dando di ogni elemento della [Messa] un'interpretazione allegorica e "performativa", riconosce nella liturgia la riattuazione *hic et nunc* del passato: quasi un "dramma della memoria", come lo ha definito Hardison, che rappresenta, soprattutto visivamente, gli eventi commemorati, ossia la via, il ministero, la crocefissione e la risurrezione di Cristo (Bino 2015: 211)⁴.

Il caso di Amalario di Metz (780 ca.-850) è assai interessante: questi, infatti, ponendosi tra una lettura allegorica della Messa e una sua interpretazione come mimesi drammatica, insinuò un legame concettuale tra il teatro antico e il rito cristiano:

Amalarius's correspondences are strictly between a celebrant and his figurative resemblance to Christ, the sacramental elements and their symbolic resemblance to Christ's body and blood, and the act of sacrifice performed at the altar and Christ's historical sacrifice. These correspondences were grounded in a Neoplatonic understanding of the Mass rather than in an Aristotelian concept of mimesis: the Mass matched in form the historical events described by Scripture (Dox 2004: 56).

Su queste basi, Hardison ha suggerito che la considerazione della Messa in Amalario riveli inavvertitamente le caratteristiche essenziali di un dramma – una "trama", un conflitto, una risoluzione, dei ruoli precisi, un protagonista centrale etc. –, sebbene il vescovo di Treviri ricusasse di colmare una volta per tutte il *gap* tra rito cristiano e teatro⁵. Ma tanto basta per affermare con una certa sicurezza che, nel Medioevo, si percepiva nella Messa un'intrinseca natura drammatica e

⁴ Cfr. anche Young (1933: I, 81 ss.), Hardison (1965: 35-79) e Schusenberg (1988).

⁵ Come rileva Hardison (1965: 44): «[Amalarius] could only express his insight [on the dramatic nature of the Mass] by speaking of a "plot" and assigning to the participants the roles which they played in the history from which the "plot" is derived. The medieval writer, unable to say that the Mass was a ritual drama, was forced to say simply that it was a drama».



performativa. Nel periodo in analisi, del resto, la liturgia sviluppò forme sempre più drammatizzate⁶; così anche la paraliturgia⁷, per non dire del teatro passionista che avrebbe raggiunto il culmine nei secoli successivi⁸. Né va trascurato il fatto che il dramma della Messa e quello della sacra rappresentazione suscitavano nello spettatore un'esperienza estetica: di *partecipazione liturgica* nel primo caso, di *bisogno di spettacolo ed edificazione* nell'altro (Jauss 1976; trad. it. 1989: 7)⁹.

Persino nelle forme della predicazione si delinearono aspetti performativi sempre più marcati, in particolare con il ricorso al comico e al buffonesco (che gli spiriti più rigorosi guardavano con sospetto e, talvolta, condannavano¹⁰). Con l'avvento dei frati mendicanti – seguaci e imitatori di Francesco, il *joculator Dei* – i metodi, la gestualità e le formule di appello al pubblico già usate da giullari e cantori di gesta avrebbero messo piede in una predicazione che riuniva attitudine plateale e afflato mistico¹¹.

È dal vasto e articolato repertorio della *performance* sacra, dunque, che Guglielmo IX attinse decisivi elementi formali (le strutture metriche e melodiche della poesia e della musica sacra) e tematici (i riferimenti ai santi venerati nel Poitou); elementi certamente riconoscibili per un uditorio ideologicamente e culturalmente solidale con il trovatore e informato della liturgia e della produzione poetico-musicale dell'abbazia San Marziale¹². D'altro canto, il «coms de Peitieu» non fu il solo ad attingere dal rito cristiano: la poesia di Marcabru – che si pone «sulla linea di sviluppo del pensiero di Chartres, non lontano dalle posizioni di Alano da Lilla e di

⁶ Cfr. Donovan (1958: 6-19), Pulega (1983: 8-11) e Avalor (1984: 84).

⁷ Dox (2004: 59) precisa: «Already by the ninth century, certain customs in the Roman and Gallican rites indicated an accepted practice of reenacting biblical events mimetically».

⁸ Necessario, a tal proposito, rimandare al fondamentale studio di Bino (2008).

⁹ Cfr. Ivi: 306-24.

¹⁰ Cfr. ad esempio Migne (1855, *ed.*: 111 C): «Praedicatio enim in se, non debet habere verba scurrilia, vel puerilia, vel rhythmorum melodias et consonantias metrorum, quae potius fiunt ad aures demulcendas, quam ad animum instruendum, quae praedicatio theatralis est et mimica, et ideo omnifarie contemnenda, de tali praedicatione dicitur a propheta: Caupones vestri miscent aquam vino (Isa. I)». D'altro canto, cfr. Charland (1936, *éd.*: 260): «Debet enim praedicator, quantum secundum Deum potest, allicere animos auditorum ut reddat eos benevolos ad audiendum et retinendum».

¹¹ Cfr. Casagrande, Vecchio (1989: 355 ss).

¹² Cfr. Valenti (2014: 34 ss.). Si pensi, ad esempio, all'invocazione a san Marziale («e no m'o pretz una fromitz,/ per saint Marsaul», vv. 17-18) in *Farai un vers de dreg nien* (BdT 183.7), che può essere intesa come un riferimento alla fonte liturgica originale riplasmata in canto profano (il *vers* in questione, infatti, è metricamente modellato sul *versus* mediolatino *In laudes Innocentium* contenuto nel tropario dell'abbazia di Limoges) oppure come una nota parodica (il santo era venerato come guaritore miracoloso ed è qui chiamato in causa per alleviare i dolori d'amore di Guglielmo).



Guglielmo di Auxerre» (Roncaglia 1969: 50)¹³ – mostra un utilizzo specifico delle Scritture che non è il frutto di una ricezione scritta bensì dell'assimilazione attraverso la liturgia; e anche un poeta di solida formazione clericale quale Peire d'Alvergne mostra un «serio e costante utilizzo di materiale liturgico» (Valenti 2014: 96) in poesie religiose come *Deus, vera vida* e *Lauzatz sie Hemanuel*, ricalcate rispettivamente sul *planctus poenitentiae* mediolatino e sul ciclo del tempo pasquale. Considerazioni di questo genere offrono l'indubbio guadagno di ricollegare le acquisizioni trobadoriche a un'assimilazione legata all'oralità e alla *performance*, assai più dimostrabile di una ricezione erudita e libresca¹⁴. Hanno, inoltre, il vantaggio di

¹³ Addirittura, Nelson (1982: 228) e Paterson (1995: 473 ss.) hanno avvalorato un'idea di Marcabru «profeta» della *fin'amors*.

¹⁴ Mentre la cultura scritta era – e sarebbe rimasta ancora a lungo – riservata ai *clerici* e al circuito chiuso delle *scholae* e dei monasteri, la nobiltà feudale e persino il basso clero disponevano (e, d'altro canto, necessitavano) di un grado minimo di alfabetizzazione. *Litterati* e *illitterati* intrattenevano nel Medioevo rapporti assai complessi. Cfr. Grundmann (1958), Thompson (1960), Bäuml (1980) e Stock (1983). L'idea che il *litteratus* fosse colui in grado di leggere e scrivere in latino è valida ma, in un certo senso, limitata: tra il IX e il XIII secolo, è vero, si stabilì una certa corrispondenza tra l'antitesi (di origine classica) *litteratus/illitteratus* e quella (specificamente medievale) *clericus/laicus*. *Litteratus* era, perciò, il *clericus*, *illitteratus* il *laicus*, con sporadiche – e perciò degne di nota – eccezioni: un «miles litteratus» (Turner (1978)), un vescovo «illitteratus et quasi laycus» (Scalia [1989-1999, ed.: 757]). Ciò non significa, tuttavia, che la sola forma di cultura nel Medioevo fosse quella scritta. Ricorda Zumthor (1987; trad. it. 1990: 159): «Orale non significa popolare più di quanto scritto non significhi colto. Quello che, in effetti, designa la parola colto, è una tendenza, in seno alla cultura comune, alla soddisfazione di bisogni isolati dalla globalità del vissuto: all'instaurarsi di comportamenti autonomi, esprimibili in un linguaggio cosciente di questi fini e duttile nei loro confronti; popolare, la tendenza a un alto grado di funzionalità delle forme, in seno a usi innestati sull'esperienza quotidiana, a scopi collettivi e con un linguaggio relativamente stereotipo». I contorni della terminologia *litteratus/illitteratus* rimasero a lungo assai sfumati; e avrebbero subito un progressivo ampliamento di senso con l'estendersi della grande cultura letteraria in volgare, che impose l'estensione del concetto di *litteratus* non solo a chi conoscesse il latino ma anche a chi coltivasse le lettere nelle varie lingue nazionali. Beninteso: fino all'epoca trobadorica – e, a dire il vero, ben oltre – l'alfabetizzazione era relativamente infrequente persino fra gli «addetti ai lavori» della letteratura. E, perciò stesso, degna di menzione ove si verificasse. Le *vidas* riportano come notevoli eccezioni i casi di Arnaut de Maroill che «cantava ben e lesia romans» (Boutière, Schutz [1964, eds.: 32]); di Guiraut de Borneill che «tot l'invern estava en escola et aprendia letras, e tota la estat anava per cortz» (ivi: 39); di Peire d'Alvergne, «ben letratz» (ivi: 263). D'altro canto, sul versante della *mittelhochdeutschen Klassik*, Hartmann von Aue si vantava di essere così istruito da poter leggere ciò che stava scritto sui libri: («sô gelêret daz er an den buochen las, / swaz er dar an geschriben vant») (Mancinelli [1989, ed.]: 207), mentre Wolfram von Eschenbach si proclamava ignaro delle lettere («ine kan decheinen buochstap») (Cipolla [2005, ed.]: 1217). È ammissibile che la prima affermazione sia almeno in parte una vanteria; ancor più probabile che l'altra sia un'iperbole polemica. Eppure, desta poca meraviglia che il dottissimo autore del *Parzival* fosse incapace di leggere e scrivere e ricorresse a dei «tecnici» della scrittura per mettere su carta le proprie opere. Con brillante concisione Illich (1993; trad. it. 1994: 87 ss.): «Lo *scriptor* tiene la penna e il *dictator* la guida».



