

Semantica della voce: la «voz rauca» nella lirica occitanica

Semantics of the Voice: the «Voz Rauca» in Old Occitan Poetry

Susanna Barsotti

Sapienza Università di Roma

susanna.barsotti@uniroma1.it - ORCID: 0000-0002-0836-0938

Rebut: 8/11/2022; acceptat: 6/4/2023; publicat: 30/1/2024

RIASSUNTO: Nei trovatori la connotazione «rauca» della voce genera un giudizio qualitativo che può definire non solo il sentimento che accompagna la composizione, ma anche e soprattutto il grado stilistico del prodotto poetico. Scopo dell'indagine è di inquadrare la voce in virtù della sua natura spirituale e di porre in relazione questo aspetto con il carattere pneumo-fantasmatico dell'amore e del linguaggio, nonché con la dimensione espressivo-affettiva dell'io lirico. Il valore stilistico della raucedine verrà convalidato e integrato, in questa prospettiva, tramite confronti con occorrenze tardo-antiche o mediolatine (Isidoro di Siviglia, Marbodo da Rennes, Baudri de Bourgueil) e prove di impianto filosofico.

PAROLE CHIAVE: Lirica medievale occitanica; semantica; questioni stilistiche.

ABSTRACT: In the Old Occitan lyric, the «rauca» voice implies a qualitative judgment that can define not only the feeling that accompanies the composition, but also the stylistic level of the poetry. Aim of this study is to frame the voice by its spiritual nature and to relate this aspect to the pneumo-phantasmatic character of love and language, as well as to the expressive-affective dimension of the lyric ego. The stylistic value of the hoarse voice will be validated and supplemented by comparisons with late-ancient or Middle-Latin occurrences (Isidore of Seville, Marbodo of Rennes, Baudri of Bourgueil) and tests of philosophical plant.

KEYWORDS: Old Occitan lyric; Semantics; Stylistics issues.

Dentro il mio sonno terra-di-nessuno
 Di purissimo suono rauca gola
 Lingua flebile vena
 Di mitissima uccisa
 Alluminata grazia sua figura
 Mordesse una parola –
 In voi, Minne, quell'ombra si deguisa.
 Giovanni Giudici, *Salutz*, VII.8

➤ 1. Introduzione: sulla rilevanza della voce

In quanto pervaso da occasioni di performatività del discorso orale, il Medioevo valorizza la voce in modo singolare.¹ In Italia, nelle società comunali del Duecento, l'oratore può fondare sulla modulazione del timbro vocalico la riuscita della sua comunicazione – e, dunque, la possibilità di persuadere e compiacere il pubblico – e grazie a quest'ultima incarnare il simbolo della virtù governativa.² Ricca di raccomandazioni sull'uso della voce è la pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium* (tra i trattati di retorica più frequentati nel Medioevo e recepiti nello stesso contesto storico comunale), che ripartisce la voce in «grande, ferma e molle» – con corrispettive equivalenze stilistiche – a seconda delle situazioni.³ Una posizione non irrilevante nel panorama delle manifestazioni vocaliche è poi quella occupata dai predicatori e dagli ordini mendicanti, che promossero la voce a principale strumento di comunicazione con le masse, entrando in concorrenza con il cosiddetto «spazio del giullare» (Zumthor 1990: 103).

La retorica duecentesca serve qui come puro termine di confronto, a sottolineare la centralità della voce quale manifestazione espressiva in grado di condizionare l'efficacia della *performance*, attraverso la componente dell'emozionalità che sostanzia l'atto declamatorio. Non intendo tuttavia soffermarmi sulla centralità della voce in senso

lato, bensì sulla sua caratterizzazione sonora in relazione al messaggio lirico e alle sue ragioni, che già a partire dai trovatori risulta intrinsecamente connessa al sostrato emozionale da cui prende forma l'atto linguistico. Il momento esecutivo del discorso poetico affidato ai giullari caratterizza e condiziona d'altronde la trasmissione e la ricezione della lirica trobadorica:⁴ in questo frangente, la voce può assumere caratteristiche associabili ad aspetti di natura emotiva e costituire quell'«elemento espressivo supplementare» di cui il trovatore poteva disporre per «intensificare e contemporaneamente fare da supporto al messaggio poetico, arricchendo il campo delle possibili varianti» (Beretta Spampinato 1976: 285).⁵ Gli aggettivi che denotano la qualità del timbro vocalico possono dunque avere delle implicazioni semantiche non trascurabili all'interno del discorso sullo stile; nella sua natura «spirital», la voce del trovatore – «eco di quella interiore» (Zumthor 1984: 241) – costituisce dunque, in altre parole, la «parte integrante di una poetica» (*ibidem*).

Termine raro – che incorre, talvolta, in banalizzazioni da parte dei copisti – è in provenzale l'aggettivo *rauc*, impiegato per qualificare la *voz* protagonista della *performance* entro cui il testo viene rappresentato pubblicamente. In particolare, la raucedine sembra rappresentare iconicamente la disposizione psico-fisica del poeta, e Francesco Carapezza ha bene dimostrato come l'aggettivo in questione si leghi intrinsecamente al *gradus* stilistico dell'asperità (e dello stile basso), in contrapposizione alla marca «alta e chiara» della voce.⁶ Con questa indagine ci si propone di convalidare e integrare l'indagine aperta da Carapezza, con qualche nuovo raffronto sul versante della lirica mediolatina e della modernità, e prendendo in esame delle prove di impianto filosofico. Rientrando la voce nelle manifestazioni espressivo-affettive dell'io, ci si soffermerà, in particolare, sui tratti fantasmatici che designano la concezione medievale dell'amore e la sua espressione sul piano del linguaggio, tentando di estendere ai

1. Sulla voce in ambito romanzo fondamentali i contributi di Zumthor (1984; 1987; 1989; 1990; 1999). Le basi di questa indagine sono gettate da Carapezza (2008), al cui articolo farò più volte riferimento.

2. Cfr. in proposito Artifoni (2001: 144). Sulla voce come strumento persuasivo rimando alle considerazioni di Bologna (2022: 151-161).

3. Cfr. ancora Artifoni (2001: 144), il quale sottolinea che fu in particolare Bono Giamboni ad assecondare l'importanza del tema mediante il tentativo di trasporre in volgare la ricchezza lessicale delle diverse varietà vocali indicate dal trattato pseudo-ciceroniano.

4. Sulla questione cfr. Meneghetti (1992: 64-69) e Kay (1990: 132-170).

5. Il corsivo che modifica il testo è mio.

6. Cfr. Carapezza (2008: 20): «C'est en tous cas avec l'adverbe *raucamen* ou l'attribut *rauc* que les troubadours stigmatisaient habituellement la façon de chanter d'interprètes médiocres»; e Bologna (2022: 53-57).

trovatori i presupposti filosofici derivati a questa altezza dal neoplatonismo.⁷

➤ 2. Peire d'Alvernhe: la voce come correlativo delle capacità poetiche

Il trovatore Peire d'Alvernhe, la cui attività poetica si colloca tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta del secolo XII, si distingue per il più frequente impiego di espressioni e formule riconducibili al suono vocale.⁸ In almeno tre casi la voce è infatti oggetto della parodia in «Cantarai d'aquestz trobadors» (BdT 323.11), dove Peire ha modo di motteggiare i colleghi e sé stesso.⁹

Il primo bersaglio in questo senso è Giraut de Borneill (v. 14-16), che «sembl'oire sec al soleill | ab son chantar magre dolèn, | q'ès chans de vieilla porta-seill»:¹⁰ il caso è già emblematico per il fatto di riprodurre, attraverso un'immagine che condensa i simboli dell'asciuttezza (cioè la voce gracchiante di una povera vecchia grinzosa e rinsecchita), la voce «secca» (*rauca* si direbbe, benché tale aggettivo non compaia nel testo) del poeta. L'abilità parodiante di Peire d'Alvernhe si incentra, del resto, sullo stravolgimento dei concetti e delle rime di «A penas sai comensar» (BdT 242.11), dove Giraut qualifica il suo poetare come «rauquet e clar» (v. 13),¹¹ con una dittologia che –

7. Il tramite fondamentale è la dottrina neoplatonica, che nel XII secolo permea alcuni testi fondamentali del pensiero vittorino. Emblematico è il passaggio «Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat, qui vim non sentit amoris?» dell'*Epistola ad Severinum de caritate*, attribuita a un Frater Ivo. Su questo testo cfr. Casella (1934); cfr. inoltre Zambon (2007: 422-467; 2020: 951-952) e Bourgain (1997: 167).

