

# *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*

número 6 - año 2017

ISSN: 2254-7444

## ARTÍCULOS

***Conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un'ipotesi. La edición de textos de tradición única (desde la perspectiva gallego-portuguesa)***

Mariña Arbor Aldea 1-25

**«Justa fue mi perdición»: The Context, Authorship and Abiding Popularity of a Courtly *Canción***

Roger Boase 26-39

**Soggettività ed emotività nella poesia realistica medievale: dai trovatori al Duecento italiano**

Simone Marcenaro 40-71

**El *Juego Trobado* de Jerónimo de Pinar: Datación del poema e identificación de los miembros de la Casa Real**

Óscar Perea Rodríguez 72-114

**El *Llibre de cançons*, un cançoner cinccentista desconegut**

Albert Rossich 115-243

**Los poemas castellanos del *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México (1560)*. Edición y comentario**

Víctor Manuel Sanchis Amat 244-273

## RESEÑA

***Cartapacio de Pedro de Penagos (Real Biblioteca de Madrid, II-1581)*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco**

Óscar Perea Rodríguez 274-278

## **SOGGETTIVITÀ ED EMOTIVITÀ NELLA POESIA REALISTICA MEDIEVALE: DAI TROVATORI AL DUECENTO ITALIANO**

Simone Marcenaro

Università degli Studi del Molise

simone.marcenaro@unimol.it

---

### I

Parlare di soggettività, interiorità e espressione delle emozioni nella poesia lirica significa confrontarsi con un tema amplissimo, che sta alla base, si può dire, dell'essenza di questo genere letterario. Non è quindi semplice rendere conto dell'elevatissima mole di studi e ricerche compiute su differenti piani, lungo tutto il secolo appena trascorso, in relazione all'argomento: teoria e storia della letteratura, critica letteraria, filologia. Di fatto, il rapporto che unisce le istanze soggettive dell'autore alla poesia lirica — la cui stessa definizione non è esente da contraddizioni — non cessa di affascinare gli studiosi e ha prodotto moltissimi risultati, sotto diversi punti di vista; uno di questi, affine all'approccio che informa questo contributo, proviene dalla filologia romanza e in particolare dalle ricerche condotte da Roberto Antonelli e dalla sue équipes di ricerca. Grazie a diversi progetti di ricerca e numerose pubblicazioni, essi hanno infatti condotto ampi studi sul lessico dell'affettività nella lirica romanza, riflettendo soprattutto, per così dire, sulla verbalizzazione della soggettività emotiva all'interno delle esperienze liriche romanze e perciò analizzando questioni inerenti al lessico e alla semantica.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Per una bibliografia completa sul tema delle emozioni nella letteratura medievale si consulti Atturo 2015. I risultati dei progetti di ricerca svolti negli ultimi anni hanno poi trovato spazio nel database denominato «Metamotore delle emozioni», consultabile gratuitamente all'indirizzo <http://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=databases>, che permette ricerche su tutto lo spettro della lirica

Questo approccio di tipo semantico e onomasiologico, seppur non esente da elementi di criticità, ha senz'altro il merito di aprire nuove prospettive, anche e soprattutto in ottica comparatistica, e di stimolare qualche riflessione ulteriore.

Il motivo che spinge a indagare il ruolo della soggettività nella poesia lirica risiede nell'indubbia centralità dell'aspetto soggettivo e individuale che è in qualche modo consustanziale al genere letterario, benché la possibilità di tracciare un perimetro sulla base di categorie quali «soggettività», «io lirico» o «non narrativa» sia tutt'altro che pacifica per ciò che concerne l'ambito medievale.<sup>2</sup> Non volendo addentrarsi nel complicato terreno delle definizioni tipologiche, è comunque possibile affermare che la lirica sia il genere che più sa mettere in scena un dialogo continuo fra il lettore (o l'ascoltatore, nelle sue origini romanze) e l'autore, il quale spesso parla in prima persona —anche sotto forma di fittizia voce femminile come nelle cosiddette «canzoni di donna»— coinvolgendo l'amplessima e variegata gamma espressiva legata alla manifestazione della propria interiorità. È proprio questo legame fra il cosiddetto «io lirico» e il dettato poetico a rivestire il maggiore interesse per lo studioso, poiché si tratta di andare all'origine stessa di questo genere letterario e analizzare le profondissime implicazioni che comporta il rapporto, sempre mutevole e mai uguale a se stesso, fra l'interiorità e la sua verbalizzazione. Valga quindi la definizione di soggettività fornita da Sarah Kay nella sua monografia dedicata proprio a questo tema nella poetica dei trovatori occitani: «by 'subjectivity' I mean above all the elaboration of a first-person (subject) position in the rhetoric of courtly poetry» (1990: 1-2); ampliando i confini del sistema dalla *courtly poetry*, intesa come lirica di ispirazione amorosa, ciò che qui interessa è determinare in che modo i trovatori verbalizzano la più immediata espressione della soggettività, ossia i sentimenti e le emozioni, nella poesia che non parla d'amore.

---

medievale europea, comprendendo anche quella medio-alto tedesca.

2 Sul tema si veda la recente messa a punto di Lino Leonardi (2009).

Com'è ovvio, una ricerca sull'espressione dei sentimenti nella lirica implicherebbe soffermarsi soprattutto sulla poesia di tema erotico, che si realizza in forme e modalità ben diverse a seconda del dominio lirico analizzato. Eppure la lirica in volgare romanzo, fin dalle sue origini, ha sempre mostrato una coesistenza fra l'ispirazione amoroso-cortese e quella che tratta di altri argomenti. Da un punto di vista meramente statistico, anzi, facendo un rapido confronto fra i soggetti dei testi scritti dalla prima generazione trobadorica (fine XI secolo) fino a circa la metà del XII secolo, la lirica di tema non amoroso è preponderante: grazie al *furor* moralistico-satirico di Marcabru, ma anche ai *sirventes* di significato talvolta oscuro di autori minori come Marcoat o Alegret, la percentuale di questi testi sui circa 80 totali è del 77%. Sarà soltanto con la seconda generazione dei trovatori, quella dominata da Bernart de Ventadorn e Giraut de Bornelh per intenderci, che la *canço* si attesterà come genere principale, benché *sirventesi*, canzoni di crociata e altre simili tipologie testuali continuino ad essere scritti con continuità; i temi affrontati in queste liriche ricoprono insomma un'importanza primaria all'interno del repertorio trobadorico, anche soltanto limitandosi al periodo più arcaico.

Prescindendo per un istante dal dato cronologico, per il quale sono ovviamente i trovatori occitani ad avere la preminenza, nello sviluppo della lirica italiana si osserva invece una tendenza inversa, nella quale cioè gli esordi siciliani sono segnati quasi esclusivamente da tematiche amorose, mentre la poesia di tema politico, satirico o burlesco-giullaresco si affaccia soltanto con la poesia toscana della metà del Duecento e proseguirà lungo tutto il secolo, con fortuna alterna e con frequenza significativamente inferiore a quella della lirica occitana o galego-portoghese.

È poi conveniente giustificare la scelta di soffermarsi su due soli domini, quello provenzale e quello italiano duecentesco. La ragione di ciò si trova, da un lato, nella preminenza cronologica rivestita dalla lirica dei *trobadors*, poiché rappresenta le origini del genere in ambito romanzo; secondariamente, tanto la poesia occitana quanto quella italiana mostrano una serie di casi interessanti, laddove, invece, le

esperienze poetiche iberica e francese possiedono molti meno esempi di poesia realistica in cui emerga la soggettività e l'emozionalità dell'autore. Per ciò che concerne i confini cronologici, infine, se la lirica trobadorica può essere compresa nella sua totalità (quindi, dalla fine del XI secolo alla prima metà del XIV), la peculiare evoluzione della poesia italiana consiglia di esaminare un periodo che va dalle origini fino alla fine del Duecento, prendendo per buona l'ormai salda periodizzazione che vede il Trecento come vero e proprio spartiacque.

## II

Prima di addentrarsi in alcuni esempi che ritengo significativi del rapporto fra interiorità e lirica non amorosa, è però bene soffermarsi per un momento sulla definizione stessa di questo tipo di poesia. Al di là delle singole indicazioni di genere, che riguardano soprattutto la lirica occitana e sulle quali torneremo a breve, è possibile identificare un'etichetta onnicomprensiva che raggruppi le poesie di tema non amoroso?