porre fuori gioco ogni eventuale questione sulla citazione volontaria o involontaria degli elementi religiosi da parte dei poeti cortesi¹⁵.

Riassumendo: il rito cristiano sviluppò, nel Medioevo, esempi sempre più articolati e consistenti di performatività che fornirono ai primi trovatori almeno uno dei punti di partenza per costruire la loro forma particolare di *performance*. Quest'ultima, a sua volta, era inserita in un contesto specifico, quello del rituale cortese, che altro non era se non la traduzione simbolica e performativa del potere nelle splendidi corti del Midi francese. Il canto cortese era indissolubilmente legato al raffinato ambiente della corte feudale, luogo in cui, per dirla con Dante, «anticamente le vertudi e li belli costumi s'usavano» (*Conv.* II, x, 7-8)¹⁶. Come evidenziato

¹⁵ Secondo Valenti (2014: 259), le citazioni «possono (e devono) essere considerate come parte di due fenomeni più complessi: l'acquisizione mnemonica di input esterni e la loro rielaborazione artistica, che mai sarà completamente intenzionale, mai completamente inconscia». Sebbene l'analisi delle riprese concettuali della liturgia e della teologia da parte della lirica trobadorica non possa essere affrontato nel presente studio, occorre fare almeno breve cenno ad alcuni concetti-chiave dell'ideologia cortese: nella *joi* che innalza e purifica l'amante ritorna una nozione di natura teologica e di origine liturgica – il *gaudium* agostiniano, il «Gaudete in Domino» dell'antifona d'ingresso dell'*ordinarium missae* –, mentre concetti provenienti dalla mistica bernardiana e vittorina sono certamente penetrati nell'ideologia poetica cortese per il tramite della predicazione, la catechesi e il commento: *raptus*, *rapere*, *desiderium*, *interiores oculi*, donde *raubir*, *raubiment*, *lonc*, *desir*, *oilz del cor...* Né, del resto, mancano attinenze tra le forme d'espressione della devozione del fedele a *midons* e quelle del culto mariano, sebbene la questione della direzione dell'influenza sia tutt'altro che pacifica. Non è facile determinare con che spirito queste trasposizioni furono attuate: se i trovatori appaiono quanto mai propensi a recepire le suggestioni del *coté* cristiano in cui vivevano e agivano, è pur vero che ne traggono solo quel che vogliono o possono, adattandolo come meglio ritengono alle loro esigenze poetiche. Com'è vero che l'adattamento comporta solo un parziale reinvestimento di senso del materiale acquisito: alcunché del valore religioso dei concetti acquisiti permane a dispetto dell'assunzione profana, cosa che concorre a determinare quell'ambiguità che è cifra peculiare del *trobar*, sempre in bilico tra amore sensuale e amore spirituale. Pur limitandoci ai classici della critica, non possiamo non citare qui Marrou (1971; trad. it. 1983: 165): «Vivendo in un ambiente culturale a dominante sacrale i trovatori potevano esprimere solo sotto la forma del sacro ciò che abbiamo chiamato la serietà dell'amore. Un tipo di sacro, certo, diverso dal cattolicesimo dell'ambiente che li circonda, ma che non avrebbe potuto essere quello che è, se non avesse affondato profondamente le radici nell'*humus* cristiano. [...] Di fatto, se si trascura la differenza, capitale è vero, dell'oggetto, si trova la stessa concezione dell'amore, estatico e personalistico nello stesso tempo, nei vittorini e nei trovatori». Ben diversa l'opinione di Lewis (1936; trad. it. 1969: 21 ss.), che pone l'accento sull'irriducibilità e, semmai, scorge nel sentimento del *trobar* una parodia o un rivale della religione. Sennonché una simile visione ha, forse, il difetto di porre eccessiva enfasi su una contrapposizione che non fu mai così monolitica.

¹⁶ Il rapporto tra il mondo feudale e l'ideale poetico dei trovatori non fu certo unidirezionale: era, al contrario, approntato alla reciprocità. Cfr. Viscardi (1952: 253): «il mondo feudale non ha suggerito ai poeti i termini delle loro rappresentazioni e figurazioni, ma anzi dalle immagini dei poeti ha derivato i suoi ideali di vita». Considerare quindi la lirica trobadorica come mera convenzione risulta riduttivo e non tiene in debito conto l'influenza che essa ha avuto sugli ideali di vita cortesi, dei quali rimase l'ultima vera traccia quando la società feudale tramontò. Ciò sia sufficiente per ricusare



da Jauss (1976; trad. it. 1989: 218-56), infatti, la letteratura medievale risulta inscindibile dalla vita sociale e funzionale alla ritualità religiosa e secolare, alla didattica e al puro intrattenimento. La lirica trobadorica non fa eccezione: essa nacque e prosperò in un ambiente in cui vi era perfetta solidarietà fra un produttore e dei destinatari che si riconoscevano allo stesso titolo nella medesima ideologia. Da questo punto di vista, perciò, non sarebbe azzardato considerare un'esecuzione di lirica trobadorica come un "rito fra eguali", addirittura una «egualitaria performance collettiva» (Meneghetti 1992: 62). Commenta Giunta:

Quella dei primi poeti romanzeschi è [...] senz'altro arte per un'élite: ma non quella che oggi chiameremmo arte d'élite, dal momento che essa non si rivolge al pubblico più colto, quello addentro al pensiero estetico e filosofico, e muove invece da principi affini piuttosto a quelli delle attuali arti di massa: la fedeltà ai clichés tematici e formali trasmessi dal codice, il rispetto dei confini tra i generi, l'adempimento delle attese del lettore e, infine (ma si tratta dell'aspetto più importante, continuità ideologica tra produttore e pubblico (Giunta 2002: 28).

Il carattere elitario della lirica trobadorica è inscindibile dalla sua natura solidale e collettiva e fa sì che poco valesse, in essa, qualsivoglia distinzione tra chi produceva (o eseguiva) i testi e chi ne fruiva: il messaggio lirico era programmaticamente aperto, l'ascoltatore poteva entrare in gioco modificandolo, completandolo o rovesciandone il significato. La singola poesia, dunque, verrebbe a rappresentare un "fenotesto" (*Phänotext*) in relazione con un "genotesto" (*Genotext*) ideale e condiviso (Köhler 1979: 341). Spiega Maria Luisa Meneghetti:

La selezione (probabilmente, l'autoselezione) del pubblico, il livello culturale dei protagonisti della performance, il carattere semiprivato delle occasioni nelle quali di preferenza tale performance ha luogo, fanno sì che quest'atto comunicativo si espliciti all'insegna di una totale solidarietà di intenzioni e di modi di sentire dei suoi partecipanti. Infatti fra l'autore e il pubblico di una performance trobadorica esiste un'omogeneità di ordine sociale, ma ancor più culturale e ideologica, molto più marcata di quella che si può dare fra autore e pubblico di una performance epica o genericamente giullaresca (Meneghetti 1992: 60).