8. Come sottolinea Bologna (2022: 184), anche nelle *vidas* si possono cogliere delle «rapide spettrografie vocali», forse più legate, tuttavia, al tipo di contenuto trasmesso dalle poesie dei singoli trovatori (ad es. Marcabruno, che «fo doptatz per sa lenga» e Peire Vidal, a cui la lingua fu tagliata per gelosia). Sulle coordinate biografiche e sulle relazioni letterarie di Peire d'Alvernhe cfr. DBT: 375-377.

9. Tra i principali interventi critici su questo testo cfr. Tavani (1978), Bonafin (1996), Rossi (1997) e Guida (1998).

10. L'edizione da cui vengono tratte le citazioni è quella di Del Monte (1955: 118 e ss.).

11. Cito estesamente da Sharman (1989: 196, v. 11-14): «[...] mi sap bo, | quand auch dire per contens | mon sonnet rauquet e clar, | e l'auch a la fon portar». Non manca chi ha interpretato i versi di Peire come una presa in giro dei tratti fisici (più che poetici) di Giraut de Borneill; cfr.

nota Carapezza (2008: 25) – attiva una «coordination des deux attributs topiques et opposés» che «sert à indiquer tout type de voix chanteuse, et par synecdoque, tout genre d'interprète» e che ha dunque un significato decisivo nell'ambito delle sfumature di giudizio sullo stile. Per riportare l'occorrenza al contesto: in «A penas sai comensar» Giraut dichiara di essere capace di poetare in maniera chiusa, ma di preferire programmaticamente lo stile *leu*, giacché, come osserva Francesco Zambon (2021: 52), «un canto non è davvero apprezzato se non ne possono godere tutti [...] e se tutti non possono a loro volta intonarlo, fosse pure con voce rauca, cioè storpiandolo e deformandolo».¹²

La satira colpisce due stanze dopo Guillem de Ribas, che «ditz totz sos vers raucamen, | per que es avols sos retins, | c'atretan s'en fari'us chins» (v. 33-34). È qui che, in particolare, l'uso figurato dell'avverbio *raucamen* denota l'insuccesso del trovatore motteggiato ed è esemplare nel farsi emblema dell'incapacità poetico-canora; e non sarà un caso che la prima cosa che si dice di Guillem sia ch'egli è «malvatz defors e dedins» (v. 32).

Alla propria voce, infine, Peire non riserva parole più lusinghiere, giacché con essa egli canta (secondo l'edizione Del Monte) «de sus e de sotz, | e lauza's mout a tota gen» (v. 80-81): seppure esuli dal suono rauco su cui questa indagine si incentra, il fatto di cantare *de sus e de sotz* (cioè con note alte e basse), potrebbe a sua volta definire in senso figurato un aspetto della carriera poetica di Peire.¹³

Panvini (1949: 18). Cfr. infine Beltrami (2020: 195), secondo cui «magre dolèn» si riferirebbe proprio alla maniera di cantare.

12. Il corsivo è mio.

13. Diverso tuttavia il testo editato da Fratta (1996: 58): «Peire d'Alvernhe a tal vutz | que non canta sus ni desotz» [Peire d'Alvernhe ha una voce tale che non canta né meglio né peggio]; il commento dell'editore è: «Il senso di 80-82 è così evidente: Peire non canta né meglio né peggio dei trovatori finora citati, anche se talora indulge a un esagerato autoincensamento» (ivi: 196). Anche attraverso la posizione alla fine della rassegna di satira, Peire si assegna implicitamente il primato sugli altri trovatori. La variante dei mss. *CRA*, con il paragone alla rana (*cum [com R, con a] granholem potz*), benché «estranea alla tradizione di *Chantarai*» (ivi: 195), attesta la tendenza, da parte dei copisti, a interpretare la dichiarazione del trovatore alla luce di una caratterizzazione di tipo vocale. Sulla questione si rimanda a Roncaglia (1969).

Con un riferimento alle qualità canore del proprio giullare si apre poi «Ab fina ioia comenssa» (BdT 323.2), dove il trovatore esprime la preoccupazione di affidare la propria poesia a un giullare incapace, che intoni la melodia trasformando in uno strillo una canzone perfetta (chiamata al v. 2 «lo vers qui bels motz assona»):¹⁴

Ab fina ioia comessa
lo vers qui bels motz assona
e de re no-i a faillenssa;
mas no m'es bon qe l'apreigna
tals cui mos chans non coveigna,
q'ieu non vuoill avols chantaire,
cel que tot chan desfaissona,
mon doutz sonet torn'en bram.
(v. 1-8; Del Monte 1955: 33)

[Con perfetta gioia comincia la canzone che armonizza belle parole, e non v'è in nulla difetto; ma non mi piace che l'apprenda uno a cui non s'addica il mio canto, perché non voglio che un cattivo cantore, uno che sconcia ogni canto, tramuti in strillo la mia dolce melodia].

Se da una parte dichiarazioni come queste sembrano convalidare la differenziazione tra due figure fondamentali, cioè quella del trovatore e quella dell'esecutore-giullare, dall'altra esse comunicano lo stretto legame di dipendenza tra la qualità del testo e la qualità dell'esecuzione, quasi che dal giudizio sull'una dipenda il giudizio sull'altra.¹⁵ Naturalmente la piacevolezza dell'esecuzione ha una rilevanza preponderante nell'ambito delle aspettative del pubblico: la melodia e la voce del giullare garantiranno la buona valutazione del dettato poetico (ossia dei suoi aspetti formali e dei suoi contenuti). Al di là del caso specifico, le occorrenze appena discusse mostrano come la caratterizzazione della voce possa essere posta al centro dell'attenzione parodica non in quanto produzione di suono, ma in quanto definizione di una poetica *tout court*, in grado di

14. Il testo si apre con un'espressione che denota «la volontà [...] del poeta d'impedire che altri possa guastare il suo canto, inteso come perfezione di parole e di suoni corrispondente alla perfezione della propria gioia d'amore» (Del Monte 1955: 39). Sulle melodie associate ai testi di Peire d'Alvernhe cfr. Carapezza (2006).

15. Cfr. Landoni (1989: 139 e ss.). Sulla distinzione terminologica tra trovatore-autore e giullare-esecutore si vedano Noto (1988: 138-153) e Tornatore (i.c.s.: 5-9).

rappresentare simbolicamente il profilo umano e poetico del parodiato.

