

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

I

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2

I.S.B.N. volumen: 84-96259-73-0

Depósito legal: C-xxxxx-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

La firma del poeta. Un sondaggio sull' *autonominatio* nella lirica dei trovatori

Valeria Bertolucci Pizzorusso

Università di Pisa

Il poeta lirico di regola non ostenta il proprio nome nei versi di cui è l'autore: non ne ha bisogno, in quanto ha delegato la sua rappresentanza, per tacito statuto, ad un Io testuale che si rivolge a un Tu (o a un Voi) che può, ma non obbligatoriamente, restare anch'esso innominato. In questa "messa in scena" del soggetto, gli effetti di "autobiografismo" che ne possono scaturire, sono, almeno in prima istanza, puramente illusori.¹ Tra i generi letterari, il genere lirico è infatti il più avaro di nomi d'autore internati nei testi, ed ovviamente è il meno indagato sotto questo profilo. Per quanto riguarda la lirica medievale, la situazione si presenta più complessa a causa di altri fattori di cui è necessario tener conto. Talc assenza del *nomen auctoris* deve essere collocata sullo sfondo di un "anonimato diffuso" che caratterizza la produzione letteraria medievale. La voce autorevole di Ernst Robert Curtius invitava però a non generalizzare, avvertendo che l'indicazione del nome dell'autore nel testo è relativamente frequente negli autori mediolatini, e che resta tutto sommato aperta l'opzione di esporre o meno il proprio nome nelle proprie opere ("l'indicazione del nome è molto più frequente che non l'omissione").² Siamo di fronte dunque ad una situazione problemati-

¹ Ancora valide in proposito alcune pagine di Paul Zumthor, di cui si vedano in particolare gli interventi contenuti nel capitolo "Le "je" du poète", nel volume *Langue, texte, énigme*, Seuil, Paris, 1975, pp. 163-197. Cfr. inoltre l'ormai classico contributo di Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Puf, Paris, 1985.

² Nell'*excursus* intitolato "L'indicazione del nome dell'autore nel Medio Evo" in Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino* [1948], tr. it. a cura di Roberto Antone-

ca; ed in effetti Dante Alighieri è intervenuto più volte, con riferimento alle sue stesse opere, sulla convenienza di una oculata amministrazione del nome proprio. Commentando le sue poesie nella *Vita nuova*, dice che in esse egli si rivolge (si tratta in questo caso del nome del destinatario) “a parlare a indiffinita persona, avvegna che quanto a lo mio intendimento sia diffinita” (VIII 12). Quanto al suo nome, egli lo cita una sola volta, nella *Commedia*, non direttamente ma posto in bocca a Beatrice (*Purgatorio*, XXX, vv. 55-57), al momento del congedo di Virgilio: “Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora, / ché pianger ti convien per altra spada”. Ma subito dopo fa seguire l'*excusatio*: “mi volsi al suon del nome mio, che di necessità qui si registra” (vv.62-63). Grande è la cautela e diverse le strategie per iscrivere il proprio nome nel testo da parte dell'autore nel medioevo: si preferiscono modi indiretti e allusivi, la tradizione retorica aiutando, quali le *interpretationes* totali o parziali, gli acrostici e gli anagrammi, i moduli numerici, le paronomasia, la perifrasi, l'antifrasi, e soprattutto la figura etimologica.³ Si potrebbe parlare forse, con speciale riferimento al

lli, *La Nuova Italia*, Firenze, 1995, pp. 577-580; si veda anche l'altro ricco contributo sull'interpretazione dei nomi intitolato “L'etimologia come forma di pensiero”, *ibidem*, pp.553-559. E mi piace citare anche le sintetiche osservazioni (sulle ragioni di un anonimato diffuso nelle letterature medievali) di Giovan Battista Speroni, “Problemi attributivi e rifacimenti d'autore”, in *I nuovi orizzonti della filologia, Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1999, pp.29-36: “La mancanza, nei testimoni, di indicazioni di paternità, dove non sia imputabile ad accidente di copia, può essere il frutto d'una precisa scelta d'autore”, p. 29 (e parallelamente, possiamo aggiungere, la sua presenza).

³ Sulla necessità e suoi modi di “motivare” il nome proprio (trattato come *surnom*) nei testi, cfr. Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976; inoltre, sulla concezione del nome proprio come “segno opaco”, che oppone la massima resistenza all'assimilazione del nome al senso, François Rigolot, “Rhétorique du nom poétique”, *Poétique*, 8 (1976), pp. 466-483. Negli studi di onomastica letteraria si prediligono i nomi dei personaggi in opere narrative. I nomi propri in un romanzo possono rivelarsi in effetti tutt'altro che casuali, cioè non semplicemente designanti, bensì “motivati”, l'autore onomaturog affidando non di rado ad essi una funzione *signifiante* in rapporto al ruolo che ciascun personaggio sostiene nell'azione. Per la letteratura francese medievale, ricordo le acute incursioni di Roger Dragonetti (disseminate nei suoi due volumi *La vie de la lettre au moyen âge (Le Conte du Graal)*, Seuil, Paris, 1980, e *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. “Flamenca” et Jouffroi de*