S'intende come, entro una simile considerazione della poesia, riescano valide le parole Zumthor: «l'impiego dell'io conta ben poco: la funzione spettacolare

ogni sociologismo e considerare il canto cortese come un'automatica trasposizione stereotipa dell'ideologia feudale.



dell'esecuzione rende questo pronome abbastanza ambiguo da attenuarne, nella coscienza dell'ascoltatore, il valore referenziale» (Zumthor 1983; trad it. 1984 [2001]: 289). Quella dei trovatori era, per usare un'ormai celebre espressione, una *poésie formelle*¹⁷ in cui gli aspetti stilistici risultavano preponderanti su quelli tematici; in cui non si dava *comunicazione o espressione* di un contenuto personale ma sempre e comunque *gioco* del (e con il) linguaggio, rapporto dell'opera con il codice e la tradizione poetica; in cui, si può dire, il tema non costituiva che un pretesto e la forma era tutto. Scrive, in proposito, Dragonetti (1960: 137):

Techniquement parlant, la grande affaire du poète courtois consiste à faire varier les aspects formels d'un thème par un jeu de substitution des figures qui [...] constitue le principe même du développement poétique. [...] Les mouvements lyriques et leurs images relèvent d'un style traditionnel qui, de par sa nature même, exclut l'expression d'un état d'amé singulier.

E, ancora, Guiette (1972: 39, 60 ss.):

Ce style, les auditeurs l'entendaient parfaitement autrefois. Ils appartenaient à une société d'un grand raffinement et qui était à même de savourer le caractère traditionnel de ces chansons. Cela faisait part de l'initiation aux belles manières et à la courtoisie. [...] C'est qu'en effet, là où l'on ne peut signaler l'existence d'un public d'initiés, il ne saurait être question de faire appel à l'esprit de variation ou de compétition qui ne se trouve que là où l'auditeur peut avoir u moins le souvenir d'un certain nombre d'œuvres pour ainsi dire parallèles. Le sentiment du formel ne peut se développer qu'à partir de cette sorte de confrontation relativement consciente. C'est sur un fond de tradition que se dégage la perception du formel.

Giunta (2002: 24) rileva acutamente come l'idea della *variazione del codice* possa essere in parte messa in discussione da quella di *ridondanza*:

¹⁷ Cfr. Guiette (1972: 35 ss.): «Si ces poètes paraissent conscients de la valeur, du charme du mot, de la magie verbale, il n'en faut pas conclure que les mène la rêverie ou une pure sensibilité d'oreille. Bien au contraire, jamais poésie ne fut plus rigoureuse, plus totalement et plus consciemment calcul, mathématique et harmonie. C'est ce que nous entendons exprimer par le terme 'poésie formelle'. Sa matière n'est pas souple, ployable, succulente ; elle ne se renouvelle pas et ne peut séduire par sa variété ! Mais la forme est variée, sensible, sensuelle : elle est faite de mélodie, de vers, de l'intrication de l'une et des autres. Elle peut être chargée de signification métaphysiques, mystiques, de tout ce que l'on voudra. Le poète joue. Son œuvre est une abstraction, un chiffre que signifie sur le plan de cette musique vocale de la parole articulée et chantée. Il y a une poésie qui émane de ce chiffre, et elle est essentielle».



[...] l'impressione è che non nella novità percepita sullo sfondo del codice – come ipotizzava Guiette – vada cercata la molla che fa scattare il piacere del testo, bensì al contrario nella ripetizione dei medesimi motivi e delle medesime strutture formali, cioè nel riconoscimento da parte del lettore di ciò che, al di là delle variazioni superficiali, non muta.

Ma questo, a dire il vero, non cambia la sostanza delle cose: che il “piacere del testo” venisse dalla fedele riproposizione di un codice o che derivasse dalle minime variazioni imposte su di esso, quello stesso codice costituiva l'orizzonte vincolante di riferimento della produzione lirica medievale.

Da ciò deriva anche – e necessariamente – un'ipotesi ‘forte’ sulla ricezione» (Giunta 2002: 20): il pubblico, coprotagonista del “rito fra eguali” della *performance* trobadorica, era senz'altro chiamato a partecipare attivamente nei confronti del testo, a mostrarsi sensibile ai dettagli formali e ad essere capace di cogliere le ridondanze e le variazioni che ciascuna lirica apportava al codice e alla tradizione. Con un forte accento, dunque, sulla dimensione dell'intertestualità: se il codice poetico, in quanto *datum* noto e individuato, era oggetto di una continua ri-creazione che poteva riguardare la ripresa di strutture metriche, *topoi* o espressioni-chiave, allora per l'esperienza estetica dell'ascoltatore medievale «non [era] fondamentale [...] il carattere di opera che un testo poss[ede]va, ma l'intertestualità, nel senso che il lettore [doveva] negare il carattere di opera del singolo testo per attinger fino in fondo il fascino di un gioco iniziato già prima, delle regole conosciute e delle sorprese ancora sconosciute» (Jauss 1976; trad. it. 1989: 12).

Il pubblico della *performance* trobadorica era, insomma, chiamato a un'integrazione del testo: in termini di *competenza* quando si trattava di ricostruire l'intero codice letterario (il “genotesto”) dai frammenti (“fenotesti”) di volta in volta eseguiti; in termini di *esperienza* quando accadeva, invece, che il lettore vedesse rappresentato nelle parole generiche e oggettive del poeta «il proprio romanzo d'amore» (Giunta 2002: 23)¹⁸.

Tutto questo porta a un'altra considerazione: nella lirica medievale la pretesa di verità oggettiva aveva un valore e uno statuto ben diversi da quanto il lettore moderno potrebbe aspettarsi:

Il discorso sull'io è formulato in versi, la confessione ci viene presentata immediatamente come ‘pezzo di letteratura’, col che il giudizio sulla verità o la non verità dell'enunciato (o meglio, dato che non si tratta di eventi ma di affetti, sulla sua sincerità o non sincerità) si trova a dover tener conto di due legislazioni differenti: quella della realtà extraletteraria, in nome della quale si continua a

¹⁸ Sull'integrazione di esperienza, cfr. De Bruyne (1975: 187 ss.).



chiedere se l'enunciato è conforme a verità e a sincerità, e a quella dell'arte, ossia del testo medesimo, in base alla quale una domanda simile non ha ragione di essere posta (Giunta 2002: 357 ss.).

II. La performance nei trovatori

Henri-Irénée Marrou ricordava come la poesia dei trovatori fosse «“lirica” nel senso pieno del termine: fatta per essere cantata con accompagnamento di strumenti, e non solo per essere scritta, stampata, letta, tutt'al più recitata» (Marrou 1971; trad. it. 1983: 89). Si trattava, perciò, di una poesia diretta, teatralizzata, che impegnava l'ascoltatore con tutto il suo essere. Leggendo i trovatori e le relative *vidas* non si mancherà di notare come l'elemento musicale (*son*) prevalesse addirittura sulla parola (*motz*). Caratteristici della musica trobadorica erano «il tono ieratico delle melodie» (assai vicino a quello dei tropi o *versus* liturgici) e lo «sviluppo di frequente lussureggiante della linea melodica» (ivi, 95 ss.)¹⁹. Le biografie trobadoriche tengono ampiamente conto dell'aspetto musicale: Jaufrè Rudel compose «mains bon vers et ab bons sons, ab paubres motz» (Boutière, Schutz 1964, eds.: 16); Peire d'Alvergne «fez los meillors sons de vers que anc fosson faichs» e Peire Vidal «fo aquels que plus rics sons fetz» (ivi: 263, 351); Albertet de Sisteron «si fez assatz de cansos, que aguen bons sons e motz de pauca valensa» (ivi: 508). Conferma l'importanza dell'aspetto musicale anche il celebre *vers* satirico *Chantarai d'aquestz trobadors* (BdT 323.11) in cui Peire d'Alvergne accusa Giraut de Borneill – celebrato come il «maestre dels trobadors» (Boutière, Schutz 1964, eds.: 39) – di cantare terribilmente («sembla oire sec al solelh/ ab son chantar magre dolen,/ qu'es chans de vielha porta-selh», vv. 14-16) e poi vanta le proprie abilità («non canta sus ni desotz,/ e lauza's mout a tota gen», vv. 80-81)²⁰.

I testi trobadorici sono passati attraverso la viva voce, che ne ha costituito il principale veicolo di realizzazione e di socializzazione (Zumthor 1987; trad. it. 1990: 29). Ma se è vero, come puntualizza Zumthor, che «in tutte le pratiche della poesia orale, il ruolo dell'esecutore conta più di quello del compositore o dei compositori» (Zumthor 1983; trad. it. 1984 [2001]: 262) e che «nel canto o nella recitazione, anche se il testo declamato è stato composto per iscritto, la scrittura resta occultata» (Zumthor 1987; trad. it. 1990: 26), nel caso della lirica trobadorica un'idea forte di *autorialità* non veniva mai meno. A differenza di quella poesia “anonima”

¹⁹ Ivi: 95 ss. Del resto, analizzando la canzone di Jaufrè Rudel *No sap chantar qui so non di* (BdT 262.003), Gruber (1983) giunge alla conclusione che il termine *so* (*son*) indicasse tanto la melodia quanto la struttura metrica, a dimostrazione che l'una e l'altra costituivano il medesimo parametro compositivo.