Il problema si pone soprattutto in relazione alla lirica italiana. Già nella tradizione provenzale, nonostante il sistema dei generi permetta di raggruppare molti testi di natura politica, morale, satirica, burlesca e via dicendo nel genere del *sirventes*, appare una prima difficoltà a comprendere in questa tassonomia l'intero ventaglio dei testi non-amorosi; la poesia italiana, il cui sistema estetico è fondato sulla forma metrica dei componimenti, rende ancora meno agevole adottare un'etichetta capace di comprendere fenomeni poetici anche distanti fra loro come, poniamo, una canzone d'ispirazione politica e un sonetto di taglio burlesco o giocoso. Nella storia della critica letteraria italiana si è precocemente divisa la produzione riferibile a un registro medio-basso, che tratta di temi ben diversi da quello cortese o morale e si dirige sovente verso toni giullareschi, quando non osceni e licenziosi: nascono così varie definizioni, fra le quali la più utilizzata è forse «poesia comico-realistica».<sup>3</sup> Ma

---

<sup>3</sup> In una possibile storia delle definizioni impiegate per i rimatori specializzati in tematiche non amorose si possono identificare alcuni punti fermi che vale la pena ricordare. Il termine «rime burlesche»,

se la necessità è di raggruppare tutti i testi che non comprendono specificamente tematiche amorose, va da sé che evocare lo stile «comico» (in senso dantesco e non moderno, ovviamente) non basta, poiché in questo raggruppamento, lo si è visto, rientrano anche componimenti di ambizione e registro tutt'altro che mediani o bassi come le canzoni o i sonetti di argomento politico-morale. Inoltre, poiché si vuole qui operare un ulteriore raggruppamento, unendo le due tradizioni occitana e italiana, a questo punto né «poesia comico-realistica» né tanto meno «sirventese» o «poesia satirica» sembrano soddisfare le esigenze poc'anzi prospettate.

Propongo pertanto di utilizzare una terminologia che si adatta meglio a descrivere i contenuti della poesia non amorosa del medioevo romanzo: sulla scorta di una definizione già utilizzata nella critica pregressa, ma ad oggi evidentemente minoritaria ed esclusivamente impiegata per la tradizione italiana,<sup>4</sup> parleremo più semplicemente di «poesia realistica», contraddistinta da un discorso sulla realtà

---

utilizzato dal Quadrio per parlare di Cecco Angiolieri nel secondo volume di *Della storia e ragione d'ogni poesia* (Milano, 1741), riappare nel 1856 nel pionieristico volume di Pietro Fanfani e viene ripreso, con l'aggiunta dell'ulteriore specificazione «realistico», dal Massera nel 1920; seguono poi altri tentativi di definizione che passano dalle *Rime giullaresche e popolari* di De Bartholomaeis (1926), sostanzialmente ripreso dai *Poeti del Duecento* di Contini («poesia popolare e giullaresca», 1960), ai «poeti giocosi» dei due volumi di Marti (1953, 1956). Il termine «comico-realistici» appare invece per la prima volta in uno studio di Luigi Russo compreso nel volume *Ritratti e disegni storici* (1951) e riappare nel volume a cura di Maurizio Vitale per i classici UTET (1956).

4 Il termine «realista», utilizzato da Sapegno per Cecco Angiolieri, appare per la prima volta nel saggio *La lingua e l'arte di Cecco Angiolieri*, pubblicato sulla rivista *Convivium* nel 1929, mentre la designazione di «poeti realisti» dà il titolo a un capitolo della *Letteratura italiana* curata dallo stesso Sapegno assieme ad Emilio Cecchi, riprendendo la definizione già utilizzata nel suo volume *Il Trecento* (1934), e che sarà poi usata da diversi critici, fra i quali si segnala Giorgio Petrocchi, nel capitolo da egli curato per la *Storia della letteratura italiana* pubblicata da Garzanti nel 1965, e Contini, che ne *I poeti del Duecento* (1960, vol. II) inquadra Rustico Filippi, Jacopo da Lèona, Cecco Angiolieri, Folgore da S. Gimignano e Cenne de la Chitarra sotto l'etichetta di «poeti realistici toscani». Va però ricordato che, a partire da Sapegno, fino ad arrivare allo stesso Contini, la qualità realistica di questa poesia si misura sulla sua appartenenza allo stile mezzano, contraddistinto dall'utilizzo di un registro basso; nel nostro caso, invece, l'aggettivo «realista» descrive semplicemente la poesia che si occupa della realtà, del mondo, senza per questo legare la definizione a particolari usi stilistici e lessicali (anche perché al suo interno vi sono generi poetici diversissimi: dal sirventese occitano al sonetto italiano, dalle canzoni morali e politiche ai *divertissement* parodico-burleschi).

che esclude, se non in modo corrivo e laterale, la casistica amorosa e il rapporto fra il poeta e una donna. Ogni tassonomia, beninteso, non è da intendersi in maniera rigida e compartimentata, poiché nel sistema lirico dei poeti medievali la mobilità e la contaminazione fra le varie modalità possibili sono ampie e ben documentate; tuttavia, può essere utile a definire un campo tematico che —questo sì— trova la sua ragion d'essere nel differenziarsi sistematicamente dalla poesia che parla d'amore. È infatti fuor di dubbio che in tutta la lirica medievale vi sia una distinzione che preesiste a qualsiasi nozione di genere, ed è proprio quella che separa la poesia d'amore da quella che tratta di altre cose diverse dall'amore: da qui si dovrà partire per effettuare sondaggi a campione sulle due grandi tradizioni liriche prese in esame.

### III

Preliminarmente all'analisi dei prodotti testuali che si ritengono più significativi, è conveniente fissare un corpus che rappresenti in modo soddisfacente il campo della poesia realistica nelle due tradizioni che si è deciso di analizzare. Il valore di riferimento più immediato è, ovviamente, quello dei generi lirici:

*Trovatori occitani: sirventes* a tema politico, morale, genericamente satirico; *vers* moralistico; canzoni di crociata; *planh*; poesia giocoso-burlesca; *coblas esparsas* di tema non amoroso; tenzoni di tema non amoroso.

*Poesia italiana del Duecento*: canzoni politiche; canzoni morali; canzoni di tema non amoroso; sonetti politici; sonetti morali; sonetti giocoso-burleschi; sonetti in tenzone di tema non amoroso; altre forme metriche di tema non amoroso.

Come si è detto, quindi, il punto d'avvio è senza dubbio la tradizione occitana. Un primo elemento, benché forse marginale, stimola però l'attenzione nell'ottica della ricerca che si sta effettuando: sebbene il coefficiente emotivo —se così possiamo definirlo— sia significativamente più basso nei testi che non parlano d'amore rispetto

al grande canto cortese, il sistema dei generi trobadorici mostra due modalità che prendono il loro nome proprio dall'espressione di una reazione emozionale, il *planh*, compianto funebre erede del *planctus* mediolatino, e il cosiddetto *plazer-enueg*. Si tratta di un dettaglio, indubbiamente, ma ciò serve a dimostrare che la soggettività del poeta può diventare centrale anche nei testi in cui parla della realtà, perfino in chiave encomiastica o satirica.

Com'è facile intuire, le serie lessicali relative al pianto e al dolore sono ben rappresentate nel *planh*, nel quale, appunto, i derivati di *plorar* sono strettamente funzionali ad identificare il genere, da Cercamon fino agli ultimi esemplari (con tutte le variazioni interne del caso). Più interessante è invece esaminare i testi a dominante moralistica e il sirventese di tipo politico-cronachistico. In questo ambito, è Marcabru, iniziatore della poesia moralistica e predicatoria nella lirica romanza, a rappresentare alla perfezione le tendenze che si ripeteranno nello sviluppo del genere, fino a poeti più tardi come Peire Cardenal. In primo luogo, il discorso sulla realtà impone un punto di vista di osservatore dei comportamenti e delle categorie di persone criticate, e questo ruolo viene spesso verbalizzato attraverso, appunto, la vista (celebri i suoi versi *Dirai vos en mon lati / de so qu'ieu vei e cui vi*) e l'uso di *verba putandi* o *dicendi*; tutto ciò in un ornato retorico densissimo, contraddistinto da iperboli, esclamazioni, similitudini, antitesi. Come conseguenza del voler fare della poesia un discorso sulla realtà, si ha un deciso ampliamento dei campi semantici impiegati: non certo quelli relativi alle emozioni, ma appunto quelli che determinano l'ingresso della realtà concreta in luogo delle rarefatte stilizzazioni della *canço*. In Marcabru, è noto, tale ampliamento si sviluppa sovente verso il basso corporeo e la scurrilità manifesta, costante che, del resto, connota più d'ogni altra la poesia realistica in tutte le tradizioni romanze; avviene infatti così per le canzoni di scherno galego-portoghese o per i sonetti burleschi del fiorentino Rustico Filippi, spesso con interessanti convergenze di tipo lessicale, retorico e semantico.