La carica espressiva conferita all'aggettivo *raucus* nella descrizione della voce è forse in qualche misura confrontabile con quella rilevata da Aurelio Roncaglia nel verbo *garrire*, del cui impiego sono stati indagati i presupposti affettivi nell'ambito delle *kharagiat* mozarabiche, e che si distingue a sua volta per il fatto di non essere mai «disgiunto da una connotazione di segno negativo, evocante l'avvertenza d'una qualche asprezza di tono o d'una qualche meccanicità d'emissione e implicante un giudizio di disapprovazione o un senso di fastidio, o – ancor più spesso – un atteggiamento canzonatorio» (1981: 975). Del portato caratteriale e emotivo veicolato dalla descrizione della voce occorrerà dunque interrogarsi per verificare se vi sia una qualche correlazione tra suono, stile e disposizione psico-affettiva della voce poetica descritta. Prima di riportare l'attenzione sull'impiego di questo motivo in ambito trobadorico, mi propongo ora di riassumere le coordinate semantiche della voca rauca a partire dalla latinità classica.

➤ 3. La raucedine come metafora

Il genere di assimilazione più evidente è quello che consente l'interscambio tra i connotati canori degli uccelli e degli uomini:¹⁶ peculiari due versi di Virgilio, che nel cigno e nell'oca identifica i poli della qualità del poeta: «Nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna | digna, set argutos inter strepere anser olores» (*Ecloga* 9, 36).¹⁷ L'origina-

16. La trasformazione del poeta in uccello è descritta con minuzia da Orazio, *Carmina*, II, 20, v. 1-2: «Non usitata nec tenui ferar | penna biformis» e v. 9-12: «Iam iam residunt cruribus asperae | pelles, et album mutor in alitem | superne, nascunturque leves | per digitos umerosque plumae» (Shackleton Bailey 2001 [1985]). Sull'omologazione tra voci degli uccelli e voce dei poeti nell'antichità si veda Bettini (2018: 39-47).

17. Nel v secolo Servio commenterà questo passo credendo di riconoscere in *anser* il nome proprio di un poeta che avrebbe celebrato le gesta di Antonio, «ma la notizia è probabilmente frutto del consueto lavoro fantastico in margine al testo virgiliano, che qui può aver trovato sostegno in Cic. *Phil.* 13,11» (Cucchiarelli 2012: 466). Il commento di Servio recita: «ARGVTOS INTER STREPERE A(NSER) O(OLORES) argutos canoros, ut forte sub arguta consederat. et alludit ad Anserem quendam, Antonii poetam, qui eius laudes scribebat: quem ob hoc per transi-

lità e l'autorevolezza dell'*Ecloga* virgiliana come archetipo della contrapposizione qualitativa in atto (che interpreta la voce dei due animali come correlativo oggettivo della qualità del canto) sono indiscusse. Si può pensare che a partire da questa immagine l'osmosi tra gli attributi assegnati alle due categorie di canto (animale e umano) divenga proverbiale.¹⁸ Richiamandosi a questa tradizione Orazio può esaltare la poesia del sublime Pindaro chiamandolo «cigno dirceo» (con il grecismo *cycnus*) nei *Carmina*, IV, 2, 25: «Multa Dircaeum levat aura cycnum, | tendit, Antoni, quotiens in altos | nubium tractus», per poi contrapporre il proprio profilo poetico a quello di un'ape laboriosa.¹⁹ Il cigno è nondimeno considerato il gradino più alto cui paragonare l'abilità canora umana;²⁰ non è tuttavia sempre coerente il buon giudizio sulla sua voce, che in qualche caso risulta a sua volta rauca, come accade nell'*Eneide*, XI, 458, dove «dant sonitum rauci cigni». La tradizione tardoantica e poi medievale avrà ben presente il commento di Servio all'opera virgiliana, chiosata in questo luogo con la nota: «nam modo canoros significat, *alias vocis pessimae*» (*Servius auctus*, II: 534).

In antichità l'aggettivo *raucus* si inserisce per lo più nel repertorio sonoro degli elementi naturali, ad esempio il vento o le acque di un fiume, come accade in Virgilio, *Georgiche*, I, 109: «illa unda cadens raucum per levia murmur saxa ciet». Ed è rauca, non a caso, la voce di Alfeo-fiume

tum carpsit. de hoc etiam Cicero in Philippicis dicit ex agro Falerno anseres depellantur: ipsum enim agrum ei donarat Antonius. [et bene illos poetas optimos cycnos dicit, se anserem rudem et levis ingenii, nec debere aut posse <se> illos imitari. INTER STREPERE sane et composite potest et separatim proferri]. Cucchiarelli specifica inoltre che «un poeta Anser sembrerebbe noto a Ovidio, che lo associa proprio a Cinna: *Cinna quoque his comes est, Cinnaque procacior Anser* (*Trist.* 2, 435), mentre sarà da interpretarsi come (scherzosa) personificazione quella di Properzio, nella sua rielaborazione del nostro luogo: nec minor hic [...] canorus | anseris indocto carmine cessit olor (2,34, 83-84)» (*ibidem*).

18. Come rileva Cucchiarelli (2012: 466), l'immagine ornitologico-canora è tuttavia più antica e deriva a sua volta da Teocrito (*Idilli*, 5, v. 136-137), dove vengono contrapposti la gazza e l'usignolo, le upupe e i cigni.

19. Cfr. v. 27-32: «Ego apis Matinae | more modoque [...] operosa parvus | carmina fingo» (Shackleton Bailey 2001 [1985]).

20. Altri riferimenti in Cucchiarelli (2012: 466-467).

che chiama Aretusa nelle *Metamorfosi* ovidiane: «“Quo properas, Arethusa?” Suis Alpheus ab undis, | “quo properas?” Iterum rauco mihi dixerat ore» (v. 599-600; Anderson 1991).²¹

Ma è in epoca cristiana che l'aggettivo assume – quando impiegato per caratterizzare la voce umana – sfumature di fatica, sofferenza e sforzo, e dunque ad essere associato a un genere disforico di sonorità. L'origine della svolta semantica nell'impiego letterario di questo aggettivo va identificata nel recupero di un versetto dei Salmi, «laboravi clamans; *raucae factae sunt fauces meae*», che fa delle mascelle rauche il correlativo sonoro della sofferenza di chi chiama;²² non a caso, la versione di Girolamo chiosa: «laboravi clamans; *exasperatum est guttur meum*» (Sal 68, 4; Fischer & Weber 1975). Agostino esplicita un giudizio qualitativo sulla voce rauca – contrapposta, in quanto cacofonica, alla *suavitas* – nei *Sermones ad populum*: «Vox est: sentio quia vox est; bene cantat, male cantat, suavis est, raucus est: novi, scio, pervenit ad me».²³ Poco più tardi, Isidoro di Siviglia dedica alla *modulatio vocis* un ampio spazio delle *Etimologie*, dove vengono elencati aggettivi interessanti per la distinzione qualitativa dei diversi tipi di voce:²⁴

Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedat autem sonus cantum. Arsis est vocis elevatio, hoc est initium. Thesis vocis positio, hoc est finis. Suaves voces sunt subtiles et spissae, clarae atque acutae. Perspicuae voces sunt, quae longius protrahuntur, ita ut omnem inpleant continuo locum, sicut clangor tubarum. *Subtiles voces sunt, quibus non est spiritus*, qualis est infantium, vel mulierum, vel aegrotantium, sicut in nervis. Quae enim subtilissimae cordae sunt,

21. La raucedine della voce umana è chiamata in causa da Giovenale nella *Satira* 11 (v. 156: «nec pupillares defert in balnea raucus | testiculos») per alludere al cambiamento vocale che avviene nei giovani uomini durante l'adolescenza e che indica l'entrata nell'età adulta, e nella *Satira* 6, v. 515, per descrivere il suono del grido rituale («iam pridem, cui rauca cohors, cui tympana cedunt»; Willis 1997). Cfr. anche un'altra occorrenza ovidiana, *Metamorfosi*, II, v. 483-484: «vox iracunda minaxque | plenaque terroris rauco de gutture fertur».