²⁰ Su questo *vers* cfr. Zink (2013; trad. it. 2016: 139-53) con i relativi rimandi bibliografici.



che nasceva, si conservava e si trasmetteva nell'oralità per passare solo successivamente e incidentalmente alla forma scritta (ad esempio l'epica), la lirica trobadorica era immancabilmente composta per iscritto (poco importa se messa su carta dalla mano stessa del trovatore o dettata da questi a un "tecnico della scrittura") e successivamente trasmessa dalla *performance* e fissata nella memoria collettiva dalla ripetizione (e, va da sé, una poesia risultava tanto più efficace e prestigiosa quanto più veniva eseguita) (Zumthor 1979: 519). Il ruolo centrale dell'autore era sempre ribadito dall'esecutore che, non a caso, introduceva ogni componimento spiegando le circostanze della sua composizione o fornendo notizie sommarie sul suo artefice (uso che, poi, sarebbe confluito nella composizione delle *vidas* e delle *razos*). L'oralità, perciò, si poneva tra due atti di scrittura (l'uno *necessario*, *anteriore* e *creativo*, l'altro *accessorio*, *posteriore* e *conservativo*) e afferiva più alla *transmissione* che alla *tradizione* del testo: stando così le cose, d'altro canto, solo in parte si determinava nella lirica trobadorica il fenomeno che Zumthor ha definito *falsa reiterabilità* (Zumthor 1983; trad. it. 1984 [2001]: 307). Il testo da eseguire rimaneva, infatti, sempre e comunque fissato in un fragile ma vincolante supporto scritto che i giullari portavano con sé e leggevano di fronte al proprio pubblico. Il *vers* amoroso di Jaufre Rudel *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262.5, vv. 29-32) documenta questo aspetto alludendo all'uso di un rotolo di pergamena da cui i giullari leggevano – o in questo caso, evidentemente eccezionale, non leggevano – i testi:

Senes breu de pargamina
tremet lo vers, que chantam
en plana lengua romana
a:n Hugon Brun per Filhol.

Detto ciò, occorre trattare dei modi in cui i trovatori diffondevano le proprie composizioni. Si dà, anzitutto, il caso di trovatori che cantavano le proprie poesie: non è infrequente, nelle *vidas*, imbattersi nell'esaltazione delle abilità musicali e canore di questo o di quel trovatore. Così, ad esempio, Guglielmo IX «saup ben trobar e cantar» (Boutière, Schutz 1964, *éds.*: 7), Arnaut de Maroill «cantava ben» (ivi: 32), Peire d'Alvergne «trobet ben e cantet ben» (ivi: 261), Peire Vidal «cantava meilz c'ome del mon» (ivi: 351), Guillem Figueira «saup ben trobar e cantar» (ivi: 434)²¹ e così via.

²¹ La distinzione fra «trobar» e «cantar» appare fondamentale: da un lato si fa riferimento all'aspetto compositivo della poesia, dall'altro a quello performativo.



Si dà anche il caso di trovatori – specie i più famosi – che affidavano le proprie composizioni ai giullari, veri e propri interpreti specializzati²². Assai noti gli esempi di Pistoleta, il giullare “ufficiale” di Arnaut de Maroill («si fo cantaire de N’Arnaut de Maruoill», Boutière, Schutz, 1964, *éds.*: 491), o dei due cantori che Guiraut de Borneill portava con sé («menava ab se dos cantadors que cantavon las soas chansos», *ivi*: 39). Al giullare erano richieste specifiche capacità performative: il trovatore catalano Guiraut de Cabreira, nel lungo *ensenhamen* intitolato *Cabra juglar* (BdT 242a.1), rimproverava al suo esecutore di non saper suonare la viola né cantare («Mal saps viular/ e pietz chantar/ del cap tro en la fenizon», vv. 7-9), di non saper ballare né fare giochi di mano («no sabs balar/ ni trasgita», vv. 16-17), di non conoscere la lirica dei trovatori più importanti («Ja vers novel/ bon d’En Rudell/ non cug que’t pas sutz lo guingnon,/ de Markabrun/ ni de negun/ ni de N’Anfos ni de N’Eblon», vv. 25-30) né le materie di Francia («la gran jesta de Carlon», v. 36) e di Bretagna («Conte d’Artus», v. 58), né i cicli classici di Troia («del setge que a Troia fon», v. 97) e di Alessandro Magno («d’Alixandri fil Filipon», v. 150). Nella *nova* di Raimon Vidal *Abril issi’ e mais intrava* (BdT 411.III, vv. 38-47), il giullare protagonista si presentava e illustrava le sue raffinate capacità:

Senher, yeu soy us hom aclis
a joglaria de cantar,
e say romans dir e contra,
e novas motas e salutz
e autres comptes espandutz
vas totas part azautz e bos,
e d’en Guiraut vers e chansos,
e d’en Arnaut de Maruelh mays,
e d’autre vers e d’autre lays
que ben deuri’en cort caber.

Egli era, dunque, versato nel canto, conosceva i romanzi cortesi, le *novas*, i *salutz d’amor* e le narrazioni di genere elevato, sapeva interpretare le composizioni di Guiraut di Borneill, Arnaut de Maroill e di tutti quegli autori che avrebbero meritato un posto a corte²³. Allo stesso modo, nella celebre *supplicatio* di Guiraut Riquier ad Alfonso X (vv. 810-29) si evidenzia una gerarchia di generi e di ruoli:

²² Come nota Zumthor (1987; trad. it. 1990: 87), il giullare rappresenta un’instabilità radicale» nella stabilità del mondo medievale, ne manifesta il lato carnevalesco di cui condivide l’ambiguità, il porsi paradossalmente tra continuità e rottura, tra sovvertimento e conservazione dell’ordine sociale, tra festa e purificazione rituale. Non a caso, lo spazio del giullare è lo spazio della festa. Cfr. Guénon (1962; trad. it. 1973 [2003⁶]: 132-5).

²³ Cfr. Meneghetti (1992: 50 ss.).



Car mant trovador so
de diverses trobars,
a qui nnon tanh onrars
car lur fag no so sert,
que l'un tenon apert
lurs sabers en dir mal,
l'autre fan senes sal
coblas, sirventes, dansas,
ab cui an honransas
penree per lur trobar.
E no·us devetz pessar
a lunnh for, reys onratz,
qu'ie·m sia esforsatz
per lor, de so c'ausetz;
solamen entendetz
que·us o dic del sabens,
on sabers es e sens
e vers e cansos fan
ab razo, e riman
fan bels ensenhamens (Bertolucci Pizzorusso, 1966).

Ai trovatori sapienti competeve, dunque, la pratica di *vers*, canzoni e begli *ensenhamens* in rima; a quelli men degni di onore generi corrivi, poco impegnativi, quali rime di maldicenza, *coblas*, sirventesi, danze. E, del resto, non veniva perdonato chi ardisse di improvvisarsi trovatore. Ad esempio, il sirventese satirico di Bertran de Born *Mailolin, ioglar malastruc* (BdT 80.24, vv. 1-7), ad esempio, ingiuriava uno sfortunato giullare che aveva chiesto un testo al celebre trovatore:

Mailolin, joglar malastruc,
Pos acoindat m'a hom de vos
E mi venes qerre chansos,
En talent ai q'ie·us en vailha.
Qar iest avols e semblas bos,
Mieills fora foses campios
Qe viure d'autrui corailha.



Si dava, infine, il caso – in realtà assai raro e, per molti versi, soltanto ipotizzabile – di trovatori che affidassero le loro opere direttamente ed esclusivamente alla scrittura²⁴.

Occorre tener conto delle osservazioni avanzate da studiosi quali Gustav Gröber, Marcel Delbouille e d'Arco Silvio Avalle secondo cui, già nel XII secolo, sarebbe effettivamente esistita una produzione manoscritta della lirica trobadorica. Gröber, in particolare, ha ipotizzato l'esistenza di *a*) fogli volanti destinati all'uso dei giullari (*Liederblätter*), di cui si è già detto; *b*) raccolte di un autore create dai suoi amici e ammiratori (*Liederbücher*); *c*) raccolte contenenti canzoni di diversi poeti (*Gegenheitssammlungen*), composte di più *Liederblätter* ricuciti insieme o trascritti più o meno alla rinfusa²⁵. Si tratta di una produzione irrimediabilmente perduta: i *Liederblätter* subivano la precarietà di una vita girovaga e l'andirivieni delle mode letterarie, mentre le copie d'amatore o le raccolte dovettero essere assai rare – specie se si tiene conto, con Auerbach, che fino al XII secolo «non c'era ancora un mercato per i manoscritti in lingua popolare» (Auerbach 1958; trad. it. 1960 [2018]: 254 ss.) –. La dispersione e la distruzione dei codici più antichi, peraltro, dovette essere favorita dall'*exploit* dei grandi canzonieri che li resero sorpassati e privi di valore. I canzonieri, però, costituiscono una produzione assai tardiva e relativamente decentrata rispetto alle prime generazioni di trovatori, fiorite nella prima metà del XII secolo²⁶. Pare chiara la differenza fondamentale tra manoscritti di natura puramente strumentale e preziosi documenti confezionati per esigenze di «conservazione e acculturamento» (Zink 2013: 15)²⁷. Il che potrebbe spiegare perché solo una minima parte dei canzonieri che raccolgono l'opera trobadorica sia musicalmente annotata²⁸: se la presenza di manoscritti annotati «manifesta l'esistenza di un legame

²⁴ Nessun documento scritto di pugno da un trovatore, infatti, si è conservato fino a noi. Cfr. Paden (2011).