Non per questo, però, l'io lirico di Marcabru è esente dall'espressione delle emozioni; potremmo dire invece che, anche in questo caso, il guascone inaugura una tendenza che si ritroverà non solo nella lirica a dominante moralistica, ma anche nei testi di argomento polemico-politico. La consapevolezza della sua condizione di osservatore disincantato, infatti, lo porta a esprimere la propria tristezza, verbalizzata talora mediante i verbi *sospirar* (avviene così, ad esempio, in *Aujatz de chan*) o *desconortar*:

Pero sospir quar tota gens aüra  
de malvestat que descreis e peiura.  
(Gaunt *et al.* 2000: ix, vv. 5-6)

Lo gen temps me fai alegrar,  
mas per jovent me desconort  
quar totz jorns lo vey sordeyar.  
(Gaunt *et al.* 2000: xxxiv, vv. 5-7)

In una testualità dominata da una visione del mondo apocalittica, caratterizzata dalla visione negativa della contemporaneità, emergono dunque elementi riconducibili all'espressione di un'emotività che, beninteso, da lì diverrà presto una costante retoricizzata e spogliata di qualsiasi sfumatura psicologica e individuale.

Anche gli altri esempi di poesia a tema morale e predicatorio mostrano i caratteri già impostati da Marcabru. A partire dai seguaci a lui coevi come Alegret, fino al più importante esponente della lirica moralistica, Peire Cardenal, il poeta esprime la propria amarezza e il dolore verso ciò che si accinge a criticare, talora confessando il vero e proprio odio o il fastidio verso l'avidità dei *rics baros*, ma generalmente insistendo sul campo della tristezza, dello sconforto, della perdita di speranza. I versi di Cardenal costituiscono un vero e proprio repertorio dei temi e delle immagini più ricorrenti nel filone moralistico e, come tali, rappresentano un ottimo banco di prova per misurare l'incidenza della soggettività nel dettato poetico in testi di questo genere. Si veda ad esempio la rifunzionalizzazione del *planh* in un sirventese contro la decadenza del mondo, che non a caso trae lo schema metrico e rimico dal *planctus* composto da Bertran de Born in memoria di Enrico II il Giovane:

Aissi com hom planh son filh o son paire  
ho son amic quan mortz lo-i a tolgut,  
planc eu los vius que sai son remazut,  
maint desleial, felon e de mal aire,  
mensongier, truan,  
cobe, de mal plan,  
raubador, lairo,  
iurador, tiran,  
abric de trachors,  
on diables renha,  
c'aissi los ensenha  
com hom fai enfan,  
e lor met denan  
so per que Dieus los soan.  
(Vatteroni 2013: n° 2, vv. 1-14)

Oppure il dolore (*ira*) e la pena (*conssirier*) provato verso i falsi che credono di avere dei meriti:

Ira me-n do e conssirier,  
non pas pel dan que-i dei aver,  
mas car li fals cuion valer  
e-ilh malvat se fan bobansier.  
(Vatteroni 2013: n° 33, vv. 41-44)

O ancora, fra i molti altri esempi che potremmo citare nella ricco canzoniere di Cardenal, la dicotomia gioia/dolore (*mostri gaug e dol escon*) nella struttura oppositiva che informa *Tostemps vir cuidar et saber*, e via dicendo.

Stesso discorso vale per i pochi esempi italiani. Se a Marcabru poteva essere attribuito il ruolo di «inventore», in ambito romanzo, della poesia moralistica, una veste assai simile è ricoperta, circa un secolo dopo, da Guittone d'Arezzo. Di fatto, le due canzoni *O dolze terra aretina* e *Ahi, lasso! or è stagion de doler tanto* inaugurano in Italia il filone della poesia politica a sfondo morale, sebbene in ambito duecentesco la frequenza di testi propriamente «politici» si affacci con intensità minore rispetto al modello provenzale.<sup>5</sup> E la lezione occitana —com'è inevitabile, a quest'altezza— è

---

<sup>5</sup> Si vedano sul tema due recenti articoli di Paolo Borsa (2011 e 2014).

senz'altro quella di riferimento per Guittone, che in diversi passaggi (soprattutto in *Ahi, lasso!*) sembra davvero ricalcare la tipica struttura del *sirventes*: esordio soggettivo, successivo passaggio alla descrizione oggettiva della realtà, esortazioni e invocazioni e apostrofe finale a mo' di congedo. Entrambi i testi si aprono con il punto di vista dell'autore, che esprime il proprio sconforto per la situazione politica (rispettivamente, la decadenza di Arezzo e la sconfitta guelfa a Montaperti); abbondano così termini come *pianto*, *dolore*, *sospiri*, *lamento*, a ratificare il medesimo impianto discorsivo inaugurato da Marcabru, seppur con minore intensità rispetto alla *verve* del giullare guascone.

Negli stessi anni, la lezione guittoniana si diffondeva negli autori definiti «siculotoscani» come, ad esempio, il rimatore lucchese Inghilfredi, che nella prima stanza della canzone moraleggiante *Caunoscenza penosa e angosciosa* usa termini della gioia d'amore, per metterli in contrasto con la pena e l'angoscia dovuta al sovvertimento delle classi sociali che osserva a Pisa:<sup>6</sup>

Caunoscenza penosa e angosciosa,  
assai sè più che morte naturale  
al mio parere.  
Fussi gioiosa tanto e amorosa,  
cum cui tu gissi mai sentiria male  
senza fallire,  
seria gaio e giocondo  
avera gioi e tutta beninanza,  
nulla giamai vedria contar lianza  
[...] a'ppare in onne loco.  
(Coluccia 2008: n° 47.2, vv. 1-10)

La funzione strutturale dell'esordio, evidente nel caso di Inghilfredi, segna un elemento di continuità nel campo della poesia realistica, dallo sfogo moralistico al sirventese che parla dell'attualità politica. Si pensi ad esempio a ciò che con più immediatezza identifica la poetica di Bertran de Born, il sentimento del piacere e della

---

<sup>6</sup> La cronologia di Inghilfredi, così come la sua stessa identità, è oltremodo incerta; si veda al riguardo il profilo tracciato da Marco Berisso in Coluccia 2008: 494.

gioia per la guerra; oppure i non pochi esempi di letizia e allegria generati nel poeta dal poter comporre una canzone rivolta contro qualcosa o qualcuno, oppure, ancora, le esortazioni alla crociata. Tutti elementi che strutturalmente occupano un posto ben preciso e che, da Bertran in poi, serviranno a connotare con immediatezza l'argomento del canto.

Anche nel sirventese politico i campi semantici si distanziano poco da quelli già individuati per la linea moralistica: se il versante positivo, come si è appena visto, riguarda il *joi*, l'*alegransa* o il *plazer* per l'imminente (o auspicata) attività bellica, sul piano dei sentimenti «negativi» abbondano *cossir*, *plor*, *dolor*, *ira*, *marrimen* e loro derivati quando ci si appresta a impostare le coordinate del canto: anche qui, insomma, la funzione del polemista politico è del tutto analoga a quella del moralista. In questo senso, le direttrici del sirventese e della lirica moraleggiante trovano una perfetta sintesi nella canzone di crociata, in cui molto spesso il canto è originato dalla frustrazione e dallo sconforto del poeta per lo stato in cui si trova la Terrasanta, oppure per avvenimenti traumatici come il disastro della VII crociata e il conseguente imprigionamento di Luigi IX, come si legge nel mini-ciclo di testi di Austeroc d'Aorlac, Austeroc de Segret e Olivier lo Templier, tutti dominati dal dolore e dallo smarrimento per ciò che è avvenuto:<sup>7</sup>

Ai, bella gens avinens e corteza  
que oltra mar passetz! Tam belh arnes!  
May no-us veyrem tornar sai, de que-m peza,  
don per lo mon s'en es grans dols empres.  
(Austeroc d'Aurlhac, ed. Paterson, vv. 9-12)

No sai qui-m so tan suy desconoysens,  
ni say don venh, ni sai on dey anar,  
ni re no sai que-m dey dire ni far,

---

7 I tre testi che seguono sono citati secondo le edizioni critiche approntate nel database *Rialto* sviluppato presso l'Università di Napoli, i cui risultati derivano, a loro volta, dal lavoro di ricerca effettuato per il progetto *Troubadours, Trouvères and the Crusades* curato da Linda Paterson presso l'Università di Warwick (<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/occitan/>).