genere lirico, di un “segreto onomastico”: una vasta e differenziata fenomenologia del mascheramento investe in esso anche i nomi dei dedicatari (femminili e non), in presenza o a distanza (pratica del *senhal*, non solo riferibile alla donna amata, ma a personaggi maschili –*patrons*, altri poeti–, ostentato obbligo del *celar*): “simulazione e dissimulazione, reticenza e segreto sono condizioni essenziali della lirica romanza”.⁴ Del resto la conoscenza del nome dell’autore costituisce già in sé un problema: è noto che saremmo in gravi difficoltà per dare una paternità ai singoli testi, se non soccorressero informazioni esterne, che non sempre, purtroppo, si verificano: i nomi dei poeti, non tutti “anagrafici” e spesso incompleti (solo il prenome), nella stragrande maggioranza dei casi sono forniti dai compilatori delle grandi sillogi manoscritte, mediante rubriche attributive. Dall’interno dei testi provengono quasi esclusivamente le nominazioni, spesso parziali, offerte reciprocamente dagli interlocutori nel genere “tenzone”. Eppure István Frank –anche qui un nome illustre da ricordare– nel suo fondamentale contributo sul ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna (1950),⁵ aveva

Poitiers, Seuil, Paris, 1982) su *noms et surnoms*, in particolare Perceval e Guillaume (Tristan invece è dato fin dai romanzi di cui è protagonista come “nome parlante”, in cui per falsa etimologia è iscritto il destino dell’eroe). Segnalo anche le autonominazioni di autori antichi e prestigiosi come Wace, Chrétien de Troyes (il “cristiano di Troia?”), Thomas, Maria di Francia, Jean Renart. Per la letteratura italiana medievale mi limito a citare il contributo complessivo di Luigi Sasso, *Il nome nella letteratura. L’interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del medioevo*, Marietti, Genova, 1990. Della motivazione del nome proprio si era occupata anche la trattatistica retorica antica, in cui l’*attributum a nomine* viene preso in considerazione già in epoca classica (è previsto tra i topoi della *descriptio personarum* nel *De inventione* ciceroniano), ed è ripreso poi dai trattatisti in latino dei secoli XII e XIII: in particolare da Matthieu de Vendôme nell’*Ars versificatoria*: “Argumentum sive locus a nomine est quando per interpretationem nominis de persona aliquid boni vel mali persuadetur [...]”, Edmond Faral, *Les arts poétiques du XXe et du XIIIe siècle*, Champion, Paris, 1958, p.136; R. Dragonetti, *La vie de la lettre*, p. 24. Nell’*interpretatio* del nome proprio l’etimologia (para- e pseudo-) fa naturalmente la parte del leone.

⁴ Guglielmo Gorni, *Lettera nome numero, L’ordine delle cose in Dante*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 19.

⁵ István Frank, “Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne”, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Mario Roques*, I, Didier, Baden-Paris, 1950, pp. 63-81; cito dalla raccolta di saggi *La lirica*, a cura di Luciano Formisano, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 94-118, dove il saggio è riportato in traduzione italiana.

affermato che una delle grandi novità di questa poesia, oltre quella del volgare, è quella di essere “opera di individui la cui identità è conosciuta” (p.94), ed aggiungeva: “Si sa che i più antichi fra loro avevano l’abitudine di inserire il proprio nome nel testo stesso delle loro composizioni, per lo più nel congedo, la *tornada* [...] Disponevano anche di procedimenti stilistici, di idee predilette che erano come un’impronta personale per mezzo della quale si riconosceva l’autore [...] Il poeta che firma la sua poesia, o la cui identità si riconosce grazie ai tratti caratteristici che gli sono propri, non appartiene più al medioevo, epoca di artisti anonimi” (p.100). Nella lirica trobadorica emergono infatti interessanti presenze di firme d’autore. A questo proposito Madeleine Tyssens in un suo recente pregevolissimo contributo su questa problematica enunciativa⁶ in testi lirici e narrativi medievali francesi, segnala peculiari complicità che si registrano sull’asse autore-pubblico. Trattandosi di poesia musicata e cantata, l’Io testuale viene affiancato nella *performance* dalla figura dell’esecutore, il giullare, che lo “impersona”, ed è su questi che si scarica infine la responsabilità del messaggio. L’eventuale “firma” del poeta-compositore, che compare per lo più in terza persona nella zona finale del componimento, sembra restare in certo modo esterna ad esso e ai suoi contenuti e perdere di rilevanza, in particolare nelle esecuzioni ripetute davanti a un pubblico più largo. Pur tenendo conto delle difficoltà offerte da una problematica tanto delicata, mi è parso opportuno comunque tentare un sondaggio sull’entità del fenomeno dell’*autonominatio* nei trovatori e sulle relative modalità d’inserimento del *nomen poetae* nei singoli contesti lirici. Ho utilizzato per una prima cernita il repertorio di onomastica trobadorica di Chambers⁷ (strumento irrinunciabile ma non perfetto naturalmente, se omette casi im-

⁶ Madeleine Tyssens, “Aspects de la transmission des textes littéraires au moyen âge”, *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*, Académie Royale de Belgique, 7-12 (1996), pp. 515-540.