22. Augustinus Hipponensis, *Enarrationes in Psalmos*, 68, 1 (CPL 0283; Dekkers & Fraipont 1956).

23. Augustinus Hipponensis, *Sermones ad populum* (CPL 0284), *Sermo* 112 (*Thesaurus Augustinianus*, p. 245).

24. Una parte del passo anche in Carapezza (2008: 5).

subtiles ac tenues sonos emittunt. *Pingues sunt voces, quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum. Acuta vox tenuis, alta, sicut in cordis videmus. Dura vox est, quae violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis sonos, quotiens in durum malleus percutitur ferrum. Aspera vox est rauca, et quae dispergitur per minutos et indissimiles pulsus. Caeca vox est, quae, mox emissa fuerit, conticescit, atque suffocata nequaquam longius producitur, sicut est in ficilibus. Vinnola est vox mollis atque flexibilis. Et vinnola dicta a vinno, hoc est cincinno molliter flexo. Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublimis sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est.*

(*Etymologiarum sive Originum libri XX* [CPL 1186] Lindsay 1911: III, 20, 6-15)²⁵

Gli aggettivi impiegati da Isidoro, con le rispettive categorizzazioni della voce a seconda del suo timbro e della sua energia, non sono il solo punto di interesse all'interno del brano qui riportato; peculiare è altresì il fatto che in almeno due luoghi del testo la voce venga correlata a un ben preciso termine tecnico, ossia *spiritus*, quantificato a seconda del caso in cui la voce sia *subtilis* o *pinguis*. Questa associazione consente di stabilire un confronto interessante tra *vox* e *spiritus* che occorre tenere a mente nel ragionamento che qui si propone.

Date queste premesse, non stupisce che l'opposizione virgiliana delle voci degli uccelli-poeti, così come l'attribuzione della «secchezza» poetica (in opposizione alla solennità e alla ricchezza), abbia fortuna, dal VI secolo in avanti, nelle dichiarazioni di modestia dei poeti che vogliono rapportarsi a interlocutori illustri.²⁶ Nel *Carme* 99 Baudri de Bourgueil dichiara «magro» il proprio canto, specialmente se confrontato alla poesia del destinatario, Goffredo da Reims (v. 49-50):²⁷

25. Il corsivo è mio.

26. Cfr. ad es. Ennodio, *Epistulae*, VI, 23 (*ad Partennium*, CPL 1487; Hartel 1882): «Sed quid ego post tantum iudicem, cuius auribus operis tui concinnationem placere signasti, quasi post olores anser strepui? Illi quicumque placuit examen securus ingreditur: facundia ab illo praedicata praeualet fauorem etiam ab inimicis exigere».

27. Goffredo, «poète à l'inspiration fort voisine de celle de Baudri» (Tilliette 2012: I, 178) è una delle personalità di spicco della cosiddetta rinascenza, a cui Balderico indirizza questo e il *Carme* 35, cioè un epitaffio in morte del poeta; cfr. *ibidem*.

«Inuenies ieiuna nimis modulamina nostra | quae, compacta tuis, tunc minus eniteant» (Bartotti 2021: 23-24). Emerge così un'idea della voce come «correlativo sonoro» in grado di riflettere e insieme di comunicare un grado stilistico. Se l'abate di Bourgueil identifica nel proprio stile una «magrezza poetica» che rende il suo canto rauco come quello dell'oca, quello dell'interlocutore, al contrario, si rispecchia nel timbro dolce, morbido, del cigno (v. 60-61): «Anser uti raucus est aequiperandus olores, | sic tibi sum raucus aequiperandus ego».²⁸ Con Baudri è dunque possibile ricollegare, forse per la prima volta in ambito romanzo, l'impiego dell'aggettivo *raucus* al motivo della secchezza e della cacofonia poetica. La contrapposizione virgiliana tra la voce del cigno e la raucedine del poeta si ripropone nel *Carme* 252 (v. 15-16): «Anser raucus ego strepo sedulus inter olores | inter aues querulas rauca cicada strepo», ulteriore dichiarazione per rappresentare l'umiltà del proprio canto, mentre nel *Carme* 147 il motivo si ripropone ancora, in forma variata (v. 16): «Ne michi iam rauco verba det in vacuum» (Tilliette 2012: II, 56). In contesto analogo l'immagine ricorre anche nel contemporaneo Marbodo da Rennes, 2, 34 (PL 171, 1725 c.), v. 7-11: «Utque diu cantes, ego vel mea musa precantes, | cantamus tecum, non respondendo per aequum, | voce sed ut rauca cigno gravis obrepit auca, | quippe tuum cantum superat vox nulla volantum, | inter vocales ego sum quasi garrulus ales».

È infine fondamentale riportare l'attenzione sui contesti d'impiego dell'aggettivo e sulla storia delle idee che ne accompagnano lo sviluppo semantico in epoca medievale. Tra i contesti determinanti non va assolutamente escluso il campo della medicina, i cui progressi portano alla percezione sempre più viva delle cause scatenanti del suono rauco della voce umana; i trattati dell'epoca attribuiscono alla raucedine la condizione di sforzo e di malattia, come accade, naturalmente, nelle *Causae Curae* di Hildegarda di Bingen: «et foetens halitus istorum ad pulmonem transit et eum fatigat, ita quod etiam aliquando raucam vocem habent».

28. Il paragone, come riferisce Tilliette (2012: I, 212), è proverbiale dopo Virgilio (*Ecloga* 9, 36), ed è presente anche nella coeva poesia di Marbodo da Rennes (2, 34, 9, PL 171, 1725 c.). Sulla raucedine metaforica della voce di Balderico cfr. anche *Carme* 147, v. 16, e *Carme* 252, v. 15.

La voce viene assunta, del resto, come organo centrale nella dottrina pneumo-fantasmatica che il Medioevo latino assorbe a partire dalla traduzione delle opere di Avicenna. Tale teoria deriva a sua volta dalla categoria di *spiritus*, installatasi nel pensiero medico medievale a partire dalla fine del XI secolo e grazie, principalmente, alle traduzioni di Costantino l'Africano e al *De natura hominis* di Nemesio.²⁹ Se la condizione reale perché una voce sia voce è che essa sia mossa da uno *spiritus*, e se, dunque, l'espressione vocale scaturisce da una dimensione interiore che è sia organica sia fantasmatica, ecco connessi indissolubilmente corpo e spirito, voce e sentimento, o, se si vuole, suono esteriore e suono interiore;³⁰ ma si tornerà più avanti su questo assunto. Basti evidenziare qui, come premessa, che è seguendo questa linea evolutiva che la lirica del XII secolo getta le basi per concepire il suono vocale come vera e propria metafora di un'istanza interiore, e che nel caso della raucedine si presta bene, in ultima analisi, a caratterizzare le implicazioni di natura qualitativa (disforica) del canto. È a quest'epoca, dunque, che si sistematizza in poesia l'uso simbolico degli attributi canori, lasciando emergere a chiare lettere delle gradazioni di tipo stilistico e emotivo.