ni re no sai on fo mos nayssemens,  
ni re no say tan fort suy esbaÿtz:  
si Dieus nos a o diables marritz,  
que Crestias e la ley vey perida,  
e Sarrazis an trobada guandida.  
(Austorc de Segret, ed. Paterson, vv. 1-8)

Estat aurai lonc temps en pessamen  
de so don yeu vuelh un sirventesc far,  
car no vey res que m pogues conortar  
de l'or'en say qe-l bon rey fon perdens  
ab sos baros el cam, et desgarnitz  
pels Turcx savais mot laiamen aunitz.  
(Olivier lo Templier, ed. Paterson, vv. 1-6)

La canzone di crociata è forse il genere nel quale, considerando l'ampiezza piuttosto limitata del corpus,<sup>8</sup> è possibile verificare il maggior numero di casi in cui la soggettività dell'autore entra nel dettato poetico con funzioni assai simili a quelle che si sono individuate per la lirica moralistica, talora con interessanti intersezioni con la lirica amorosa. Nei testi di esortazione a prendere la croce tristezza e gioia possono coesistere e alternarsi in un passaggio dall'iniziale stato di preoccupazione e sdegno dovuto alla situazione attuale:

A l'honor Dieu torn en mon chan,  
don m'era lonhatz e partitz,  
e no mi torn a brais ni critz  
d'auzels ni fuella de verjan,  
ni ges no m'esiau en chantan;  
anz suj corrossos e marritz,  
qu'en mains escritz  
conosc e vey  
qu'apodera pechatz,  
per que falh fes e sors enequitatz.  
(Giraut de Bornelh, ed. Sharman 1989, LXIII, vv. 1-10)

---

<sup>8</sup> La *Bibliografie der Troubadours* di Pillet-Carstens identificava solo 34 componimenti definiti come *Kreuzlied* e sulla stessa posizione si attesta la versione elettronica curata da Stefano Asperti ([www.bedt.it](http://www.bedt.it)); l'appena menzionato database di Paterson individua invece un corpus più ampio, includendo di fatto tutti i testi in cui emerge il tema della crociata, anche in forma episodica: in questo caso, gli esemplari considerati sono 145.

fino alla consapevolezza che la tristezza deve tramutarsi in gioia, poiché i sovrani hanno deciso di passare all'azione in Terrasanta:

Pero si vauc solatz cobran  
que m'era loynhatz e ganditz,  
e mos vers es en ioi fenitz  
qu'era comensatz en ploran,  
deis que las ostz chevaucharan  
e-l socors dels reys es plevitz.  
(Giraut de Bornelh, ed. Sharman 1989, LXIII, vv. 71-76)

La medesima alternanza fra gioia e tristezza può anche misurarsi nel ristretto giro di versi della *cobla* esordiale, come avviene in Bartolomé Zorzi:

Non lassarai qu'en chantar non atenda  
daisso don sui entr'alegr'et iratz,  
pois q'alegriers tan gen l'ira·m esmenda  
qu'eu en remanc enaissi meitadatz:  
qu'inz el cor ai dolorosa pezanza,  
penzan quals es l'antius dechazimenz  
del saint paes on Deus fon mortz e naz,  
e·m sobra·l cor alegres jauzimenz,  
qu'ar penre·n vol l'autz reis Loïs venjanza.  
(Ed. Paterson, vv. 1-9)

Il sentimento di tristezza può poi verificarsi su un piano più soggettivo, esprimendo la pena che Gaucelm Faidit prova nel dover abbandonare la propria terra per farsi crociato:

Ara nos sia guitz  
lo vers dieus lesu Cristz,  
car de franca gen gaia  
soi per Lui partitz,  
on ai estat noiritz  
et onratz e grazitz;  
per so·l prec no·ill desplaia  
s'ieu m'en vauc marritz.  
A! gentils lemozis,  
el vostr'onrat pais

lais de bella paria  
seignors e vezis  
e domnas ab pretz fis,  
pros, de gran cortesia,  
don planc e languis  
e sospir nueg e dia.  
(Ed. Meliga, vv. 1-16)

Allo stesso tempo, il *topos* dell'allontanamento «fisico» conseguente alla decisione di partire per la Terrasanta — tanto del poeta quanto del signore— può fare il paio, in un esplicito accostamento che rivela una forte interferenza con la canzone d'amore, con il *topos* della separazione dell'amata:

Consiros, com partis d'amor,  
chan, mesclatz de joi e de plor:  
quar dols e plors e piatz  
mi ve del comte mon senhor,  
quez es per Dieu servir crozatz;  
et ai joi quar Dieus l'enansa  
e vol que la crestiandatz  
torn per lui en alegransa  
e sia-n grazitz e lauzatz.  
(Aimeric de Belenoi, ed. Menichetti, vv. 1-9)

Entr'amor e pensamen  
e bos cugz e greu consir,  
e fin joi e lonc dezir,  
mi menon levan cazen,  
e per luec sospir e plor  
de paor  
que-l comnhatz  
que-m fo donatz  
gent autreiatz  
s'oblit quar no soi tornatz.  
(Perdigon, ed. Paterson, vv. 1-10)

Un primo punto fermo sembra dunque essere rappresentato dall'impovertimento, da un lato, dei campi semantici relativi all'espressione delle

emozioni, a fronte, dall'altro, di un deciso accrescimento lessicale grazie, per così dire, all'ingresso della realtà nella poesia. Le canzoni di crociata appena commentate rendono però evidente che quando si manifestano i sentimenti della tristezza, del dolore o dello sconforto, fra molti altri, si entra nello stesso insieme semantico della «pena d'amore». La sovrapposizione con le serie lessicali che abbiamo visto poc'anzi, in altre parole, comporta una rifunzionalizzazione, se non una risemantizzazione, fra i generi a dominante amorosa e quelli di carattere realistico.

Dall'analisi semantica comparativa fra i vari generi risulta, com'è facile intuire, un rapporto medio di 1 a 3 fra la *canso* e gli altri generi considerati. Un sondaggio effettuato in questa direzione evidenzia infatti i seguenti dati:<sup>9</sup>

	<b>Canso</b>	<b>Sirventes</b>	<b>Canso de crozada</b>
<i>ira/jiratz</i>	186	60	8
<i>dolor/dolen</i>	177	43	12
<i>cossir/consir</i>	129	12	2
<i>plor</i>	115	19	1
<i>esmai</i>	73	18	-
<i>marrimen/marritz</i>	66	16	6
<i>turmen/trumen</i>	53	31	-
<i>cossiros</i>	34	15	1
<i>esperar/esperansa/ esperamen/esperan</i>	25	14	1
<i>tristor/trist</i>	21	7	1
<i>desconort / desconortar</i>	12	6	-
<i>pesar</i>	2	3	1

Così come ci si aspetta che il poeta soffra per l'amore non corrisposto e provi fastidio e ripulsa verso i *lauzengiers*, così, si è visto, è normale che in apertura di un sirventese morale o politico il poeta dichiari il proprio dolore verso la realtà che si appresta a descrivere e a criticare, passando sovente (e in maniera significativa) dall'«io» della

<sup>9</sup> I termini sono stati analizzati sulla base della loro apparizione nei sirventesi, in seguito messa a confronto con le *canso* e le canzoni di crociata; la loro presenza è considerata esclusivamente quando è subordinata all'espressione in prima persona dell'autore.



prima strofa ai pronomi di terza persona (o agli impersonali) di quelle che seguono. Ovviamente, il rapporto numerico è definito sia dalla maggior ampiezza del corpus delle *canso*, sia dal fatto che non tutti i sirventesi presentano la voce del poeta in prima persona, se non limitatamente alla *propositio* iniziale (*farai un sirventes...*). Un calcolo simile in area italiana, com'è prevedibile, evidenzerebbe corrispondenze del tutto simili, ma con rapporto numerico significativamente a favore della lirica di argomento amoroso.