⁷ Frank M. Chambers, *Proper Names in the Lyrics of the troubadours*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.

portanti come quello di Cercamon o la ricorrenza del prenome Arnaut nella famosa sestina), mi sono attenuta in linea di principio ai testi lirico-strofici, escludendo la poesia didattica e paraepistolare non strofica (per evitare casi “prescritti”, come l’obbligo del nome del mittente nella *salutatio* dopo quello del destinatario); non ho raccolto inoltre le ricorrenze in tenzoni (ma sì nelle fittizie), ove la menzione del nome non cadesse nelle *coblas* del partner; i toponimi in quanto tali, a meno che non funzionino in senso onomastico. A questo spoglio, condotto con i criteri più ristretti, risulta che il numero dei trovatori che si autonominano si avvicina alla trentina, scaglionandosi su tutto l’arco della loro produzione lirica. Non posso qui soffermarmi su ognuno di questi casi con un’analisi adeguata; tratterò solo di quelli che si attestano decisamente nelle prime posizioni della classifica di frequenza di autocitazioni onomastiche. Nessuno si sorprenderà, credo, del fatto che l’ostentazione del nome dell’autore nella lirica provenzale emerga all’interno del capace contenitore del *vers*, non ancora tematicamente ristretto all’amore, come si verifica nella canzone; e neppure che il primo nome, nella cronologia come nella frequenza, sia quello di Marcabru, vistosamente esposto nelle sue poesie. Marcabru si autonovina in ventuno dei quarantaquattro suoi componimenti a noi pervenuti; ma non siamo certamente di fronte ad un tic, come proponeva François Pirot.⁸ Prima di lui il silenzio: un conte di Poitiers (così la *vida* e le rubriche attributive nei codici), di cui conosciamo forse una minima parte della sua produzione in versi, che mai si autonovina. Nessun tipo di *autonominatio* negli enigmatici testi di Jaufre Rudel, anch’essi pervenutici in numero esiguo. Poi Marcabru fa risuonare insistentemente il proprio nome nella sua poesia, improntata ad un nuovo *saber de trobar*. Marcabru: ed ecco che

⁸ François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (XIV), Barcelona, 1972, p. 157: “La grande originalité littéraire de Marcabru vive un ‘tic’ qui consistait à se nommer dans ses vers sont très certainement à la base de la pérennité du souvenir”.

sorge subito il problema (che riguarda anche altri “nomi”) se si tratti di nome vero e proprio o di soprannome. Su di esso si è molto indagato (questo nome è rarissimo e senza riscontri documentari pertinenti), ma senza successo, bisogna subito aggiungere.⁹ Il problema si è posto già al momento dalla messa in raccolta delle sue poesie, come testimonia il grande ventaglio delle varianti più e meno importanti presentate dalle rubriche attributive. La forma *Marc e brus*, costante nel codice R (e perfino *Brus Marcs* in altri testimoni), non è già un tentativo di interpretazione? E poi le biografie trobadoriche, che sono due¹⁰ e in questo caso più che mai autoschediastiche. In quella del ms. A, il nome si trova inserito in una triade di nomi di tipo giullaresco, anche se i portatori non sono esplicitamente qualificati come tali: Panperdut, dato come precedente appellativo dello stesso Marcabru, e Cercamon, trovatore documentato, che ne sarebbe stato il suo primo compagno (e maestro?). Ma il biografo attinge qui chiaramente alla *tornada* del *vituperium Ad un estrun* di N’Audric (se non è lo stesso Marcabru sotto la maschera di N’Audric) contro il poeta, in cui questo non bene identificato signore lo tratta da giullare sgradevole e pretenzioso, smascherandolo finalmente così: “Reconogut / t’ai, Panperdut, e cuiavas ton nom celar: / qan tornaretz / segurs seretz / de seignor et ieu de joglar”, vv. 37-42; testo secondo l’ed. Gaunt-Harvey-Paterson, p. 282). Nel testo citato la maiuscola dell’antico “nome” potrebbe essere tolta senza danno per il senso (*Panperdut* = “pane perso”, ulteriore ma generico insulto), secondo la persuasiva proposta di M. L. Me-

⁹ La frequenza dell’autonominatio nelle poesie di Marcabru è stata rilevata da Ruth E. Harvey, *The troubadour Marcabru and love*, Westfield College, University of London, 1989, p. 203. Il più recente contributo specifico sul nome è quello di Barbara Spaggiari, *Il nome di Marcabruno, Contributi di onomastica e critica testuale*, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, Spoleto, 1992 (utile l’appendice: “Le varianti formali e grafiche del nome Marcabru nella tradizione manoscritta delle sue poesie”, pp. 137-42). Cfr. inoltre la recente edizione critica del trovatore: *Marcabru. A critical edition*, by Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, Brewer, Cambridge, 2000, p. 1.