➤ 4. Voce, registro stilistico e sentimento nei trovatori

Con il passaggio dal latino alle lingue volgari la voce poetica entra nella gamma stilistico-sentimentale che permette di definire la natura del prodotto artistico. Nei trovatori il legame di *convenientia* che unisce gli argomenti (*razos*) ai suoni e alle parole (*so* e *motz*), ribadito in numerose dichiarazioni incipitarie, conferisce alla voce l'importanza di un canale esplicativo di rilievo, la cui manifestazione sonora dispiega in sé l'espressione della situazione interiore che muove il canto. La qualità del timbro vocale – da connettere a questa generale dipendenza, nella poesia provenzale, tra vena interiore e qualità della poesia – assume allora un significato denso di implicazioni metaforiche. In altre parole, con i trovatori stile poetico e

29. Quest'ultimo tradotto poi da Alfano di Salerno e da Burgundio da Pisa. Sulla nozione di *spiritus* nei secoli XII-XIII si rimanda ad Agamben (1977: 89), Hamesse (1984: 165-177) e Jacquart (2020).

30. Si vedano a questo proposito anche i contributi di Gubbini (2014: 232; 2020).

suono della voce contribuiscono a quella che Paul Zumthor (1984: 229) ha definito «l'unicità di un senso». Entro tale rapporto di armonizzazione di suoni e parole, forme e contenuti, può essere letta anche l'interdipendenza tra la disposizione emotiva al canto e la riuscita qualitativa di questo. Mi limito qui a segnalare, come prova di quest'ultima relazione, gli innumerevoli casi in cui i trovatori dichiarano di sforzarsi di cantare per il fatto che lo stato d'animo mal si concilia con l'attività poetica.³¹ Casi, questi, in cui – *per opposita* – si assume come corretta (per un naturale dispiegarsi delle forze poetiche in una buona canzone) la relazione riassumibile con la formula ventadoriana «Chantar no pot gaire valer | si dins dal cor no mou lo chans» (BdT 70.15, v. 1-2).³² La raucedine si ricollega dunque da un lato alla situazione dello sforzo fisico-intellettuale, dall'altro alle situazioni di somatizzazione della disforia amorosa;³³ e, in virtù di queste relazioni, il suono rauco della voce poetica può ricondurre dunque al registro basso e comico dello stile.³⁴

31. Peculiari sono alcune dichiarazioni all'interno del *corpus* di Elias Cairel, in particolare «Estat ai dos ans» (BdT 133.3), v. 12-19, e «Totz mos cors» (BdT 133.4), v. 1-9, su cui Lachin (2004: 134-137 e 308). Sembra che il canto debba essere legittimato, dunque, da una situazione di *joi d'amor*, come specifica ad esempio Lanfranc Cigala in «Non sai si-m chant, pero eu n'ai voler» (BdT 282.16), v. 1-4, su cui Branciforti (1954: 116).

32. Relazione che si impernia sul principio di *convenientia*, come giustamente rileva Callewaert (2000: 71-72). Insieme a Bernart si considerino anche altri casi rilevanti all'interno della generazione, quali: «Al prim qe-il timi sorz en sus» (BdT 389.4) di Raimbaut d'Aurenga, v. 6-7: «E chanz si d'amor non es faig | no val plus com ses domna amars» (Pattison 1952: 91); «Si soutilz senz» (BdT 242.74) di Giraut de Borneill, v. 9-15: «et a mi non par | que nuls chantars | sia valenz ni cars, | si cuiars o temers | o pesans'o plazers | non enseigna com chan» (Sharman 1989: 293).

33. Riflette su questo aspetto (in particolare nella poesia di Giacomo da Lentini) Atturo (2016: 53 e 57-59).

34. I riferimenti alla raucedine ricorrono tuttavia anche in contesti in cui si voglia semplicemente denotare negativamente la voce di un giullare. Ciò accade, ad esempio, in una delle risposte di difesa del *trobar leu* da parte di Giraut de Borneill in dialogo con Raimbaut d'Aurenga, in «Ara-m platz, Giraut de Borneill» (BdT 389.10a), v. 38-42, dove compare l'aggettivo *enraumatz*: «e pero, si n'ai mas d'affan, | mos sos lev'atz | c'us enraumatz | lo-m deissazec e-l diga mal, | que no-l dei ad home sesal». Pattison (1952: 174 e 176) confronta il passo con i versi del-

Tracce della logica di proiezione della sofferenza sul suono-parola si possono rintracciare – uscendo momentaneamente dal regesto delle occorrenze di *rauc* – anche nelle espressioni che riguardano la semantica dello sforzo poetico veicolato generalmente dal verbo *esforsar*. In «Si-l cor no-m ministr'a dreig» (BdT 242.70), Giraut de Borneill fa infatti ricorso a un'espressione peculiare per esprimere l'idea dello spezzettamento delle parole come risultato di una situazione emotiva compromessa, asserendo, ai v. 4-6: «no m'es vis qu'era s'afagna, | si non es forsatz, | en aitals motz peceiatz».³⁵ Le parole sono rotte sia perché rotta è la voce addolorata del poeta, sia perché, in quanto scollate dal loro vero senso poetico – che è quello del canto amoroso – esse tradiscono

la già menzionata «A penas sai comensar» (BdT 242.11), in cui Giraut definisce il proprio *trobar* «rauget e clar». Nell'*enuieg* «Be m'enueia, per Sant Salvaire» (BdT 305.9), il Monge de Montaudou elenca tra le «noie» alcuni casi di associazioni intese come disarmoniche e *contra naturam*. Il primo tra questi è, non a caso, la figura dell'uomo rauco che si voglia fare cantore (v. 1-6): «Be m'enueia, per Sant Salvaire, | d'ome rauc que-s fassa chanteire | e d'avol clergue predicaire. | Paupre renovier no pretz guaie, | et enueia-m rossi trotaire | e rix hom que massa vol traire» (Routledge 1977: 89). In «Fuilhetas, vos mi preiatz qe ieu chan» (BdT 80.17), Bertran de Born si prende gioco con queste parole del proprio giullare *Fuilhetas* («Foglietta»: menzionato qui e nell'altro sirventese giullaresco «Fuilhetas, ges autres vergiers», BdT 80.16), accentuando la descrizione dello sforzo fisico di questi quando intona un canto. Il componimento, di sole due *coblas*, è tradito solo dal canzoniere *M*, che in questo luogo presenta la forma, priva di senso, *faraucha*, evidente corruzione di un originario *La raucha* (v. 8-14): «La raucha vos don cridaz en chantan | e-l niegre cors don semblas sarrazi | e-l paubre mot qe dizes en contan, | e qar flairaz sap e gema e pi | con avols genz de Savoia, | e qar es lag garnitz e mal estan, | ab qe-us n'anes, farai vostre coman» (Gouiran 1985: 795).

35. Sharman (1989: 211); cfr. inoltre la nota *ad loc.*: «His words are 'broken', in a metaphorical sense, because of his lack of joy. Joy is necessary to inspire him to piece together motz peceiatz into a chantaret sotil (3). They are also broken stylistically: fragmented and interjectory [...], in contrast with the smooth, flowing lines of a poem like *Ar ai gran ioi* (XIII) where the style conveys an atmosphere of serenity and joy. Broken words are 'uncourtly', like the short lines and sharp sounds that interrupt the flow of Arnaut Daniel's 'courtly' poems to convey a sense of underlying tension» (ivi: 214).

il tono cortese del canto (gioioso) per amore.³⁶ Il secondo dei due sensi individuati si pone invece in continuità con le riflessioni qui avanzate sul rapporto *covinen* tra il temperamento misurato del poeta, il suo sentimento e la sua collocazione nel mondo cortese caratterizzata nel segno del *joi d'amor*, segnando, rispetto a questa equivalenza, un punto di rottura.