A contiguità semantica, poi, può associarsene una di tipo più profondamente strutturale: non si dimentichi, infatti, che buona parte dei sirventesi nascono come imitazioni metrico-melodiche di canzoni preesistenti e non è escluso che, proprio in corrispondenza delle parti in cui si realizza questo processo di rifunzionalizzazione lessicale, anche la musica svolgesse un ruolo attivo in questa direzione. In questo contesto è interessante citare un testo poco conosciuto, *Ab greu cossire* di Bernart Sicart de Marvejols, che trae rime e (forse) melodia di *Lo dous cossire* di Guillem de Cabestanh:<sup>10</sup>

Ab greu cossire  
fau sirventes cozen  
Deus qui pot dire  
ni saber lo tormen  
qu'eu quan m'albire  
sui en gran pessamen.  
Non posc escrire  
l'ira ni'lh marrimen  
  
Que'lh segle trobat vei  
e corromp on la lei  
e sagramen e fei  
qu'usquecs pessa que vensa  
son par ab malvolensa  
e d'aucir lor e sei  
ses razon e ses drei.  
(Ed. Riquer 1975, III: n° 241, vv. 1-16)

---

10 Si veda al riguardo Rieger 1991: 691-702.

Lo dous cossire  
que'm don'Amors soven,  
dona,'m fai dire  
de vos maynh ver plazen.  
Pessan remire  
vostre cors car e gen,  
cuy ieu dezire  
mais que no fas parven.  
E sitot me desley  
per vos, ges no'us abney,  
qu'ades vas vos sopley  
ab fina benevolensa.  
Dompn'en cuy beutatz gensa,  
maytans vetz oblit mey,  
qu'ieu lau vos e mercey.  
(Ed. Riquer 1975, III: n° 213, vv. 1-16)

Per cantare il tormento provato di fronte all'invasione francese nel *Midi*, il poeta si serve non solo della stessa struttura di una canzone molto conosciuta —e come tale imitata da altri trovatori—<sup>11</sup> ma inoltre riutilizza, donandole una nuova funzione, il lessico della «pena d'amore» della canzone di Guillem. Un procedimento simile, nella lirica italiana, potrebbe intravedersi nel rapporto imitativo, già segnalato da Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1903), fra la canzone *Alegramente e con grande baldanza* di Arrigo VII, senatore di Roma e fratello di Alfonso X *El Sabio*, e *Dogliosamente e con grande malenanza* del già citato Inghilfredi: nel canzoniere palatino, lo si ricordi, l'illustrazione della capitale del testo di Inghilfredi raffigura il poeta che si accinge a scrivere su una pergamena che reca i righi musicali.

Questi processi di interferenza e rifunzionalizzazione possono poi condurre ad incertezze interpretative, anche di non poco conto: ciò avviene in misura minore nella tradizione provenzale, mentre in Italia si osservano alcuni casi esemplari. Nella lirica del Duecento italiano la difficoltà esegetica assume un peso ulteriore, perché si tratta

---

11 Se dal testo di Guillem de Cabestanh sembra dipendere un sirventese di Peire Cardenal (*BdT* 335,43), lo stesso componimento di Bernart Sicart de Marvejols è ripreso in chiave burlesco-parodica da Peire Basc (*BdT* 327,1).

di decidere se la canzone (quasi mai il sonetto) tratti di materia amorosa o politica. Accade così, ad esempio, per la famosa coppia di canzoni di Brunetto Latini e Bondie Dietaiuti (*S'eo son distretto innamoratamente — Amor, quando mi membra*), che furono considerate da Avalle (1976: 87-106) come allusive a un amore omosessuale (motivo della presenza di Brunetto nella cerchia dei sodomiti nell'Inferno dantesco) e, invece, come richiamo velato alla realtà politica del tempo nella proposta di Luciano Rossi (1997); e in un certo modo anche la canzone *Avegna che partensa* di Bonagiunta potrebbe essere sottoposta a una duplice interpretazione:

Avegna che partensa  
meo cor faccia sentire  
e gravosi tormenti sopportare  
non lasseraggio senza  
dolse cantare e dire  
una cusì gran gioia trapassare:  
e rallegrare —altrui così feraggio  
del meo greve damaggio  
per pianto in allegressa convertire,  
come fa la balena,  
che 'n ciò che prende mena  
la parte là u' dimora fa gioire.  
(Ed. Menichetti 2012: IX, vv. 1-12)

Se, da un lato, il lessico impiegato può essere legato al motivo della separazione degli amanti, dall'altra l'assenza di un esplicito riferimento alla donna non rende impossibile leggere il componimento in chiave politica-autobiografica, ove la separazione sarebbe da intendersi in senso topografico —così sembra interpretarla Contini— allusiva ad un suo allontanamento da Lucca.<sup>12</sup> Vero è che di Bonagiunta possediamo scarsissime notizie biografiche e di sicuro fra queste non vi è alcun accenno a un possibile esilio da Lucca; allo stesso tempo, la *malvagia gente che m'ha morto* del v. 48 potrebbe essere letta sia —com'è più probabile— come allusione ai *lauzengiers*, sia come memoria di coloro che decretarono il suo allontanamento dalla città. Insomma, benché l'interpretazione

---

12 L'ipotesi si ritrova già nella recensione di Vittorio Rossi all'edizione del Pardo, apparsa nel 1907 sul numero XLIX del *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (373-383).

più tradizionalmente amorosa sembri qui la più accertata come avverte l'editore di Bonagiunta, Aldo Menichetti (2012: 90), è evidente come, in assenza di marcatori espliciti riferibili alla poesia d'amore, il lessico impiegato possa in via di principio essere riferito tanto alla sfera amorosa, quanto a quella «realistico-politica».<sup>13</sup>

Questa compenetrazione, del resto, è poi evidente in altri testi della tradizione italiana, in cui la semantica del dolore diviene parte integrante del discorso politico: *S'è dolorozo, a voler movo dire* di Bacciarone, il canto d'esilio composto da un anonimo del Canzoniere Vaticano *Poi che sì doloroso*<sup>14</sup> o *La dolorosa noia* di Panuccio dal Bagno, di cui si riporta la prima strofa:

La dolorosa noia  
ch'aggio dentro al meo core,  
che non mostri di fore  
non posso tanto sostenere; m'avansa,  
montando, malenansa,  
e soverchiando me da tutte parte,  
poi che tra gente croia  
come non saggi alpestri,  
ch'aver degni capestri  
lor serian distringendo come fere  
quale più son crudere,  
dimorar mi convene e stare 'n parte.  
E non solo[o] dimosr con loro usando,  
ma mi conviene stando  
sotto lor suggestion quasi che muto:  
di che son diparuto  
d'ogni piacer, poi lor signoria venne;  
e come ciò sostenne  
venisse, u sosten regno, eo meraviglio,  
Dio, poi comunità mis' ha 'n disuglio.  
(Ed. Contini 1960, I: 304-305, vv. 1-20)

---

13 Interessante notare, a questo proposito, come il tema dell'esilio possa essere funzionale al discorso amoroso anche a parti inverse: così avviene nella ballata di Gianni Alfani *Ballatetta dolente*, in cui il dolore provato per l'esilio diviene metafora per l'amore non corrisposto.

14 Su questo e altri testi di matrice guelfa accomunati dal tema dell'esilio post-Montaperti si legga Bartuschat 2005.

Quest'ultimo testo, riferibile alle lotte guelfo-ghibelline in terra pisana, è seguito nel manoscritto laurenziano dalla canzone *Dolorosa dogliensa in dir m'adduce*, di tema amoroso: ambedue condividono il medesimo utilizzo della serie lessicale compresa nel campo semantico del dolore, declinato però in modo diverso in base al tema trascelto (attualità nel primo caso, pena d'amore nel secondo).

La risemantizzazione di serie lessicali afferenti alla lirica cortese non è un procedimento casuale e neutro, bensì appare davvero consustanziale alla costruzione del discorso lirico sulla realtà. A riprova di ciò sta il famoso episodio di Arnaut Daniel nel canto xxvi del *Purgatorio* dantesco, nel quale il *miglior fabbro* utilizza il lessico tipico della *canço* cortese per esprimere ben altro:

Tan m'abellis vostre cortes deman,  
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;  
consiros vei la passada folor,  
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.

Ara vos prec, per aquella valor  
que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!  
(Pg xxvi, vv. 140-147)

Dante dimostra qui di avere introiettato un processo che informa quasi tutto l'arco di sviluppo della lirica italiana, a partire da Guittone fino ad arrivare a contemporanei come Cino da Pistoia o Cecco Angiolieri; e non è certo un caso che ciò si realizzi proprio per bocca di un trovatore provenzale.

Esistono poi testi in cui la soggettività del poeta si associa all'espressione di un'interiorità sincera, non subordinata al genere lirico e alle sue convenzioni. Gli esempi sono senz'altro pochi, ma non poco è l'interesse che sollevano. Può trattarsi di bozzetti di vita quotidiana che riescono a staccarsi dalle trite convenzioni della poesia d'occasione, come accade nella canzone di Bertran d'Alamanon in cui il poeta esprime la propria paura (*fereza*) e il *pezar* dell'attività di sentinella, o nella sincerità

con cui Sordello si rivolge a Carlo d'Angiò, ringraziandolo prima per il suo invito a accompagnarlo Oltremare, ma poi declinando l'offerta a causa della sua paura dei viaggi in nave (espressa mediante la triade *temer, paor e spaven*). Anche il senso di sconforto e delusione che emerge dal famoso testo inviato da Riccardo Cuor di Leone ai propri vassalli (*Ja nuls hom pres non dira sa razon*) va compreso in questo gruppo: non è difficile immaginare che il *conort* provato dal sovrano nel comporre il sirventese e il suo *cor dolen* per l'atteggiamento dei suoi sodali derivi da una sensazione reale, vissuta nell'opprimente atmosfera della prigionia, e non certo solo dettata dalle consuetudini del genere lirico.