²⁵ Cfr. Gröber (1877) e Avalle (1993: 84 ss.).

²⁶ I canzonieri A (Latino 5232), D (α.R.4.4), F (Chigi L.IV.106), G (R 71 sup.), H (Latino 3207), I (BN f.f. 854), K (BN f.f. 12473), L (Latino 3206), M (BN f.f. 12474), N (819), O (Latino 3208), P (XLI.42), Q (2909), S (Douce 269), T (BN f.f. 15211) e U (XLI.43) furono realizzati in area lombarda tra XIII e XIV secolo; della stessa epoca i canzonieri di provenienza occitanica B (BN f.f. 1592), C (BN f.f. 856), E (BN f.f. 1749), J (Conventi Soppressi F.IV.776) e Z (BN f.f. 1745). Altri canzonieri provengono dal Tolosano o dal Rouergue (R, BN f.f. 22543), dalla Catalogna (Sg, 146; V, fr. App. cod. XI), dall'Artois (W, BN f.f. 844) dalla Lorena (X, BN f.f. 20050) o sono stati composti tra Francia e Lombardia (Y, BN f.f. 795).

²⁷ Sulla tradizione testuale della lirica trobadorica cfr., oltre ai già citati contributi di Gröber (1877) e Avalle (1993), Zufferey (1987) e (1991) e Leonardi (1987), (2003) e (2007).

²⁸ Dei circa 2500 testi trobadorici trasmessi nei canzonieri, infatti, solo 300 sono notati e solo 50 appaiono in più di una fonte. Al contrario, più della metà del repertorio in lingua d'oïl è accompagnato dalla notazione musicale, con oltre 2000 testimonianze. Gli unici quattro



abituale fra la poesia e la voce» (Zumthor 1987; trad. it. 1990: 48), i compilatori dei canzonieri non dovettero sentire come necessaria la salvaguardia di quella componente musicale così legata alle circostanze della *performance* e ormai priva di utilità per l'interesse erudito e letterario che la produzione trobadorica suscitava. Nello stesso senso va intesa, del resto, la creazione di grammatiche, dizionari e manuali di poesia destinati ai trovatori non occitanici, come le *Razos de Trobar* di Raimon Vidal (1210 ca.), il *Donatz proensals* di Uc Faidit (metà XIII secolo), le *Leys d'amors* di Guilhem Molinier (metà XIV secolo).

La prima metà del XIII impose importanti cambiamenti al Midi francese, su tutti la Crociata albigese²⁹. Il tracollo della società cortese si accompagnò a un processo di "istituzionalizzazione" che tentò di conservarne i monumenti letterari, ormai diventati classici della letteratura. Del resto, a poco valsero i tentativi di tenere in vita un'ormai esausta ispirazione: fenomeni tardivi come i *Consistori del Gai Saber* (1323) o i *Jeux Floraux* (1324) non sancirono che la conclusione di una stagione poetica e il definitivo tramonto di un mondo di valori.

III. Sul "divorzio" tra poesia e musica in Italia: il futuro della lirica

La consacrazione dei trovatori a "classici moderni" – i «poete volgari [...] in lingua d'oco» di cui parla un giovanissimo Dante (*Vita nuova* XXV, 4) – e la tesaurizzazione della loro arte a pura letteratura costituiscono, come si è visto, fenomeni tardivi che non per caso coincidono con la crisi del mondo cortese e della trasmissione orale e performativa della lirica.

Altri fenomeni assai importanti si determinarono nella lirica italiana delle origini, che da quella trobadorica ricevette un fondamentale impulso. Dai primi decenni del XIII secolo, a causa della Crociata albigese e della destabilizzazione politica che essa comportò, compositori ed esecutori di poesia trobadorica lasciarono il Midi francese per l'Italia; questi *faidits* trovarono particolare accoglienza presso le ricche e potenti corti del Settentrione, per certi versi affini a quelli della Linguadoca³⁰. Il loro prestigio favorì la diffusione di canzonieri e antologie e spinse molti italiani (ad esempio il bolognese Rambertino Buvaelli, il mantovano Sordello da Goito, i genovesi Lanfranco Cigala e Bonifacio Calvo, il veneziano Bartolomeo Zorzi, i toscani Dante da Maiano e Terramagnino da Pisa etc.) a comporre "alla provenzale".

canzonieri trobadorici con notazione musicale sono R, G, W e X che, come si è visto nella nota precedente, provengono tutti da aree decentrate.

²⁹ Sull'argomento cfr., ad es., il monumentale Roquebert (2001).

³⁰ Su tale presenza nella zona ligure e piemontese, cfr. Folena (1990), Bertolucci Pizzorusso (2003) e Bampa (2014).



Il primo grande tentativo di rielaborazione della lirica trobadorica avvenne, com'è noto, in Sicilia. Qui preesisteva una tradizione di spettacoli documentata, seppur sommariamente, sin dal tempo dei Normanni:

Sotto Ruggero [II] si svolsero cavalcate simboliche e *hastiludia*, mentre si affermò il gusto dei giochi e degli intrattenimenti islamici. Più complesse risultano essere state le curiosità e le esigenze della corte dei due Guglielmi: costumi "orientali", feste religiose, giullari (Meldolesi 1973: 28 ss.).

Risulta che in epoca sveva fossero ampiamente praticati i canti liturgici: Federico II volle che essi fossero «molto curati nella sua Cappella di Palazzo a Palermo»³¹. Lo *Stupor mundi* era parimenti interessato alla musica profana, come indicherebbero le sue richieste di "servi suonatori" qualificati per la *Magna Curia*³². Non mancavano, inoltre, nella Sicilia del tempo, trovatori, giullari, istrioni e mimi di piazza; ma risulta anche che «lo spettacolo spontaneo e la libera esibizione di giullari e trovatori non interessarono l'Imperatore, che anzi si adoperò a deprimere e a "moralizzare" le loro assemblee» (Meldolesi 1973: 40). Ciò va probabilmente attribuito al ruolo sociale del giullare; un ruolo che mal si adattava a una società non più multicentrica e polifonica come quella cortese bensì ormai autocratica e accentrata sulla figura dell'Imperatore.

Sul versante della lirica trobadorica, l'atteggiamento di Federico risulta assai cauto, se non ostile³³. Un caso assai noto ed esemplare è quello del trovatore perigordino Elias Cairel, che accompagnò il corteo dell'incoronazione romana di Federico II ma fu deluso nella speranza di essere beneficato dall'Imperatore. A questa delusione dà sfogo la sua canzone *Freit ni ven* (BdT 133.4, vv. 31-36):

Lo plazen rei qu'ar er seigner
d'emperi non puesc plus segre,
qu'el ten ma persona magra
si que no-m pot mordre lima,
e part m'en forzadamen,
qu'el et Amors m'an valgut engalmen.

³¹ Ivi: 39.

³² Cfr. Huillard-Bréholles (1857: V, II, 535 ss., 676 ss.).

³³ Cfr. De Bartholomaeis (1912: 122 ss.): «Un vero e proprio protettore dell'arte trobadorica Federico II non fu. Protettori questa ne aveva avuti nelle corti, piccole e gentili, del Monferrato, degli Estensi, de' Malaspina e in qualche altra minore, e continuò ad averne ancora per qualche tempo, pur dopo il 1220, mentre si andava sempre più assottigliando la schiera de' trovatori in Italia. Alla corte sveva non già». Cfr. Bertoni (1915: 25-7), Ugolini (1939: XXIII), Frank (1955: 57-64) e Bologna (1999).



Tutto ciò si spiega, forse, se si pensa che la diffusione della lirica trobadorica poteva risultare inutile, quando non addirittura dannosa, rispetto alla promozione di una poesia in volgare siciliano che avrebbe potuto maggiormente «sottolineare l'impegno laico del sovrano e l'autonomia completa dello Stato federiciano» (Antonelli 1970: 70). Proprio quest'ultima forma di poesia ricevette nella *Magna Curia* un impulso determinante. La poesia trobadorica fiorì così in Sicilia. Ma divenne *altro*: cultura letteraria, oggetto dello studio e della dotta riproposizione da parte di un'élite di intellettuali e funzionari di stato che, a differenza dei loro predecessori, appartenevano ad una civiltà della scrittura e che della scrittura erano i tecnici raffinati. Il supporto socio-ideologico «non [era] di tipo feudale, bensì, ormai, modernamente cortigiano, e legato alla presenza di un imperatore autocrate che annulla, ma a un livello infinitamente più basso rispetto a quello della sua autorità, le differenze gerarchiche fra i sudditi» (Meneghetti 1992: 161). Non poteva darsi, dunque, quel «rito fra eguali» che, come si è detto, aveva già caratterizzato la *performance* poetico-musicale dei trovatori.