Ma lo «spezzettamento», l'«ingarbugliamento» della voce poetica sono, come è noto, concetti che possono essere indagati anche in rapporto a un altro snodo epistemologico cruciale introdotto dalla poetica marcabruniana, e in particolare il legame tra l'*entrebescamen* e il concetto di *frag*.³⁷ Per il fatto dunque di invischiarsi con il concetto di rottura, ossia con il *frach*, l'*entrebescar* è per Marcabruno negativamente connotato e intriso di vizio e di peccato.³⁸ Le paroline intrecciate e frante degli altri trovatori – contestati in «Per savi-l tenc ses doptanssa» (BdT 293.37), v. 7-12: «Trobador, ab sen d'enfanssa, | movon als pros atahina, | e tornon en disciplina | so que veritatz autreia, | e fant los motz, per esmanssa, | entrebeschatz de fraichura» (Dejeanne 1909: 178) – formano un chiacchiericcio informe anziché un canto *entiers* ed esprimono la disarmonia in cui versano i valori del mondo cortese e della *fin'amor* (ormai

36. Credo, dunque, che entrambe le proposte interpretative di Sharman (1989: 214) siano valide. Sulla prima accezione semantica mi si permetta tuttavia un parallelo duecentesco con Cavalcanti – che in ben due passi correla le parole ai moti dell'animo – e cioè ai v. 25-28 di «La forte e nova mia disaventura», dove il sentimento di perdita e di disillusione si concentra nel participio passato *disfatto*: «Parole mie *disfatt'e paurose*, | là dove piace a voi di gire andate; | ma pur sempre sospirando e vergognose | lo nome de la mia donna chiamate» (Inglese & Rea 2011: 189 e ss.). Nel segno del «disfacimento» si apre la canzone, visto che l'aggettivo *disfatto(a)* assegnato alle parole (su cui si riverbera a tutti gli effetti il sentimento del poeta) è anticipato già ai v. 2 e 4.

37. Sulla dialettica tra gli aggettivi *frag* e *entiers*, centrale in Marcabruno, Peire d'Alvernhe e Bernart Marti, cfr. i punti principali discussi da Del Monte (1955: 113), Roncaglia (1951: 38), Landoni (1989: 18 e ss., 62 e ss.), Viel (2005: 831-833) e Bologna (2007: 183 e 2018: 31-32).

38. Che i due concetti fossero da correlare fu intuizione di Roncaglia (1951: 36): «*naturau* 'schietto' [...] contrapposto a *entrebescat* 'artificiato', 'falso', in senso non soltanto formale, ma anche contenutistico, morale», seguito da Mölk (1968: 91): «wir erinnern uns, daß frach, frachura usw. in dasselbe Bedeutungsfeld gehörten».

fals'amor): il *frag* disarticola l'armonica coesione originaria e fa entrare nelle insenature dell'intero il caos, il peccato; non diversamente l'uomo, dopo il peccato originale, è stato separato da Dio.³⁹ La connotazione negativa assegnata ai trovatori che «intrecciano parole intessute di frattura» consente di distinguere quindi una polarizzazione tra il *trobar naturau* e l'*entrebescar*, corrispondenti a due giudizi di valore di segno opposto. Il *vers fraich* identificherebbe dunque la frattura dell'unità etico-formale del testo: indicando l'intreccio di tante entità spezzettate, esso evoca implicitamente la spezzatura e l'interruzione; è così che gli argomenti dell'*entrebescamen* si scontrano con la dialettica contenutistico-formale evocata dagli aggettivi *entiers* e *fraich* (Shapiro 1984: 362). L'idea del garbuglio ha in definitiva per Marcabruno una piega morale, indicando il groviglio della realtà peccaminosa;⁴⁰ quello che è certo è che in esso si identifica «uno degli emblemi lessicali della scuola marcabruniana», in linea di continuità con un pensiero che sembra ben diffuso nel pensiero medioevale.⁴¹ A questa stessa *imagerie* può essere d'altronde ricondotta anche l'argomentazione isidoriana prima menzionata, che definiva «aspra» e «rauca» la voce «*quae dispergitur per minutos et indissimiles pulsus*» (*Etymologiarum sive Originum libri XX* [CPL 1186], III, 20), cioè sospinta da piccole e diseguali pulsioni: la voce rauca sarebbe dunque specchio, in questo senso, di una scissione che è anche e soprattutto interna. Al pari dell'aggettivo *frag*, che designa il canto sia in senso estetico, sia in senso morale (o «ideologico»), così il grido rauco può veicolare il basso tenore del contenuto e della forma; tutti elementi che contornano una situazione in cui l'atto poetico si identifica metaforicamente con l'aridità e

39. Il vero tratto caratterizzante è il nesso tra poetica e morale, come nota De Conca (2009: 6 e ss.), nella seconda *cobla* di «Lo vers comens cant vei del fau» (BdT 293.33), dove il trovatore guascone polemizza contro i «menut trobador bertau entrebesquill».

40. Si spiegano in tal senso le altre occorrenze del verbo nel *corpus* del trovatore guascone, come ai v. 80-81 «entrebresca cada pauza, | plena d'erguelh e de nauza» di «Dirai vos senes duptansa» (BdT 293.18b) e al v. 31 «entrebrescat hoc ab no» di «L'iverns vai e-l temps s'aizina» (BdT 293.31).

41. Cfr. Lachin (2004: 257, n. 18) su BdT 133.2.

la raucedine vocale, in quanto generato da una situazione psico-emozionale di dolore.⁴²

4.1. «[A]d un estrun» (BdT 16a.1 = BdT 293.20): una variante da rivalutare

I valori assegnati all'aggettivo *rauc* portano a considerazioni di critica testuale che meritano qui l'apertura di una breve digressione. Nel *corpus* trobadorico esiste infatti un'altra occorrenza di *rauc* in «[A]d un estrun» (BdT 16a.1 = BdT 293.20), testo satirico che vede fronteggiarsi Aldric del Vilar e Marcabruno (Gaunt, Harvey & Paterson 2000: 276); il testo ci è giunto in condizioni assai problematiche e la questione resta aperta su elementi di carattere attributivo.⁴³ Si osserva innanzitutto che i mss. *D^aza'* trattano BdT 293.20 («[A]d un estrun») e BdT 293.43 («Seigneur n'Audric») come un unico testo, mentre gli altri testimoni (*ACIKR*) individuano due testi distinti; per quanto riguarda poi BdT 293.20 (= BdT 16a.1), gli ultimi editori hanno preferito trattare a parte il testo di *ACIKD^aRz* e quello di *a'*, offrendo due edizioni separate.⁴⁴ Per il primo testo (cui mi riferisco per la variante in esame) Gaunt, Harvey e Paterson seguono *A* come *bon manuscrit*, ma non nascondono che anche questo presenti lezio-

42. Diverso è invece l'impiego di *rauc* ai v. 17-24 di «Bel m'es qu'ieu fass'huey mayns un vers» (BdT 323.9), dove il poeta ci dice che la sua voce si è fatta tale per il troppo rimproverare; cfr. Del Monte (1955: 149): «Greu m'es qu'estiers sera trop paucx | lo pretz d'aquest segl' aora, | et ieu suy del castiar raucx | e no-m val ges una mora; | q'usquecx a facha gonelha | corta rescia de mal vetz, | et a-lh fait tant estreit cabetz | que ia res non lay espelha!». Si noti però che anche in tal caso il suono aspro della voce mima ancora, in linea con quanto si va dicendo, i contenuti di cui essa è veicolo.