Anche il tema del pentimento può rientrare in questa sfera. In un articolo del 2002, Costanzo di Girolamo individuò un corpus di testi in cui il poeta si rivolge a Gesù o alla Vergine, pentendosi dei propri peccati e auspicando il perdono. Si tratta di una decina di componimenti, che comprende, fra gli altri, autori come Guglielmo IX, Folquet de Marselha, Bartolomé Zorzi, Cadenet, Lanfranco Cigala o Peire d'Alverne. Anche in questo caso non è facile distinguere la consuetudine di un genere —o meglio di una modalità poetica, che confina sovente con la forma mediolatina del *lessus poenitentiae*— e l'effettiva espressione dell'io lirico: certo è che i campi semantici coinvolti sono quelli più rappresentati dalla poesia non amorosa (tristezza, dolore, patimento e via dicendo). A questo gruppo si potrebbero poi aggiungere altri testi in cui le emotività del poeta è legata a situazioni tangibili, reali, come l'imprigionamento (si pensi all'appena citato testo di Riccardo Cuor di Leone o, in ambito italiano, a *Lasso taupino, en che punto crudele* di Bacciarone), all'esilio o alla povertà.

Riguardo all'esilio, viene ovviamente spontaneo rivolgersi a una delle più celebri poesie di Guido Cavalcanti, la *ballatetta*, sulla cui interpretazione in senso «realistico» e non più esclusivamente «letterario» ha dedicato pagine interessanti Claudio Giunta (2005: 45-61); ma pure, restando nel campo dei rimatori stilnovisti, al sonetto *Lasso, pensando a la distrutta valle* e alla canzone *Sì m'ha conquiso la selvaggia gente* di Cino, scritti nel periodo dell'esilio pratese e fiorentino (1303-1306). Anche in questo caso, il poeta, parlando in prima persona, si lamenta della situazione in cui è stato costretto

dalla parte avversa —Cino apparteneva alla fazione dei Guelfi Neri— insistendo su campi semantici propri anche della lirica amorosa, quali il dolore (*affanno, me ne dole, dolente, dolore, languisco, pena, penar, tormento*), il *pianto* o la volontà iperbolica di morte (*morir chieggio sovente, chieggio la morte*). Il tema, altrettanto concreto, della povertà si affaccia invece nella tradizione italiana nella tenzone fra Monte Andrea e Chiaro Davanzati, la quale comprende la canzone *Più soferir non posso ch'io non dica*, di cui si riporta la seconda stanza:<sup>15</sup>

Aimè, tapino, che vit'è mio corso,  
e come sono in forte pianeta!  
Quant'è tormento, sol per me si reta:  
d'ogni pericolo fatto son sagrestia!  
I'm ben sperar nom posso solo un sorso.  
Ov'è gioia, allegrezza è diletto?  
Ove piacer e diporto corretto?  
Ove letizia ed alcun ben che sia?  
Rispondo come son di tuti ignudo!  
Pensero, pena, angoscia e gran rancura,  
trestizia, noia, affanno a dismisura,  
isconforto e sciagura —ò ne lo scudo!  
Dolor e ispiacer, tuti martiri,  
malinconia, pianto, guai e sospiri,  
tormento, ira, mal tuto e travaglio,  
ancor son, di ciascun, loro amiralglio:  
tale tesoro in mia sagrestia chiudo!  
(Ed. Minetti 1979: vi)

Temi, questi ultimi, che mettono senza dubbio in primo piano la soggettività del poeta, il quale reagisce a una situazione concretamente tangibile, verificabile nella storia e non soltanto filtrata da convenzioni poetiche. Ed è proprio la questione della povertà e della reazione emotiva espressa nei versi di Monte Andrea a richiamare colui che più d'ogni altro rimatore italiano ha messo al centro della sua poetica il tema dell'indigenza e dell'*autocommiseratio*: Cecco Angiolieri.

---

15 Chiaro Davanzati risponderà alla canzone con *A San Giovanni, a Monte, mia canzone*, alla quale Monte replicherà per le rime in *Or è nel campo entrato tal campione*.

Qualsiasi valutazione della poesia di Cecco in relazione alla particolare ottica dell'io lirico dovrà necessariamente fare i conti con la storia della critica dalla fine del XIX secolo fino ai giorni nostri, durante la quale, com'è noto, la figura del poeta senese è stata interpretata per molto tempo da un punto di vista del tutto soggettivistico (il mito del Cecco scapestrato), che leggeva come documenti veritieri i sonetti di improprio al padre, di lamento verso la povertà, di autocompiaciuta esaltazione dell'ormai celeberrima triade donna-taverna-dado. Fu grazie a Mario Marti, nel 1953, che quest'immagine si sgretolò a favore di una lettura molto più oggettiva, volta a evidenziare la qualità letteraria dei *topoi* angioliereschi e a inserire la sua ispirazione in un quadro letterario comparativo, non solo con la coeva poesia da egli stesso definita «comico-realistica» italiana, ma anche con i modelli mediolatini (come ad esempio Arrigo da Settimello).<sup>16</sup> Ora, la questione non è certo stabilire quanto di «vero» ci sia nei versi di Cecco, posto che la ricerca degli elementi emotivi nella poesia non amorosa che qui si propone prescinde totalmente da ogni lettura di tipo psicologico o soggettivistico. Non importa, in altre parole, stabilire se i nuclei emotivi siano riflesso di una realtà interiore, di un vissuto personale, bensì è necessario individuare quegli stessi nuclei per comprendere meglio la posizione ricoperta da Cecco nel corpus testuale che stiamo costruendo in queste pagine. Che poi esistano punti d'intersezione fra il vissuto reale e la costruzione poetica è indubbio, e Cecco è l'autore che maggiormente mette alla prova la ricerca di tali snodi nell'intero panorama letterario italiano di quest'epoca.

Conviene quindi mettere in risalto alcuni elementi che si ritengono di non poca importanza. In primo luogo, Cecco è tanto poeta «comico» quanto poeta d'amore. Una mera analisi del lessico impiegato nei sonetti di materia amorosa e in quelli di altro argomento evidenzia, com'è prevedibile, l'impiego di serie lessicali relative soprattutto ai campi semantici della tristezza nella lirica amorosa (*tristo, sconforti...*), del dolore (*affanno, afflizione, angoscia, doglio, doglioso, dolente, dolore, panico, pena, penare...*) e della paura (*paura, spaurato, temente, temenza, timore, tremare...*), mentre nei

---

16 Cfr. Marti 1953: 110-129.



testi non direttamente legati ad Amore la gamma dei sentimenti è sensibilmente ridotta: si osserva la comunanza di alcuni termini chiave nella poetica del senese, come ad esempio *malinconia* o *dolente*, o l'impiego in entrambe le tipologie testuali della «morte per amore», ma in generale il rapporto quantitativo segue le direttrici che si sono indicate poc'anzi nel confronto fra *canso* e testi realistici nella tradizione provenzale. L'impressione è poi confermata da una caratteristica tipica della poesia realistica rispetto a quella amorosa, ossia l'immissione di nuovi campi semantici e nuove serie lessicali: fra questi spicca in Cecco la *vergogna*, termine che aveva a suo tempo giocato un ruolo essenziale nell'opera di Guittone d'Arezzo (si veda *infra*).