I poeti della *Magna Curia* operarono, com'è noto, una selezione tematica del repertorio trobadorico, ricusando i generi militanti e attingendo a un ristretto e illustre canone di autori – da Folchetto di Marsiglia a Rigaut di Berbezilh, da Perol a Peire Vidal e Gaucelm Faidit – che si potrebbero definire i «classici» della *fin'amor*. Se, però, i Siciliani accettavano il codice espressivo dei trovatori mostrando una stretta adesione semantica al loro modello, coglievano anche il problema di fondo di una *poésie formelle* ormai estranea alla comunità interpretativa in cui era fiorita e si mossero verso una lirica astratta, epurata da ogni occasionalità e referenza. Forse proprio a questo motivo è da ascrivere la loro necessità di innovazione sul piano metrico-retorico e di riconfigurazione del sistema poetico in base a tratti fino ad allora non ritenuti pertinenti (o solo parzialmente pertinenti): se, infatti, il sistema poetico trobadorico si era basato sulla diversificazione delle tematiche, quello siciliano si fondò «sull'opposizione delle *forme*» (Brugnolo 1995: 320).

Questo processo di riconfigurazione si riverberò anche su quel rapporto tra poesia e musica che aveva costituito un aspetto cardinale della *performance* trobadorica. Un fenomeno di primaria importanza e ampiamente esaminato dalla critica è, infatti, il «divorzio» tra poesia e musica, definito da Aurelio Roncaglia in questi termini: «la grande maggioranza di poeti aulici italiani componevano solo testi verbali, lasciando un loro eventuale (non obbligatorio) rivestimento melodico a musicisti professionisti» (Roncaglia 1978: 390). L'ipotesi di un netto e precoce distacco tra i due aspetti ha trovato importanti sostenitori in De Bartholomaeis, Contini, Folena,



Bologna, Meneghetti e Antonelli³⁴. Posizioni meno categoriche sono state assunte via via da Cesareo, Tiby, Gallo, Pirrotta e Ziino³⁵. Un'interessante proposta è venuta da Joachim Schulze (1989), il quale ha supposto la ripresa e il riuso da parte dei Siciliani di melodie d'Oltralpe attraverso la tecnica del *contrafactum*. Si tratta di una tesi difficilmente dimostrabile e ancor più difficilmente applicabile a tutti i testi dei Siciliani; ma che, in ultima analisi, dimostrerebbe l'incapacità di questi ultimi di comporre da sé melodie, a conferma di un mutato rapporto tra l'aspetto poetico e quello musicale. Assai suggestiva, nella stessa direzione, appare l'ipotesi di Costanzo Di Girolamo: nel mondo cortese la musica sacra era stata oggetto di studio nelle *scholae* clericali mentre quella profana aveva rappresentato una sorta di artigianato trasmesso fra "addetti ai lavori" attraverso il contatto diretto e la pratica. Dovendo escludere per i trovatori la prima modalità di apprendimento, è assai più probabile che essi imparassero almeno dei rudimenti musicali frequentando gli artisti che viaggiavano di corte in corte. Tutto questo non sarebbe stato possibile, invece, per i poeti-funzionari di Federico II, che non stavano permanentemente a corte e non potevano acquisire una formazione musicale derivante dal contatto con gli artisti itineranti (Di Girolamo 2008: XLV ss.).

Si tratta di una tesi allettante; ma occorre forse anche intendere la perdita dell'elemento musicale come «un sintomo dell'affievolirsi della convinzione che alla lirica potesse venir attribuito il potere di creare tanto un'atmosfera di solidarietà di gruppo quanto un rapporto privilegiato fra i componenti del gruppo stesso e l'oggetto della loro tensione erotica» (Meneghetti 1992: 167). E proprio la tendenza alla creazione di schemi strofici innovativi e strutturalmente elaborati rispetto alla tradizione trobadorica potrebbe intendersi come un «risarcimento puramente letterario» (Carapezza 1999: 327) al venir meno del legame che teneva uniti versi e canto.

Aurelio Roncaglia ha preso in considerazione un ormai celebre passo di Salimbene di Adam che celebra le molte abilità di Federico II: «legere, scribere et cantare sciebat, *et cantilenas et cantiones invenire*» (Scalia 1989-1999, ed.: 508). La distinzione terminologica, secondo il filologo, sarebbe precisamente marcata: mentre «cantiones» avrebbe un valore puramente letterario, «cantilenas» ne avrebbe uno specificamente musicale (Roncaglia 1978: 389). È sulla base di simili suggestioni che è possibile ipotizzare che almeno il genere della canzonetta (ovvero la canzone eterostrofica) mantenne una possibile fruizione musicale. Come giustamente nota Carapezza:

Alcuni luoghi della trattatistica medievale lasciano chiaramente intendere che il

³⁴ Cfr. De Bartholomaeis (1943: 121), Contini (1960: I, 45) e (1970: 176), Folena (1965: 280), Bologna (1993: 41), Meneghetti (1992: 167) e Antonelli (1994) e (1995).

³⁵ Cfr. Cesareo (1924: 74), Tiby (1951), Gallo (1986), Pirrotta (1980) e Ziino (1995).



genere della *cantilena* fosse specializzato in senso propriamente musicale, o che comunque mirasse alla esecuzione orale, alla *performance* pubblica: così sembra suggerire la distinzione che fa Pietro di Blois fra i diversi *carmina* “poetarum” da una parte e le *cantilene* “ioculatorum” dall’altra (Carapezza 1999: 330).

D’altro canto, la distinzione tra aspetti poetici e musicali nella lirica ritorna ancora al tempo della riflessione dantesca. Un passo assai significativo del *De vulgari eloquentia* (II, viii, 4) si sofferma sul rapporto tra poesia e musica:

Et circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab auctore suo, et sic est actio – et secundum istum modum Virgilius, primo Eneidorum, dicit «Arma virumque cano»; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab auctore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio. Nam tunc agitur: modo vero agere videtur in alium; et sic, tunc alicuius actio, modo quoque passio alicuius videtur. Et quia prius agitur ipsa quam agat, magis, immo prorsus, denominari videtur ab eo quod agitur, et est actio alicuius, quam ab eo quod agit in alios. Signum autem huius est quod nunquam dicimus «Hec est cantio Petri» eo quod ipsam proferat, sed eo quod fabricaverit illam.

Dante, dunque, distingueva il momento principale e creativo della composizione poetica («actio») dal momento secondario e subordinato dell’esecuzione, musicata o no che fosse («passio»). Si darebbero, dunque, nel *De vulgari eloquentia*: a) l’idea di un legame stretto e genetico tra poesia e musica e b) l’idea di «un’organizzazione del materiale verbale in rapporti precisi voluti dalle necessità intrinseche del rivestimento musicale, che è quindi teleologicamente presente al produttore del testo» (Mengaldo 1979, ed.: 201, 203)³⁶. Resta pur vero che il Dante teorico della poesia «evit[ava] con cura di attribuire una dimensione autoriale all’accompagnamento musicale, confinato entro una prassi meramente esecutiva» (Fenzi 2012, ed: 202)³⁷. Occorre dire che la concezione dantesca sul rapporto tra poesia e musica manifesta un’idea piuttosto astratta di quest’ultima e si focalizza più sulla *musicabilità* che sulla *musicazione* del componimento lirico:

La canzone si caratterizza essenzialmente per il suo essere musicabile. Una canzone non è tale se non è intrinsecamente, nella propria costruzione ritmico-

³⁶ Cfr. Lannutti 2000.

³⁷ Il commentatore prosegue, persuasivamente: «Al proposito, e a riprova di tale ridotta considerazione, si ricordi che una medesima melodia poteva servire ad accompagnare canzoni diverse».



metrico-strofica, passibile di essere musicata [...]. Ma non è affatto necessario che la canzone venga empiricamente musicata (Tavoni 2001, ed: 1491).

Il *De vulgari eloquentia*, oltretutto, mostra un'informazione relativamente limitata o un disinteresse del poeta rispetto all'effettivo corredo musicale della poesia in lingua d'oc, nella quale il rapporto tra *son* e *motz* era assai libero e si articolava in una continua e inesausta tensione «fra due strutture autonome e fondate su tecniche diverse, anche se con punti di contatto evidenti» (Pazzaglia 1967: 187 ss.).

Resta comunque, quella del *De vulgari eloquentia*, una posizione assai distante da quella che pare evincersi dal suggestivo episodio dell'«amoroso canto» (*Purg.* II, 107) di Casella, esaltato in versi che «sono innanzitutto un tributo altissimo all'arte della musica e dei musicisti» (De Ventura 2007: 42)³⁸.