¹⁰ Cfr. Jean Boutière et A. H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Nizet, Paris, 1964, pp. 10-13.

neghetti;¹¹ e, aggiungiamo, attribuire al biografo la promozione onomastica. La vida di K afferma che Marcabru era figlio di un povera donna, *Marcabruna*, con riferimento esplicito all'ultima *cobla* del *vers* *Dirai vos senes doptansa*, dove il trovatore, giocando con paranomasie allitteranti su tonalità cupe, si dichiara figlio di *Na Bruna* (in rima con *luna / degruna / neguna*: ed. Gaunt-Harvey-Paterson, p. 244), e fin dalla nascita “malfatato”, sì che non amò nessuna né da nessuna fu amato. Perché un matronimico? questa genealogia materna rappresenta un caso unico nelle *Vidas*; benché prevalga l'opinione che il nome della madre abbia determinato il nome del figlio, si potrebbe pensare ad un iter inverso, il figlio che si crea un precedente genealogico onomastico, di cui successivamente si accentua l'omologazione con il suo nome (*Marcabruna* in parte della tradizione manoscritta e nella biografia di K, che pure ha *Na Bruna* nella citazione in versi). Le due *vidas* si presentano tutto sommato ostili, concordando nel sottolineare il carattere di maldicenza della sua poesia (Marcabru temuto per la sua lingua e perciò ucciso dai castellani di Guiana, secondo la *vida* di A; autore di infelici *vers e sirventes* in cui “disse male delle donne e dell'amore”, secondo la *vida* di K). Marcabru appare dunque più verisimilmente un nome d'arte, un *nom de plume*, ma continua a restare opaco: una maschera (che quindi nasconde), una persona, nel senso dell'etimologia del termine. Forse un' *autointerpretatio* antifrastica¹² è implicita nella tanto rei-

¹¹ Maria Luisa Meneghetti, “Aldric e Marcabru”, in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Slatkine, Genève, 2000, pp. 71-86.

¹² Non sarebbe questo l'unico caso. Si può ricordare in particolare quello di Rutebeuf, un secolo dopo, che si automina ben quindici volte (su 56 testi), esercitando sul proprio nome (puro “nome”, non altrimenti documentato) interpretazioni negative, centrate su *rude* e *boeuf* (cfr. L'Introduction di Michel Zink a Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, Garnier, Paris, 1989-1990, segnatamente alle pp. 7 e 28-30). Anche il contemporaneo poeta toscano Guittone accetta la semantizzazione negativa del proprio nome (“guitto” significa “vile”, “randagio”) che altri poeti suoi corrispondenti non di rado attivano, nel contempo smentendola: ricordo soltanto Chiaro Davanzati che inviandogli la canzone *Sovente il mio cor pingo* lo chiama “saggio / ch'ha 'l nome per contraro”, vv. 25-26 (cfr. Chiaro Davanzati, *Rime*, ed. critica a cura di Aldo Menichetti, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1965, p. 90). Sia in Rutebeuf che in Guittone sono dominanti temi e toni moralistici.

terata esposizione di un nome-soprannome non certo di prestigio, che promuove con un ossimoro tragico l'*auctoritas* del poeta, la cui voce pretende di levarsi fino a livelli profetici¹³ tuonando contro i falsi amanti e contro i vili mariti, gridando la sua disperazione per la decadenza di *joven*.

Presento qui un'analisi-commento delle ricorrenze¹⁴ del nome Marcabru nei suoi testi, articolandola a seconda di modalità d'inserimento, di enunciazione, e infine di senso, che ritengo meritevoli di essere sottolineate.

Ritengo importante osservare la libertà di posizione del nome¹⁵ nell'economia dell'intero componimento. Non solo una firma finale: solo due volte nella *tornada* di BdT 293.14, v.57 e di BdT 293.32, v.92, e due volte nell'ultima *cobla* di BdT 293.18, v.73 —con la pseudogenealogia, citata e utilizzata nella *vida*— e di BdT 293.33, v.49. Il nome dell'autore può risalire in tutte le posizioni fino all'inizio del testo: così si trova nella penultima *cobla* in BdT 293.4, v.53, BdT 293.17, v.40, BdT 293.36, v.31, BdT 293.41, v.42 (*cobla* presente solo in C); nella settima *cobla* (su undici *coblas*, comprese due *tornadas*) in BdT 293.12a, v.35 e BdT 293.22, v.37; in BdT 293,23, v.27 (su nove, una *torn.*); BdT 293.38, v.44 (su dieci, una *torn.*); BdT 293,39, v.47 (su

¹³ Basti qui ricordare in proposito il volume di Guido Errante, *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Sansoni, Firenze, 1948. Cfr. inoltre Luisa Ferretti Cuomo, "L'acclamazione e la proclamazione del nome. Su due formule interlocutive nella Commedia", in *Arti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza*, VI, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1998, pp. 599-612.