43. Si è in dubbio circa il fatto se il sirventese debba ascrivere soltanto a Marcabruno, come indicato dalle rubriche di *ACIKR*, oppure debba essere considerato una vera e propria tenzone, come secondo la rubrica di *a'* («La tenzon de marcabrus e de segner nenric»).

44. L'ipotesi degli editori (Gaunt, Harvey & Paterson 2000: 277-278 e 289) è che il testo di *a'* derivi da un rimaneggiamento; il testo contiene inoltre una serie di errori che mostrano un atteggiamento piuttosto sciatto nella copia. Sia *D^az*, sia *ACIKR* presentano una serie di passaggi problematici nella trasmissione del testo. All'interno di quest'ultimo gruppo vanno inoltre distinti *CR* da *IK* e da *A*, dove quest'ultimo, scelto come base del testo dagli ultimi editori, non sempre presenta il testo migliore.

ni dubbie.⁴⁵ *D^az* sono quasi identici e presentano una serie di errori comuni tra cui si annovera la lezione *rauca* contro *auta* di tutti gli altri mss. (De Bartholomaeis 1915: 182), da considerarsi verosimilmente *difficilior* e quindi da preferire.

Si confrontino adesso le due edizioni (*cobla* III, v. 13-18):

<p>Gran ser tot sens si ren sai prens per nuilla paor de chantar <i>en auta votz</i> que ruich e clotz e non grazilla naut ni clar.⁴⁶ (Gaunt, Harvey & Paterson 2000: 280)</p>	<p>Grans er tos sens, si ren sai prens, per nuilla paor de chantar <i>en rauca votz</i> que ruich e glotz e non glafilla n'aut ni clar.⁴⁷ (Dejeanne 1909: 94)</p>
---	--

Si badi poi che i mss. *CR* fondono le forme verbali in dittologia del v. 17 (*ruich* e *clotz*) trasmettendo la lezione erronea *que rauquilhos*, riflesso di un **rauqua* che si riverbera sul verso che subito segue e che potrebbe essere risultato dall'interferenza del dettato a memoria nella trasmissione del testo in forma scritta. Come prova ulteriore della banalizzazione di *rauca* in *ACIKR*, si consideri inoltre la possibilità che si tratti di un errore di anticipo generato dall'aggettivo *aut* (in dittologia con *clar*) al v. 18. La pozziorità della lezione *rauca* è inoltre confermata, a mio avviso, dalla cornice di verbi rari legati al suono, cioè *ruich*, *clotz* (v. 17) e poi *grazilla* (v. 18), che rimandano al repertorio della sonorità grave o aspra (la forma *ruich*, derivata da *rugir*, indicando sia il ruggito sia il grugnito,⁴⁸ *clotz*, da *clocir*, indicando il suo-

45. «Despite some doubt concerning A's text, it is the best ms. in the AIK group while C seems too prone to *facilior* readings to consider» (Gaunt, Harvey & Paterson 2000: 278).

46. Riporto in questa e nella nota che segue la traduzione fornita dagli editori: «Your wisdom will be great if you can gain anything here despite your having no fear of singing with a loud voice which whines and clucks and cannot chirp high or clear» (Gaunt, Harvey & Paterson 2000: 281).

47. «Grande sera ton habilité, si tu prends ici quelque chose, craignant sans doute de chanter avec ta voix rauque qui rugit et glouse et ne peut filer des sons élevés et clairs» (Dejeanne 1909: 97).

48. Lr 5, 118a, inserisce nella stessa voce i sostantivi *rug* e *ruch*; Lv 7, 389b, «grunzen», per poi rimandare al verbo con cui si trova in dittologia («Siehe auch *glözir* Schluss»). L'impiego di *rugir* in contesto sonoro è attestato anche nel *partimen* tra Guillem de Mur e Guiraut

no del gorgoglio o del singhiozzo).⁴⁹ Allo stesso repertorio sonoro devono poi essere ricondotte le forme *glafillan* di *A*, *gresillon* di *D^az*, *graisellant* di *IK* (*graiseillant* *K*) e *grazilla*, quest'ultima messa a testo su congettura dagli editori in quanto derivazione attestata dal verbo *grazilhar* da *gracillare* e impiegata da Marcabruno anche in «Bel m'es quan la foilla fana» (BdT 293.21), v. 6, e in «Lo vers comens, quan vei del fau» (BdT 293.33), v. 4.⁵⁰ Quello che è certo, è che «context suggest a sg. v. that designates some kind of discordant, yet nonetheless musical sound» (Gaunt, Harvey & Paterson 2000: 285). Sebbene il sintagma che segue, con la specifica *ni aut ni clar*, richieda per contesto un verbo neutro come «risuonare», propongo di tradurre il verbo (che è in ogni caso marcato e fortemente connotato) con «chiocciare».⁵¹

La sonorità spiacevole della voce del trovatore (che dovremmo identificare con Marcabruno, se si accetta l'attribuzione a Aldric del Vilar), in quanto veicolata, quasi con delle onomatopee, dai verbi in questione, sembra essere molto compatibile con la descrizione della raucedine offerta dalle altre occorrenze dell'aggettivo *rauc* e risolve a mio parere a favore di *D^az* i dubbi sulla lezione da mettere a testo.

Riquier («Guiraut Riquier, pus qu's sabens», BdT 226.7 = BdT 248.41), v. 37-40: «Lo rossinhol per semblansa | ·us don, que vieu ab'alegransa | tant cant ponha en sa par covertir, | pueys son dos chant torn'en aspre rugir» (Harvey & Paterson 2000: II, 587-593).

49. Cfr. Lv 1, 264a, «glucken» e 4, 140b, ancora «glucken, glucksen», citando Marcabruno (con la variante *rauca* messa a testo), si chiede se sia da conservare la variante *racla* di *Dz* (*Qes racla e glotz*) e conclude «Der Sinn ist, meine ich: die plärrt und gluckst».

50. Perugi (1995: 20-25) discute la forma di *D^a* nell'ambito delle forme derivate da *GRACILLARE*, da cui derivano le forme afr. *graisillier* e aocc. *graisilliar*, della quale *grasillar* (en *gresillon*) sarebbe una variante alternativa. La forma si può connettere, in virtù del prefisso *gas-* (che permette di agganciare *gresel* e *gazel*), a un significato sonoro e onomatopeico: similmente ai derivati di «gracillare», anche i verbi con prefisso *gas-* «significano sia il cinguettare degli uccelli (eventualmente estensibile ai versi di altri animali) [...]; sia il balbettio infantile e il chiacchiericcio più o meno disimpegno e rumoroso» (ivi: 24).

51. Dejeanne (1909: 97) traduce: «ta voix rauque qui rugit et glouse et ne peut filer des sons élevés et clairs».

➤ 5. Sviluppi della raucedine nella lirica italiana. Per una semiotica del suono

Con gli esempi sopra discussi si è voluto riportare l'attenzione sulla raucedine e sulle situazioni emotivo-sonore ad essa legate. È però importante rimarcare come, al di là della denotazione stilistica della raucedine già sottolineata da Carapezza in opposizione alla voce *auta e clara*, le occorrenze individuate abbiano anche una peculiarità semantica che si identifica sempre (o quasi sempre) con una situazione di dispiacere, sforzo o dolore.⁵² Non è un caso che il *focus* sia non tanto la voce in sé, ma il suo *timbro*; come ricorda Corrado Bologna (2022: 132), esso è infatti «la base su cui si elabora uno stile della voce, l'unica traccia di essa memorizzabile nel tempo, traducibile in emozione così come lo è lo stile dello scrittore».