Indicativo del mutato rapporto tra poesia e musica sarà, ancor di più, il «non-discorso di Petrarca sulla musica» (Cappuccio, Zuliani 2006: 333), tanto più sintomatico se si pensa che il poeta del *Canzoniere* visse proprio negli anni cruciali dell'elaborazione arsnovistica. Petrarca, infatti,

può rappresentare una situazione esemplare dei diversi comportamenti poetico-musicali che la lirica in volgare incarna nel '300, testimoniando allo stesso tempo il perdurare di pratiche di esecuzione vocale e di rivestimento monodico dei testi volgari e, parallelamente, il compimento di quella tendenza a svincolarsi dall'associazione con la musica che la poesia volgare italiana intraprende tra la fine del XIII e l'inizio del XIV. Su un altro versante sia pratico che teorico [...] vanno collocate le incipienti sperimentazioni polifoniche su testi volgari che produrranno un fenomeno completamente diverso in cui tra il testo poetico e l'organizzazione melodica delle voci non c'è praticamente più nessun legame e che è fenomeno ora squisitamente musicale (ivi: 339).

Tutto questo dà sufficiente misura di quanto, al tempo di Dante e Petrarca, il rapporto tra poesia e musica, seppur non venuto del tutto meno, si sia inevitabilmente e profondamente modificato. Si passò, insomma, dalla *musicalità* del testo poetico alla sua *musicabilità*. I secoli tra l'XI e il XIII mostrano il graduale passaggio

³⁸ Del resto, come precisano Cappuccio e Zuliani (2006: 342): «Nella *Commedia* trovano spazio monodia e polifonia, musica sacra e profana, accenni a tecniche di composizione ed una *summa* delle posizioni teorico-filosofiche dell'aristotelismo musicale. Ci sono trovatori, il magister Casella, un liutaio ma anche inni e salmi, nonché la forte presenza dell'eredità concettuale agostiniano-boeziana sulla musica e il confronto tra queste presenze non si risolve nel paradigma sacro-positivo *vs* profano-frivolo [come sarà poi, ad esempio, in Petrarca] ma ripercorre nelle sue contraddizioni gli esiti e gli sviluppi della teoria e della pratica musicale degli ultimi secoli».



da una poesia affidata alla voce cantante e viva nell'esistenza concretissima ed effimera della *performance* a una poesia fissata nella pagina vergata, ormai pura letteratura.

Bibliografia

- Antonelli, R. (1979) *Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II*, in Id. (ed.), *Seminario Romano*, Bulzoni, Roma, pp. 7-109: 70.
- Antonelli, R. (1994), *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in Toubert, P., Paravicini Bagliani, A. (1994, eds.), *Federico II e le scienze*, Sellerio, Palermo, pp. 309-23.
- Antonelli, R. (1995), *La corte «italiana» di Federico II e la letteratura europea*, in AA.VV. (1995), *Federico II e le nuove culture. Atti del XXXI Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 1994)*, CISAM, Spoleto, pp. 319-45.
- Avalle, D.S. (1984), *Il teatro medievale e il Ludus Danielis*, Einaudi, Torino.
- Avalle D.S. (1993), *Manoscritti medievali in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di Leonardi, L., Einaudi, Torino.
- Auerbach, E. (1958), *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, A. Francke Verlag, Bern; trad. it. di Codino, F. (1960 [2018]), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano.
- Bampa, A. (2014), *I trovatori in Liguria e Piemonte*, in Paccagnella, I., Gregori, E. (2014, ed.), *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012)*, Esedra, Padova, pp. 313-30.
- Bäuml, F.H. (1980), *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, in «Speculum», LV, 2 (1980), pp. 237-265.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1966), *La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, in «Studi mediolatini e volgari», XIV (1966), pp. 1-135.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (2003) *Nouvelle géographie de la lyrique occitane entre XIIe et XIIIe siècle. L'Italie Nord-Occidentale*, in Castano, R., Guida, S., Latella, F. (2003, éd.), *Scène évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria – Messina, 7-13 juillet 2002*, Viella, Roma, pp. 1313-22; poi in Ead. (2009), *Studi trobadorici*, Pacini, Pisa, pp. 87-94.



- Bertoni, G. (1915), *I Trovatori d'Italia (Biografie, testi, traduzioni, note)*, Orlandini, Modena.
- Bino, C.M. (2008) *Dal trionfo al pianto. La fondazione del "teatro della misericordia" nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Vita e Pensiero, Milano.
- Bino, M.C. (2015), *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Le Lettere, Firenze.
- Bologna (1993) *Tradizione e fortuna dei classici italiani, I. Dalle origini al Tasso*, Einaudi, Torino.
- Bologna, C. (1999), *Politica e poesia in volgare nell'Italia del Duecento*, in AA.VV. (1999), *Storiografia e poesia nella cultura medievale. Atti del Colloquio (Roma, 21-3 febbraio 1990)*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma, pp. 263-284.
- Bond, G.A. (1995) *Origins*, in Akehurst, F.R.P., Davis, J.M. (1995, eds.), *A Handbook of the Troubadours*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, pp. 237-54.
- Boutière, J., Schutz, H. (1964, eds.), *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Édition refondue et augmentée, Nizet, Paris.
- Brugnolo, F. (1995), *La scuola poetica siciliana*, in Varvaro, A., Stabile, G., Santi, F., Segre, C., Pasquini, E., Meneghetti, M.L., Malato, E., Marazzi, F., Leonardi, L., Leonardi, C., Fassò, A., D'Agostino, A., Brugnolo, F., Bologna, C., Arnaldi G. (1995, eds.), *Storia della letteratura italiana, I. Dalle Origini a Dante*, Salerno, Roma, pp. 265-337.
- Cappuccio, C., Zuliani, L. (2006) «*Leutum meum bonum*»: *i silenzi di Petrarca sulla musica*, in «*Quaderns d'Italià*», XI (2006), pp. 329-58.
- Carapezza, F. (1999). *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?*, in «*Nuova Rivista di Letteratura Italiana*», II, 2 (1999), pp. 321-54.
- Casagrande, C., Vecchio, S. (1989), *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo*, in Drumbl, J. (1989, ed.), *Il teatro medievale*, Il Mulino, Bologna, pp. 317-68.
- Cesareo, G.A. (1924), *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, seconda ed. accresciuta, Sandron, Milano.
- Chailley, J. (1955), *Les premiers troubadours et les Versus de l'école d'Aquitaine*, in «*Romania*», LXXVI (1955), pp. 212-39.



- Charland, T.M. (1936, ed.), *Robert de Basevorn. Forma praedicandi*, in Id. (1936, ed.), *Artes Praedicandi: Contribution a l'Histoire de la Rhétorique au Moyen Age*, Institut d'Études Médiévales, Ottawa.
- Contini, G. (1960), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano – Napoli, 2 voll.
- Contini, G. (1970), *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino.
- De Bartholomaeis, V. (1912), *Osservazioni sulle poesie provenzali relative a Federico II*, in «Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze morali: Scienze storico-filologiche», I, 6 (1912), pp. 97-124.
- De Bartholomaeis, V. (1943), *Primordi della lirica d'arte in Italia*, SEI, Torino.
- De Bruyne, E. (1975), *Études d'esthétique médiévale*, Slatkine Reprints, Genève, 2 voll.
- De Ventura, P. (2007), *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dell'aldilà*, Liguori, Napoli.
- Di Girolamo, C. (2008), *Introduzione*, in *I poeti della Scuola Siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, Mondadori, Milano, pp. XV-CII.
- Donovan, R. (1958), *The liturgical drama in medieval Spain*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
- Dox, D. (2004), *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought. Augustine to the Fourteenth Century*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Dragonetti, R. (1960) *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, De Tempel, Brugge.
- Dronke, P. (1973) *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*, C.H. Beck Verlag, München.
- Fenzi, E. (2012, ed.), *Dante Alighieri. De vulgari eloquentia*, Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, III, Salerno, Roma.
- Folena, G. (1965), *Cultura e poesia dei Siciliani*, in Cecchi, E., Sapegno, N. (1965, eds.), *Storia della letteratura italiana*, I, *Le origini e il Duecento*, Garzanti, Milano, pp. 273-347.
- Folena, G. (1990), *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Idem, Culture e lingue del Veneto medievale*, Editoriale Programma, Padova, pp. 1-137.