¹⁴ Per brevità indico qui e in seguito i testi citati soltanto con la formula numerica (rispettivamente del poeta e del componimento) fissata nella *Bibliographie der Troubadours*, von Alfred Pillet-Henry Carstens, Halle, 1933, reprint Burt Franklin, New York, 1968 (sigla: BdT), che ne permettono il reperimento nelle varie edizioni. Per le citazioni utilizzo l'edizione critica completa delle poesie di Marcabru, che è quella già citata di Gaunt-Harvey-Pateron (2000), in cui si trova il rinvio a edizioni precedenti anche parziali.

¹⁵ Più che la posizione di rima, del resto rara: Marcabrus è in coppia con *us* in BdT 293.43, vv. 19-20, con *reclus* in BdT 293. 40, vv. 31-32, in costellazione più ampia e parzialmente comune a due testi, con *negus/mus/caüs/pertus/graüs/raus/plus/Þhezus* in BdT 293.12a (ultimo v. di tutte le coblas), con *us/clus/mus/plus/raüs* in BdT 293.25, vv. 60-65 (testo in Lucia Lazzerini, "Un'ipotesi sul dittico dell'Estornel", *Studi Mediolatini e Volgari*, 46 (2000), pp. 121-166).

nove); nella sesta *cobla* in BdT 293.19, v.52 e BdT 293.25, v.60 (su otto, una *torn.*); in Bdt 293.31, v.54 (su dieci, una *torn.*); nella quinta *cobla* in BdT 293.2, v.21 e BdT 293.40, v.32 (su otto, una *torn.*); nella quarta *cobla* in BdT 293.43, v.20 (su sei); raggiungendo la massima evidenza nei due casi di proclamazione del *nomen poetae* nella prima *cobla*, in posizione pressoché incipitaria di BdT 293.9, v.2 (rinforzato dall’apostrofe agli ascoltatori “Aujas de chan com’enans’e meillura / e Marcabru [...]”) e di BdT 293.35, v.2 (“Fetz Marcabrus lo vers e.l so. / Aujaz que di:”, dopo la formula latina *Pax in nomine Domini*, v.1 - come non ricordare il martellante “Escoutatz !” di un altro suo celebre *vers*?). Sul piano enunciativo si osserva che solo una volta una prima persona si affianca al nome nell’immediato contesto (“Re no.m val se.ls en chasti,/ q’ades retornan aiqui,/ e puois nuls no.n vei estraire / Marcabrus d’aquel trahi [...]”, BdT 293.17, vv.40-43); predominante è la terza persona di un *verbum dicendi* (*ditz*, BdT 293.4, v.53, BdT 293.12a, v.35, BdT 293.19, v.52, BdT 293.25, v.60, BdT 293.33, v.49, BdT 293.40, v.32; *sap*, BdT 293.2, v.21, BdT 293.9, v.2, BdT 293.18, v.75, BdT 293.43, v.20; *declina*, BdT 293.31, v.54); il perentorio FECIT, tipico della firma dell’artista figurativo (“*fetz* Marcabrus lo vers e.l so”, BdT 293.35, v.2; “Marcabrus *a fag* lo tresc”, BdT 293.14, v.57). Così l’Io testuale assevera e proclama con autorità il suo messaggio, sottolineando la sapienza artistica con cui esso viene espresso. Troviamo anche più mosse sfumature semantiche: *manda salutz*, BdT 293.39, v. 47 ; “a gorc[...]non ira Marcabrus pescar”, BdT 293.23, vv.26-27; “non badaiola / Marcebrus de so saber”, BdT 293.38, vv. 43-44. E’ proprio attraverso il senso della voce verbale che trovano espressione alcuni momenti di grande partecipazione sentimentale: “Per pauc Marcabrus non *trassail* / de joven [...]”, BdT 293.22, vv. 37-38; “D’aquest flagel / Marcabrus *si coreilla* / ses compaigno”, BdT 293.32, vv. 91-92; “Tant quant Marcabrus *ac vida* / us non ac ab lui amor / d’aicella gen deschaisida”, BdT 293.36, 29-31: in questi passi - e si noti in quest’ultimo passo l’uso di un tragico perfetto, *ac vida*,