Ne deriva quindi che Cecco, ad una prima lettura, rientrerebbe pienamente nelle direttrici già individuate per la tradizione provenzale e quella italiana: maggiore presenza di termini relativi all'espressione dei sentimenti nella lirica amorosa, da una parte, e parziale rifunzionalizzazione semantica di tali lessemi nella poesia «comica».<sup>17</sup> Ma ciò che rende Cecco eccentrico rispetto agli altri rimatori individuati, provenzali e italiani, è semmai il rapporto che lega fra loro le rime del senese. Anche in questo caso la critica si è sbizzarrita nel definire lo stile dei componimenti forse più conosciuti nella sua produzione poetica, a partire dalla definizione di «poeta umorista» di D'Ancona (1874, 1880) duramente criticata da Pirandello (1896);<sup>18</sup> ma ricondurre questa parte del canzoniere di Cecco al campo della poesia «comico-realistica», o «burlesca» o «giullaresca» non è soddisfacente, poiché implicherebbe un effettivo stacco fra la produzione amorosa e quella, appunto, realistica, come invece avviene chiaramente per tutti gli altri autori raccolti nel benemerito volume di Marti. La chiave per comprendere in profondità la poetica di Cecco si ritrova piuttosto nel superamento di una mera analisi semantico-quantitativa, leggendo il suo canzoniere in forma unitaria, senza sopprimere le principali distinzioni tematiche (tendenzialmente quattro: lamento per

---

17 Il rapporto fra il lessico dei sonetti «cortesi» e quelli «realistici» in Cecco era già stato notato da Fabian Alfie: «in over seventy sonnets, Cecco alters the language of comic poetry by infusing it with the vocabulary from the traditions of love literature» (2001: 19-20).

18 Il contributo apparirà, con correzioni ed aggiunte, nella successiva edizione del 1912: 163-275.

l'amore non corrisposto, rime dedicate a Becchina, lamento della propria condizione di povertà, impropri verso il padre), e individuando piuttosto un'istanza unificatrice proprio in ciò che più contraddistingue i suoi versi: lo stile.<sup>19</sup> E se dovessimo assegnare un nome allo stile di Angiolieri, potremmo utilizzare il termine «espressionista»,<sup>20</sup> che descrive la caratteristica più evidente e innovativa della poetica di Cecco nell'intero panorama lirico italiano fino a quel momento: l'uso di uno stile votato all'estrema iperbole, al paradossale e all'*adynaton*, centrato sull'alternanza fra registro aulico e stile mezzano, che unisce tutte le fila della sua ispirazione poetica.<sup>21</sup> Secondo questa lettura unitaria e organica dell'opera angiolieresca, allora, la ricerca dei nuclei semantici legati all'espressione in prima persona di sentimenti ed emozioni evidenzia non più un semplice riutilizzo funzionale dei termini usati fra testi a dominante amorosa e a dominante realistica, ma piuttosto una sostanziale continuità, che agisce da vero e proprio *trait-d'union* all'interno del canzoniere di Cecco.

Allo stesso tempo, sarebbe da rivedere anche l'immagine, ormai un po' logora, di un Cecco «goliardesco», modellata sulla linea diretta che, sotto l'egida del *vituperium*, va dai *clerici vagantes* a Meo de' Tolomei fino sonetti del senese, a partire dall'analisi del Marti. Vero è che la più volte citata triade donna-taverna-dado è un *Leitmotiv* giullaresco, e che la tendenza all'autocommiserazione connota fortemente la produzione di questo stampo (si pensi a Rutebeuf). Ma è altrettanto indubbio che tali nuclei si fondono in un'immagine poetica complessa, che comprende, nell'estrema qualità espressiva della poesia cecchiana, anche il *vituperium* personale contro

---

19 Sottoscrivo pienamente a tale proposito le parole di Giunta: «la vocazione comico-realistica non significa in lui, come significava in Rustico, adesione esteriore a un genere letterario 'oggettivo' ma costituisce un momento essenziale nella rappresentazione dell'io» (2002: 301). Allo stesso tempo, la visione di Marti di un Cecco parodico nei confronti della tradizione stilnovista è senz'altro da riconsiderare, come hanno evidenziato lo stesso Giunta (2002: 292-294) e Marrani (2013).

20 Per «espressionista» non intendo la nozione imposta dal Contini nell'individuazione di una «linea Gadda» che percorrerebbe la letteratura italiana sotto l'egida della contaminazione linguistica, ma mi riferisco invece a caratteristiche di rango stilistico e retorico. Per una valutazione su un possibile espressionismo medievale si veda Giunta 2005: 281-297.

21 Per un'analisi retorica dei sonetti di Cecco si veda Landoni 1989.

il padre —non assimilabile a nessun altro esempio romanzo—, il lamento verso la povertà e lo stesso tema amoroso, soprattutto nei sonetti di Becchina. Il discorso di Cecco è articolato e in qualche modo coerente: in esso non si verificano stacchi tonali, ma vengono coinvolti, sotto l'egida di un peculiare espressionismo, tutti i temi e le situazioni descritti dalla sua *verve* poetica. Riguardo poi ai sonetti che più di altri insistono sull'analisi della propria condizione in rapporto alla povertà —nei quali abbondano *dolore, pena, malinconia, angoscia*— Cecco ha davvero poco a che fare con i goliardi: in un contesto socio-economico come quello borghese e mercantile toscano, trovarsi in una condizione di povertà poteva comportare una difficoltà reale, che rende per certi versi il senese più vicino a quel Monte Andrea che in *Più soferir non posso ch'io non dica* si doleva della propria indigenza —e fu per questo consolato da Guittone in una delle sue epistole— che non a un *clericus vagans*.<sup>22</sup>

Come si è visto, il nodo autobiografia-poesia è ineludibile quando ci si trova a parlare dell'espressione dell'io lirico in versi che parlano della realtà e non solo dell'amore. Un nodo che trova una risoluzione del tutto peculiare, unica nel panorama della lirica duecentesca italiana, nel più illustre esponente del genere in epoca prestilnovista e predantesca, il già menzionato Guittone d'Arezzo. Se l'aretino condivide con gli autori appena menzionati il retroterra culturale e politico ormai differente rispetto agli ambienti cortesi della poesia trobadorica, egli si distingue però per la profonda connessione fra biografia, poesia e la stessa tradizione dei suoi testi. La conversione e l'entrata nell'ordine dei frati gaudenti, com'è ben noto, corrisponde infatti a una spezzatura in due tempi del suo canzoniere che configura, per usare le parole di Michelangelo Picone, una vera e propria «bidimensionalità» dell'io lirico, che «acquista con Guittone profondità psicologica e spessore drammatico» (Picone 2007: 75). Si è parlato giustamente molto della funzione che la palinodia e la *retractatio* hanno nell'economia della tradizione testuale di Guittone (rimando ovviamente ai

---

22 Non è poi un caso che in Cecco manchi un elemento stilistico tipico nel trattamento del *topos* della povertà da parte dei giullari: l'esplicita richiesta di denaro (cfr. sul tema Alfie 2001: 86-87).

lavori di Lino Leonardi, 1993 e 1994), o al ruolo che l'elemento autobiografico ricopre sull'organizzazione della sua opera in ottica di esperienze come quella dantesca: sono elementi fondamentali per comprendere in profondità l'esperienza poetica guittoniana, all'interno della quale la soggettività gioca un ruolo non secondario. Con i versi post-conversione la poesia diviene infatti un itinerario salvifico, testimoniato da una situazione realmente vissuta, certo filtrata ed edulcorata dalla prassi letteraria, ma senz'altro distante dalle esperienze dei trovatori che pure altrove sono fonte d'ispirazione per la poesia dell'aretino.

Domina allora il sentimento della *vergogna*, che si ritrova nelle canzoni che segnano il cambio di passo della sua ispirazione poetica e agisce da vero e proprio «spartiacque emotivo» nella struttura così netta del canzoniere guittoniano. Se, da una parte, la censura del giovanile errore —perfettamente sintetizzato nel verso *Pregiai onta / e cantai dolze di pianto*—, evoca i consueti *pianto*, *ira*, *dolore*, fino alla *rabbia* e alla *follia* del sonetto *O tu Amor de nome, guerra de fatto*, dall'altra i componimenti di Frate Guittone lasciano spazio a sentimenti di gaudio e letizia, come accade nell'invito alla mistica danza della canzone *Vegna, vegna chi vuole giocundare*, o nei giochi etimologici esperiti sull'aggettivo *gaudente* in *O cari frati miei, con malamente*; o, ancora, nella gioia provocata dalla consapevolezza di cantare «per ogni sconfortato omo» di *Ora che la freddore* (vv. 24-25). La coscienza di sé, trasmessa nella netta bipartizione della sua opera poetica, fa insomma di Guittone un innovatore anche nel campo della soggettività letteraria nel Duecento italiano: prima di Dante, e più d'ogni altro trovatore, l'aretino mette in scena lo stesso statuto del fare poesia e rende manifesta la propria reazione emotiva al cospetto della sua conversione religiosa, che è prima di tutto una conversione letteraria ed estetica.