- Frank, I. (1955), *Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II: essai sur le début de l'école sicilienne*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», III (1955), pp. 51-83.
- Gallo (1986) *Dal Duecento al Quattrocento*, in Asor Rosa, A. (ed.), *Letteratura italiana*, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, pp. 245-63
- Giunta, C. (2002), *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna.
- Gröber, G. (1877) *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in Boehmer, E. (hrsg.), *Romanische Studien*, Trübner, Straßburg, II, pp. 337-670.
- Gruber, J. (1983) *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, M. Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Grundmann, H. (1958); *Litteratus-illitteratus. der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter*, in «Archiv für Kulturgeschichte», XL (1958), pp. 1-65.
- Guénon, R. (1962), *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Gallimard, Paris; trad. it. di F. Zambon (1973 [2003⁶]), *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano.
- Guiette, R. (1972) *D'une poésie formelle au Moyen Age*, Nizet, Paris.
- Hardison, O.B. Jr. (1965), *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essay in the Origin and Early History of Modern Drama*, The John Hopkins Press, Baltimore.
- Huillard-Bréholles, J.L.A. (1857), *Historia diplomatice Frederici Secundi*, H. Plon, Paris, 6 voll.
- Illich, I (1993), *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*, The University of Chicago Press, Chicago; trad. it. di A. Serra (1994), *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Raffaello Cortina, Milano.
- Jauss, H.R. (1976), *Alterität und Modernität der mittelaltlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, W. Fink Verlag, München; trad. it. di M.G. Saibene Andreotti e R. Venuti, presentazione di C. Segre (1989), *Alterità e modernità della Letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Köhler, E. (1979), *Can vei la lauzeta mover. Überlegungen zum Verhältnis von phonischer Struktur und semantischer Struktur*, in Jorba, M. (1979, ed.), *Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setanté aniversari*, I, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, pp. 337-49.



- Lannutti, M.S. (2000) *Ars e scientia, actio e passio. Per l'interpretazione di alcuni passi del De vulgari eloquentia*, in «Studi Medievali», XLI (2000), 1, pp.1-38.
- Leonardi, L. (1987), *Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle «Recherches» di François Zufferey*, in «Romania» CVIII (1987), pp. 354-86.
- Leonardi, L. (2006), *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avale*, in Lo Monaco, F., Rossi, L.C., Scaffai N. (2006, eds.), «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avale. Seminario Internazionale di Studi, Bergamo, 23- 25 ottobre 2003, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 3-21.
- Leonardi, L. (2007), *Teoria del testo mediolatino e teoria del testo romanzo: appunti per un confronto*, in «Filologia mediolatina» XIV (2007), pp. 19-42.
- Lewis, C.S. (1936) *The Allegory of Love*, Clarendon Press, Oxford; trad. it. di G. Stefancich (1969), *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Einaudi, Torino.
- Mancinelli, L. (1989, ed.), *Hartmann von Aue. Gregorio e il povero Enrico*, Einaudi, Torino.
- Marrou, H.-I. (1971), *Les troubadours*, Editions du Seuil, Paris; trad. it. di A.M. Finoli (1983), *I trovatori*, Jaca Book, Milano.
- Meldolesi, C. (1973), *Spettacolo feudale in Sicilia. Testi e documenti*, S.F. Flaccovio, Palermo.
- Meneghetti, M.L. (1992), *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Einaudi, Torino.
- Mengaldo, P.V. (1979, ed.), *Dante Alighieri. De vulgari eloquentia*, in Mengaldo, P.V., Nardi, B., Frugoni, A., Brugnoli, G., Cecchini, E, Mazzoni, F. (1979, eds.) *Dante Alighieri. Opere minori*, II, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 1-237.
- Migne, J.-P. (1855, ed.), *Alanus de Insulis. Summa de arte praedicatoria*, in *Idem* (1855, ed.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Ex Typis L. Migne, Petit-Montrouge, CCX, cc. 109-98.
- Migne, J.-P. (1890, ed.), *Ordericus Vitalis Angligena. Historia Ecclesiastica*, in *Idem* (1890, ed.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Garnier Fratres Editores et J.-P. Migne Successores, Parisiis, CLXXXVIII, cc. 17-986.
- Nelson, D. (1982), *Marcabru, Prophet of «Fin'amors»*, in «Studies in Philology», LXXIX (1982), pp. 227-41.



- Paden, W.D. (2011), *Lyrics on rolls*, in Jones, C.M., Whalen, L.E. (2011, eds.), «*Li premerains vers*». *Essays in Honor to Keith Busby*, Rodopi, Amsterdam – New York, pp. 325-40
- Paterson, L.M. (1995), *L'obscénité du clerc: le troubadour Marcabru et la sculpture ecclésiastique au XIIIe siècle en Aquitaine et dans l'Espagne du nord*, in AA.VV. (1995), *Le clerc au Moyen âge. Actes du 20e colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix*, CUERMA, Aix-en-Provence, pp. 471-87.
- Pazzaglia, M. (1967) *Il verso e l'arte della canzone nel 'De vulgari eloquentia'*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze).
- Pirrotta, N. (1980) *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in «Yearbook of Italian Studies», IV (1980), pp. 5-12; poi in *Idem* (1994), *Poesia e Musica*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), pp. 13-51.
- Pulega, A (1983), *I sermoni in verso e l'Arabecca*, Istituto Universitario di Bergamo, Bergamo.
- Roncaglia, A. (1969), «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, in «Cultura neolatina», IX (1969), pp. 5-55.
- Roncaglia, A. (1978), *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in Ziino, A. (1978, ed.), *L'Ars Nova italiana del Trecento. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975)*, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, Certaldo, pp. 365-97.
- Roquebert, M. (2001), *L'épopée cathare*, Librairie Académique Perrin, Paris, 2 voll.
- Scalia, G. (1989-1999, ed.), *Salimbene de Adam. Cronica*, in Denecker, T., Jocqué, L., Janssens, B. (1971-: eds.), *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, CCXXV, Brepols, Turnhout, 2 tt.
- Schechner, R. (2013), *Performance Studies: An Introduction*, 3rd ed., Routledge, London – New York; trad. it. di D. Tomasello (2018), *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Bologna.
- Schulze, J. (1989), *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, M. Niemeyer Verlag, Tübingen.



- Schusenberg, C.C. (1988) *The Relationship between the Church and the Theatre, Exemplified by Selected Writings of the Church Fathers and by Liturgical Texts until Amalarius of Metz*, University Press of America, New York – London.
- Stock, B. (1983). *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the 11th and 12th Centuries*, Princeton University Press, Princeton.
- Tavoni, M. (2011, ed.), *Dante Alighieri. De vulgari eloquentia*, in Giunta, C. Gorni, G., Santagata, M. (2011, eds.), *Dante Alighieri. Opere*, ediz. diretta da M. Santagata, I, Mondadori, Milano, pp. 1065-547.
- Thompson, J.W. (1960), *The Literacy of the Laity in the Middle Ages*, B. Franklin, New York.
- Tiby, O. (1951), *La musica alla corte dell'Imperatore Federico II*, in AA.VV. (1951), *Atti del Congresso Internazionale della poesia e della lingua italiana» (Palermo, giugno 1951)*, Pezzino, Palermo.
- Turner, R.V. (1978), *The Miles Literatus in Twelfth- and Thirteenth-Century England: How Rare a Phenomenon?*, in «The American Historical Review», LXXXIII, 4 (1978), pp. 928-945.
- Ugolini, F.A. (1939), *La poesia provenzale e l'Italia*, Società Tipografica Modenese, Modena.
- Valenti, G. (2014), *La Liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, De Gruyter, Berlin – Boston.
- Viscardi, A. (1952), *Storia delle letterature d'Oc e d'Oil*, Academia, Milano.
- Cipolla, A. (2005, ed.), *Wolfram von Eschenbach. Parzival*, in Liborio, M. (2005), *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, Mondadori, Milano, pp. 1115-700.
- Young, K. (1933), *The Drama of the Medieval Church*, Clarendon Press, Oxford, 2 voll.
- Ziino, A. (1995), *Rime per musica e danza*, in Ziino, A., Villa, C., Rossi, L., Porta, G., Pasquini, E., Galasso, G., Fomentin, V., Ciociola, C., Cardini, F., Battaglia Ricci, L., Baldassarri, G., Ariani, M. (1995, eds.), *Storia della Letteratura Italiana, II. Il Trecento*, Salerno, Roma, pp. 531-80.
- Zink, M. (2013), *Les troubadours. Une histoire poétique*, Perrin, Paris; trad. it. di F. Saviotti (2016), *I trovatori: una storia poetica*, Mimesis, Milano.
- Zufferey, F. (1987), *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Droz, Genève.



Zufferey, F. (1991), *À propos du chansonnier provençal M*, in Tyssens, M. (1991, éd.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, Université de Liège, Liège, pp. 221-43;

Zumthor, P. (1979), *Pour une poétique de la voix*, in «Poétique», XL (1979), pp. 514-24.

Zumthor, P. (1983), *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil, Paris; trad. it. di C. De Girolamo (1984 [2001]), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna.

Zumthor P. (1987), *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Editions du Seuil, Paris; trad. it. di M. Liborio (1990), *La lettera e la voce. Sulla « letteratura » medievale*, Il Mulino, Bologna.