non ac amor, la *vox* denuncia l'isolamento del non-amato non solo in senso erotico (*vid. supra*), ma del non-ascoltato (ovvia la risonanza biblica). La presenza di queste espressioni e i toni patetici e concitati fanno sì che la terza persona di queste "firme" perda molto della sua distanza e dell'apparente estraneità rispetto al contenuto del componimento. E' da rilevare che non si trovano allusioni ad esecutori¹⁶ dei testi (il termine "giullare" non appartiene al lessico di Marcabru; piuttosto è usato contro di lui, nell'insulto di N'Audric, già ricordato). La *vox* Marcabru pretende (invano) di arrivare direttamente al destinatario (collettivo). Che l'*autonominatio* esercitata con tanta frequenza ed energia da Marcabruno costituisca una "marca" della sua poesia, tale da colpire i suoi contemporanei e seguaci, è dimostrato dall'assunzione di questo motivo da parte di trovatori minori e medi che poetano alla sua maniera, collocabili in ambito guascone, secondo gli studi finora condotti, come Alegret e Cercamom (3 testi su 7: da notare che si tratta di soprannomi giullareschi), che si autonominano: ed altri ancora. Ma non mancano a tenere il filo trovatori più importanti come l'"ermetico" Peire d'Alverne e Raimbaut D'Aurenga. All'inverso, è interessante notarne l'estrema rarità in altri trovatori maggiori e di abbondante produzione, che non sono collocabili sulla linea marcabruniana, come Bernart di Ventadorn e il "maestro" Giraut de Bornelh. Rilevo qui soltanto che dopo Marcabru si registra uno scivolamento progressivo dell'autonominazione verso la fine del componimento, in sede di dedica.

Così avviene anche nel caso di Arnaut Daniel, secondo l'ordine di frequenza della ricorrenza del nome, il quale si autonomina in ben quindici canzoni delle diciassette a noi pervenute (una percentuale altissima anche rispetto a Marcabru).¹⁷La can-

¹⁶ Neppure quando invia "a n.Jaufre Rudel, outramar" (v. 38) il cortese vers *Cortesemen vuoill comensar* BdT 293.15; una sola volta affida a un "Messenger cortes, ben parlans" (v. 43) il vers *Hueymais dey esser alegrans*, BdT 293.34.

¹⁷ Soltanto Martín de Riquer, a mia conoscenza, sottolinea la rilevanza dell'*autonominatio* in Arnaut Daniel, di cui registra con precisione le occorrenze, nella bellissima introduzio-

zone, come ognuno sa, è il genere coltivato esclusivamente da questo trovatore, che concentra nei suoi componimenti d'amore l'esperienza lirica dei grandi suoi predecessori, accogliendo la monotematicità amorosa di Bernart de Ventadorn, ma non l'armoniosa maniera, che discende invece da quella aspra e oltranzosa inaugurata da Marcabru ed ancora ben vitale. Il suo discorso amoroso drammaticamente teso, amaramente disforico, si concentra su una situazione sentimentale individuale, infelice e bloccata, quella di Arnaut il *Non-amatz*, probabile *auto-senhal*: "Ma Non-Amatz ai nom anquers / s'Amors no vens son dur cor [...]", BdT 29.1, vv. 7-8. Il suo linguaggio poetico batte e si frange in uno sforzo inane contro un cuore e un corpo inaccessibili, spezzandosi in aspri monosillabi allitteranti, come la stessa onda sullo stesso insuperabile scoglio.

L'antico biografo raccoglie e cita la *tornada* (come già ha fatto per Marcabru) in cui Arnaut sembra disegnare in termini paradossali la sua icona di "perdente": "Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura / e cas la lebre ab lo bueu / e nadi contra suberna", BdT 29.10, vv. 43-45. Qui abbiamo dunque in modo inequivoco l'identificazione dell'Io del testo con il nome (e tale precisa *autonominatio* è restituita, proprio nel suo "parlar materno", al trovatore quando questi è assunto a personaggio della *Commedia* (*Purgatorio*, XXVI, v. 142). In altri quattro casi il nome (ma sempre soltanto il prenome) si trova in contiguità con pronomi e forme verbali di prima persona: "Sieus es Arnautz del sim tro en la sola e no vuelh ges[...]", BdT 29.3, vv. 43-44; "Arnautz ama e non di nemp, / qu'Amors m'afrena la gauta [...]", BdT 29.5, v. 55-56; "lieis cui dompnei, ses parsonier / Arnaut [...]", BdT 29.13, v. 44 (edición Eusebi); "E ma chansos prec que no.us si'e-nois, / car, si voletz grazir lo son e.ls motz, / pauc prez'Arnautz

ne all'opera del poeta: Arnaut Daniel, *Poestas*, traducción, introducción y notas por Martín de Riquer, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, pp. 16-17. Per il testo delle citazioni rinvio a questa edizione (che si basa con qualche ritocco sulla precedente: Arnaut Daniel, *Laura amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*, a cura di Mario Eusebi, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1985).

cui que plassa'o que tire", BdT 29.18, vv. 43-45. In tutti gli altri casi il nome compare in terza persona (BdT 29.1, v. 50; 29.2, v. 70; 29.3, v. 43; 29.4, v. 44; 29.6, v. 56; 29.7, v. 34; 29.9, v. 49; 29.12, v. 44; 29.16, v. 52; 29.17, v. 49; 29.14, v. 37).