A guisa di conclusione di questa rapida carrellata, preme evidenziare gli elementi più rilevanti che si possono trarre dall'analisi dei testi commentati:

1. La stretta interdipendenza notata a più riprese fra il lessico amoroso e quello della poesia realistica è un fattore decisivo nell'analisi della soggettività e

dell'espressione dei sentimenti nei nuclei d'ispirazione alternativi a quello tipicamente cortese. La poesia d'amore costituisce una vera e propria «grammatica» del genere lirico e, come tale, può essere sottoposta a riusi e cambi di funzione semantica.

2. La continuità di questi procedimenti, fra lirica trobadorica e poesia duecentesca italiana — tanto nei suoi nuclei cortesi quanto nel preponderante ambito borghese e cittadino della poesia toscana —, dimostra quanto ciò sia profondamente radicato nella cultura poetica: lo dimostra l'impiego del linguaggio della *canço* nelle terzine che Dante assegna ad Arnaut Daniel nella *Commedia*.
3. I temi legati all'espressione della soggettività assumono in molti casi una forte centralità nella costruzione del discorso lirico: ciò si verifica nell'impiego della semantica del dolore in molta poesia moralistico-politica, nella *vergogna* che segna la conversione guittoniana, o ancora nelle espressioni di autocommiserazione patetica leggibili in Monte Andrea o — in direzione di un marcato espressionismo lessicale — in Cecco Angiolieri.
4. Nella poesia realistica, ad una continuità lessicale si affianca un processo di ampliamento dei campi semantici relativi all'irrompere della realtà in tessuto lirico altrimenti rarefatto e isomorfo. La soggettività nelle tipologie testuali analizzate assume allora più sfaccettature, lambendo talora l'autobiografismo e scampoli di vissuto reale, anche in una dimensione bozzettistica o iperbolica. Se ne deduce, quindi, che il rapporto fra poesia e realtà genera una multidimensionalità dell'io lirico, più articolata e composita di quella che emerge dall'esclusiva opzione amoroso-cortese della lirica medievale europea.

### BIBLIOGRAFIA CITATA

- ALFIE, Fabian (2001), *Comedy and culture. Cecco Angiolieri's poetry and late medieval society*, Leeds, Northern Universities Press.
- ATTURO, Valentina (2015), *Emozioni medievali. Bibliografia degli studi 1941-2014*, Roma, Bagatto.
- AVALLE, d'Arco Silvio (1976), *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla tradizione lirica medievale*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- BARTUSCHAT, Johannes (2005), «Thèmes moraux et politiques chez quelques poètes florentins pré-stilnovistes: une hypothèse de recherche», in M. Marietti, A. Fontes Baratto, C. Perrus, *La poésie politique dans l'Italie médiévale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 87-103.
- BORSA, Paolo (2011), «Poesia d'armi e poesia politica dalle Origini a Dante», in P. Grillo (a c. di), *Cittadini in armi. Eserciti e guerre nell'Italia comunale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 141-195.
- BORSA, Paolo (2014), «Pace, giustizia e bene comune da Guittone a Dante. La poesia politica in età comunale», *Per leggere*, 14, pp. 141-156.
- COLUCCIA, Rosario (a. c. di) (2008), *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori.
- CONTINI, Gianfranco (ed.), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 voll.
- D'ANCONA, Alessandro (1874), «Cecco Angiolieri, poeta umorista del sec. XIII», *Nuova Antologia*, pp. 5-57, apparso in seguito nel volume *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1880, pp. 105-215.
- DE BARTHOLOMAEIS, Vincenzo (1926), *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, Forni.
- DI GIROLAMO, Costanzo (2002), «Canti di penitenza: da Stroński a Ausiàs March», *Cultura Neolatina*, 62, pp. 193-209.
- FANFANI, Pietro (1856), *Le rime burlesche di eccellenti autori*, Firenze, Le Monnier.
- GAUNT, Simon - HARVEY, Ruth - PATERSON, Linda (eds.) (2000), *Marcabru. A critical edition*, Oxford, D.S. Brewer.
- GIUNTA, Claudio (2002), *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- GIUNTA, Claudio (2005), *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- KAY, Sarah (1990), *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LANDONI, Elena (1989), «Note su Cecco Angiolieri: Antistilnovismo o antipoesia?», *Testo*, xvii, pp. 3-31.

- LEONARDI, Lino (1993), «Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale», in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991)*, Messina, Sicania, pp. 443-480.
- LEONARDI, Lino (ed.) (1994), *Guittone d'Arezzo, Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi.
- LEONARDI, Lino (2009), «Questioni di identità del genere lirico», in F. Brugnolo-F. Gambino (a. c. di), *La lirica romanza nel Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, Padova, Unipress, vol. II, pp. 921-940.
- MARRANI, Giuseppe (2013), «Identità di Becchina», in *Identità / diversità, Atti del III convegno dipartimentale dell'Università per Stranieri di Siena, (Siena, 4-5 dicembre 2012)*, a c. di T. de Rogatis, G. Marrani, A. Patat, V. Russi, Pisa, Pacini, pp. 95-107.
- MARTI, Mario (1953), *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi.
- MARTI, Mario (1956), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli.
- MASSERA, Aldo Francesco (1920), *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, Bari, Laterza.
- MENICETTI, Aldo (ed.) (2012), *Bonagiunta Orbicciani. Rime*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1903), «Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. III. Don Arrigo», *Zeitschrift für romanische Philologie*, xxvii, pp. 153-172, 157-277, 414-436, 708-737.
- MINETTI, Francesco Filippo (1979), *Monte Andrea da Fiorenza. Le rime*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca.
- PICONE, Michelangelo (2007), «Guittone e i due tempi del "canzoniere"», in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994)*, a c. di M. Picone, Firenze, Franco Cesati editore, pp. 73-88.
- PIRANDELLO, Luigi (1896), «Un preteso poeta umorista del XIII secolo», *La vita italiana*, 13 febbraio.
- PETROCCHI, Giorgio (1965), *Storia della Letteratura italiana*, Milano, Garzanti.
- RIEGER, Angelica (1991), *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer.
- RIQUER, Martín de (1975), *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 3 voll.

- ROSSI, Luciano (1997), «Brunetto, Bondie, Dante e il tema dell'esilio», in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, pp. 13-34.
- RUSSO, Luigi (1951), *Ritratti e disegni storici, serie III, Studi sul Due e Trecento*, Bari, Laterza.
- SAPEGNO, Natalino (1929), «La lingua e l'arte di Cecco Angiolieri», *Convivium*, I, pp. 371-382.
- SAPEGNO, Natalino (1934), *Il Trecento*, Milano, Vallardi.
- SHARMAN, Ruth Verity (1989), *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VATTERONI, Sergio (ed.) (2013), *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena, Mucchi, 2 voll.
- VITALE, Maurizio (1956), *Rimatori del '200 e del '300*, Torino, UTET, 2 voll.



## RIASSUNTO

### **Soggettività ed emotività nella poesia realistica medievale: dai trovatori al Duecento italiano**

Lo studio della soggettività e dell'emotività nella lirica romanza è stato effettuato negli ultimi anni con profitto nel campo della lirica d'amore, mentre nel campo che qui si definisce «poesia realistica», cioè quella che parla di tutto ciò che non rientra nell'ambito dei rapporti amorosi, è ancora sostanzialmente da indagare. Il contributo si sofferma sulla tradizione provenzale e italiana e cerca di approfondire il rapporto che unisce la soggettività del poeta a temi e motivi relativi alla descrizione della realtà nella sua multiformità, dove al posto del lessico amoroso entrano in scena una serie di campi semantici nuovi, da un lato, mentre, dall'altro, gli stessi usi lessicali della *canso* tradizionale vengono reimpiegati e rifunzionalizzati nella poesia realistica.

PAROLE CHIAVE: lirica provenzale, lirica duecentesca italiana, soggettività, emotività, campi semantici

## ABSTRACT

### **Subjectivity and Emotions in Realistic Medieval Poetry: From Troubadours to Italian Thirteenth Century Poetry**

The study of subjectivity and emotions in Romance poetry has been the subject of considerable developments over the last years, but exclusively as far as love poems are concerned; on the contrary, what I here define as «realistic poetry»—that is, poetry which deals with all those aspects of reality that do not imply courtly love—has never been the focus of such studies. This article focuses on the Provençal and Italian lyric traditions and offers some considerations on the relationship between the poet's subjectivity and the literary themes that are involved in the description of reality, where two phenomena can be observed: on the one hand, several new semantic fields are included in the lexical repertory of lyric poetry, while, on the other hand, some semantic fields of traditional love poetry can be re-used in a novel way.

KEYWORDS: Provençal lyric, 13th century Italian Poetry, subjectivity, emotions, semantic fields.