La sede preferita per la firma d'autore arnaldiana è quella di chiusura, la *tornada*, quando il canto è offerto alla dama direttamente o attraverso la canzone stessa. Ma tale congedo o invio, legato strettamente nel contenuto al discorso che precede –sempre lo stesso, unico, ossessivo–, serve soprattutto a ribadire il suo *ferm voler* amoroso. Nessun accenno peraltro ad intermediari, tranne una volta in BdT 29.7, v. 34, in cui si rivolge ai *senhor e compagno*, perché intercedano per lui presso la bella che “non osa nominare”: è questa una canzone presentata già all’inizio come “nuova”: “D’altra guiz’e d’altra razo / m’aven a chantar que no sol” (vv.1-2), ed è l’unica che non si chiude con la *tornada*. Anche nel caso di Arnaut l’antico biografo non manifesta simpatia: lo presenta come un gentiluomo acculturato, ma poi “ingiullarito”, che “pres una maneira de trobar en caras rimas”, per cui le sue canzoni non erano facili “de entender ni de aprendre”; non fu ricambiato in amore. Nella *razo* (ms. R) relativa a BdT 29.2, si sostiene che, in una sfida contro un altro giullare nella corte di Riccardo d’Inghilterra, Arnaut non fu in grado di “lassar un motz ab autre”, riducendosi a copiare la canzone del rivale (che aveva sentito più volte cantare). Il nome Arnaut non suggerisce effetti lusinghieri sul piano del senso, se già è registrato in latino medievale, in antico francese e in lingua occitanica, nell’accezione di “buono a nulla”, “molesto”.¹⁸ Le canzoni del trovatore disegnano invece una positiva anche se sfortunata figura di “lottatore” leale e indefesso per la sua causa d’amore. Si può riflettere

¹⁸ Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, I, Didot, Paris, 1840, p. 405: “ganeo, nebulo, arnaldo vel ribaldo”; Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes*, I, Paris, 1880, p. 402: “molesto”; Frédéric Mistral, *Lou Tresor dou felibridge ou Dictionnaire provençal-français*, I, Ed. Ramon Berengué, Barcelona, 1968, p. 133 con quello di “vaurien” (con citazioni di espressioni popolari); Bruno Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*, Olschki, Firenze, 1968, pp. 156-157.

sul fatto che nei due più importanti casi di *autonominatio* esplicita, quello di Marcabru e quello di Arnaut, la motivazione del nome si contrappone *e contrario* a possibili (e diverse) suggestioni o connotazioni negative di essi. Come già Marcabru, anche Arnaut non allude mai ad esecutori delle sue composizioni, di cui tanto spesso si vanta sia per i *motz* che per il *son*. Questi due grandi trovatori furono forse giullari di se stessi.¹⁹ La modalità d’inserimento che collega direttamente all’Io testuale il nome del poeta, non è l’unica. Esiste anche un tipo di autonominazione indiretta, che ne affida la “pronunzia” ad altra voce, sempre interna al testo lirico. Questa può appartenere anche all’Io testuale quando si fa o s’immagina “personaggio” entro il suo componimento. Se ne possono citare alcuni esempi in sirventesi: Guillem de Berguedà desidera poter levare alto il suo nome-grido di guerra, di cui va fiero, contro l’avversario: “Dieus mi lais en cocha venir / et q’ieu auja cridar Luzan, / [...] et eu Bergadan, per que.m van [...]”, BdT 210.4a, v. 22-25;²⁰ Bertran de Born teme eventuali sgradevoli dicerie sul suo conto: “Pois diran tuich: “Flacs En Bertrans””, BdT 80.20, v. 44;²¹ Peire Vidal, vantando le sue gesta di guerra e d’amore, famose ovunque, esclama: “[...] e luc no vau quom no crit:/ So es En Peire Vidals, / sels qui manten domnei e drudaria / e fa que pros per amor de s’amia[...]”, BdT 364.7, vv. 48-51.²² Ed un ironico distanziamento, pur autocitandosi, mostrano Peire d’Alvernhe e sulla sua scia il Monge de Montaudon nelle due note “gallerie” di poeti (BdT 323.11, v. 57; BdT 305.6, v. 98), tra i quali si pongono per ultimi. Ma preferita di gran lunga è una voce femminile, alla quale viene affidato il compito di esplicitare il nome del poeta (ricordo

¹⁹ Di gentiluomo che si fa giullare parla Gianfranco Contini nella “Prefazione” all’edizione di Gianluigi Toja: Arnaut Daniel, *Canzoni*, ed. critica a cura di Gianluigi Toja, Sansoni, Firenze, 1960, p.xii e xiv; inoltre Riquer, ed. cit., p. 17.

²⁰ Ed. Martín de Riquer, *Guillem de Berguedà*, II, Abadía de Poblet, 1971, p. 196.

²¹ Ed. Gérard Gouiran, *L’amour et la guerre. L’oeuvre de Bertran de Born*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1985, p. 352.

²² Testo in Martín de Riquer, *Los trovadores*, II, Planeta, Barcelona, 1975, p. 889.

il caso, già richiamato, di Dante nominato da Beatrice). Almeno altri due poeti-artisti di tarda epoca, ambedue molto protagonisti all'interno della loro vasta e varia produzione in versi, praticano insistentemente, con modi più liberi e affabili, in componimenti di genere diverso, un' *autonominatio* sapientemente e diversamente modulata, Guiraut Riquier e Cerverí de Girona. Prendendo in considerazione soltanto la loro produzione lirica, notiamo che l'inserzione del nome si trova sempre sulla bocca del personaggio femminile nelle pastorelle e che la sua posizione non è mai in chiusura, ma in una qualsiasi delle strofi precedenti. Guiraut Riquier si preoccupa che il suo nome venga fatto in tutte le sei pastorelle che compongono un piccolo ciclo (scaglionate nel tempo, dal 1260 al 1282; il personaggio femminile resta lo stesso). Nella prima pastorella la pastora riconosce in chi le parla il "famoso" trovatore *En Guiraut Riquier*: "Senher, on que.m vaya, / gays chans se perpara / d'En Guiraut Riquier", BdT 248.49, vv. 74-76);²³ seconda past. "Senher, tant aug dir d'En Guiraut Riquier", BdT 248.51, v. 53; terza past. "Senh'En Guiraut, renda, / Riquier, tanh que.us renda", BdT 248.32, v. 66-67; quarta past. "Senher, aital me dizia / En Guirauts Riquiers ab tensa, / mas anc no.n fuy escarnida. /- Toza, N Guirauts no.us oblida", BdT 248.50, vv. 28-31 (doppia ricorrenza, la seconda nella replica dell'Io del testo); quinta past. "Senh'En Guiraut, lassa! / Riquier [...]", BdT 248.22, v.36; sesta past. "En Guiraut Riquier, lassa / suy [...]", BdT 248.15, v. 74. La situazione è analoga in due (presenza della stessa pastora) delle quattro pastorelle di Cerverí de Girona:²⁴ prima past. "Digatz, seyner En Cerverí [...]", BdT 248 7c, v. 31; seconda past. "Sabetz En Cerverí on es? / tan l'ay çercat, mesquina!" / Ez eu can vinc demandey ly, / c'ausi que.m demandava: —'A que cercatz En Cerverí?", BdT 434 7b, vv. 6-11 (anche qui un'altra ricorrenza in replica). Cerverí si fa nomi-

²³ Cito da Riquier, *op. cit.*, III, pp. 1624-1646.

²⁴ I testi citati sono reperibili nell'edizione di Martín de Riquier, *Obras completas del trobador Cerverí de Girona*, Instituto Español de Estudios Mediterraneos, Barcelona, 1947.

nare anche altre volte in componimenti di altro genere, da un personaggio femminile (di ben altro livello) nel *descort* BdT 324a.17, vv. 11-14: “E il dis mi: -En Cerverí, eu ay nom Cortesia”; da amici premurosi, che lo invitano mentre pensa intensamente alla sua amata per comporre *coblas* (d’amore), nella canzone BdT 234a.60, vv. 26-29: “E dic a cels qui.m dizon: “Que.us pessatz, / En Cerverí? Ajam qualque solatz” / “Laxatz m’estar, seyner, que coblas fatz” (il poeta, così dice, non tollera che neppure il re lo disturbi in quei momenti). Ma sia Guiraut che Cerverí conoscono e praticano anche l’altro tipo di firma d’autore che si colloca sul filo diretto dell’Io testuale. Guiraut Riquier lo riprende con grande evidenza quando lo inserisce nell’ultimo verso della quinta cobla del suo primo *vers* (1261), a cui il poeta dà il significato inaugurale di una serie, dichiarando che sarà basato sul numero sette e sarà imbastito su rime maschili: sarà noto a tutti infine che la causa della sua morte è stata il duro cuore del *Deport* che ha celato “[...] sert er a totz / que.l sieus durs cors aizinet / com moric Guiraut Riquier”, BdT 248.1, v. 42.²⁵ Anche Cerverí de Girona ne presenta alcuni casi;²⁶ interessante l’emergenza della prima persona pronominale in BdT 434 a.25, vv. 9-10: “Pus eu En Cerverí, contre midons claman,/ que set ans m’a tengut pres [...]”; ed ancor più, in BdT 434.15, v. 54, dove si trova il riferimento a *mon nom* nella prolungata e contorta *interpretatio* (*Ser-Veri*) che contorna l’autocitazione *Serveri* (“Rotz er mon noms”, v. 50): il titolo del componimento è, non a caso, *Lo vers del serf*.²⁷

²⁵ Ed. Monica Longobardi, “I vers del trovatore Guiraut Riquier”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 39 (1982-1983), pp.17-163, p. 29.

²⁶ Non prendo in considerazione l’autocitazione in BdT 434.2, vv. 1-6: “Après lo Vers comença / del conte la lissos / del pistola [...] qu’En Cerverí, ses tença, / tramet als francs joglars [...]”, un sirventese moralistico (con omaggio finale all’amata *Sobreprez*) in forma di epistola (*vid. supra*).

²⁷ Per un più puntuale commento, cfr. Martín de Riquer, *Obras completas*, pp. 257 e 262; Miriam Cabré, *Cerverí de Girona and his poetic traditions*, Tamesis, London, 1999, pp. 119-21.