Si è visto come, a partire dall'espressione «chantar magre dolen» – usata da Peire d'Alverne per Giraut de Borneill –, il suono rauco della voce possa andare di conserva con le qualifiche emotivo-stilistiche di magrezza, stento e umiltà di chi intona la canzone.⁵³

52. Carapezza (2008: 7) riconosce che la *halte voiz* (in *Vie de saint Alexis*, LXXIX) ha a sua volta un valore stilistico e denota la solennità drammatica del discorso; la voce alta e chiara da un lato e la voce rauca e aspra dall'altro si collocano così in prossimità delle etichette stilistiche *gravis* e *humilis* (ivi: 15).

53. Altri due *loci* significativi nell'ambito dell'asciuttezza nel *corpus* di Giraut si trovano in «Can la brun'aura s'eslucha» (BdT 242.59), v. 22 «Tan suj vas enfrevolitz» e v. 42 «no m'a laissat carn ni sanc» (Sharman 1989: 159-160). Il vocabolario dell'asciuttezza entra in uso per indicare il registro basso ed è ben presente ai commentatori dell'*Ars poetica* di Orazio, quali ad esempio quello del commento «Materia», che nell'*accessus* (4, 13-14) dichiara: «Humilis stilus habet vitium *aridum et exsanguie*. Humili itaque stilo aliquis in *aridum et exsanguie* decedit, quando composito suorum verborum *sine succo* est sententiarum» (Friis-Jensen 1990: 337-338). In questo senso anche la magrezza si configura come una vera e propria categoria stilistica; Brunetto Latini nel *Tresor* (III, 10, 3) chiarisce le caratteristiche cui le parole dell'oratore devono rispondere affermando: «Mes coment que ta parleure soit, ou par rime ou par prose, *garde que tes dis ne soient maigre ne sec*, mes soient replains de jus et de [sanc], ce est a dire de sens et de sentences. Garde que il n'aportent laidure nulle, mes la belle color soit dedens et de hors» (Beltrami 2007: 656). Gli aggettivi implicati sono *maigre* e *sec* in opposizione a *replains de jus et de sanc*. Il termine *succo*, impiegato nei casi sopra riportati in ambito retorico, è attestato con significato metaforico a partire da Agostino e

Ignara, per questioni cronologiche, di Aristotele, la lirica trobadorica certamente non può appoggiarsi in pieno alla teoria esposta nel *De interpretatione*, che definisce la voce come σηματικός ψόφος, «suono significante». La semiologia medievale, sottolinea tuttavia Giorgio Agamben (1977: 147), si snoda «come un commento» intorno a questa opera centrale, che del resto fu tradotta da Boezio, per il cui tramite il testo risulta dunque accessibile, seppure in forme mediate. Con le parole del filosofo tardoantico è infatti possibile sintetizzare il ragionamento sopra condotto: «sunt ea, quae sunt in voce, earum quae sunt in anima passionum, notae» (Agamben 1977: 147-148); alla dottrina dello *spiritus phantasticus* fece infine cassa di risonanza il fondamentale *De insomniis* di Sinesio di Cirene, responsabile della ricezione medievale di questo concetto (Gubbini 2014: 233, n. 8).

La spinta affettiva e fantasmatica – basata sulle *animae passiones* – che muove l'espressione vocale nella lirica trobadorica (e, su più larga scala, nella lirica successiva) può tuttavia aver ricevuto parte della sua caratterizzazione dalla teoria stoico-neoplatonica del pneuma fantastico, responsabile sì della formazione delle immagini interiori mediante l'ingresso dall'occhio (con un movimento che, partendo dalla sensazione e colpendo l'intelletto, si può sintetizzare come da *fuori a dentro*), ma anche dell'espressione linguistica e vocale (da *dentro a fuori*) che sostanzia la poesia amorosa.⁵⁴ Le *animae passiones* che regolano il tono della voce si possono quindi identificare con le immagini della fantasia care alle specula-

Ambrogio. Nella letteratura trobadorica il termine *sucs* è impiegato da Marcabruno ai v. 1-2 «Al departir del brau tempier | quan per la branca pueja·l sucs» di «Al departir del brau tempier» (BdT 293.3), e ai v. 1-2 «Bel m'es quan la rana chanta | e·l sucs pueja per la rusca» di «Bel m'es quan la rana chanta» (BdT 293.11), con il significato di «linfa», non solo vegetale, ma anche umana (con implicazioni etiche e morali). Cfr. inoltre Barsotti (2019: 34-48).

54. Nell'ambito della filosofia stoico-neoplatonica lo pneuma è concepito come mediatore tra corpo e anima, tra umano e divino, tra corporeo e incorporeo. Come osserva Agamben (1977: 109-111), centrale per l'esposizione di questa teoria è, in epoca tardoantica, il *De insomniis* di Sinesio di Cirene, sul quale rinvio a Marrou (1968). Sulle connessioni tra questa teoria e la dottrina dell'amore secondo il pensiero medievale si rimanda inoltre a Klein (1970: 31-64).

zioni del XII secolo, epoca in cui l'amore – tema centrale nella lirica trobadorica – comincia ad essere concepito come «un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo» (Agamben 1977: 96).

Se il linguaggio e la voce fanno parte del circolo pneumatico, nel suono della lingua si identifica dunque il tramite tra dimensione interiore e esteriore:

Se si tiene presente la natura pneumatica del fantasma (lo «spirito fantastico») che è, insieme, l'origine e l'oggetto del desiderio amoroso, definito, a sua volta, come «moto spiritale», il collegamento del linguaggio con lo spirare d'amore apparirà allora ancora una volta come una dottrina complessa e coerente, che è, nello stesso tempo, una fisiologia, una dottrina della «beatitudine d'amore» e una teoria del segno poetico. Ciò spiega perché il collegamento dello spirare d'amore col linguaggio poetico non si trovi affermato solo in Dante, ma sia un luogo comune fra i poeti d'amore, dai quali la voce è, inoltre, detta esplicitamente procedere dal cuore. (Agamben 1977: 150)⁵⁵

Anche in seguito, nella poesia italiana dei secoli XII-XIV, l'impiego di *roco* (o *roca*) viene regolarmente ricollegato al sentimento del patimento, della tristezza o della disforia amorosa.⁵⁶ Ma il modello che si frappa senz'altro tra i valori già presenti nella poesia occitanica e il riutilizzo di questo valore da parte di Francesco Petrarca è senz'altro Dante, che, pur non impiegando l'aggettivo «roco», mette in campo l'espressio-

55. Non solo in Dante, nota Agamben, ma ben prima; il valore conferito all'espressione come manifestazione di un'istanza emotiva interiore, è difatti argomento discusso dai vittorini e al centro delle dissertazioni che riguardano l'*Epistola a Severino sulla carità* di Frater Ivo: «*Solus proinde de ea digne loquitur, qui secundum quod cor dicitat interius, exterius verba componit [...]. Illum, inquam, audire vellem, qui calamum linguae tingeret in sanguine cordis; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod lingua loquitur conscientia dicitat, charitas suggerit et spiritus ingerit*» (Zambon 2007: 422-423).

56. Cfr. ad es.: Picciòlo da Bologna, *Pigro d'Amore*, v. 9 «Per tuo affanno Amor[e] già roco» (Marti 1969: 834-835); Anonimo Genovese, v. 201-204: «Digando zo, | tutto era roco | e no potea proferir; | e, moirando a poco a poco, | s'aproximava a lo patir» (Cocito 1970: 75).

ne «rime aspre e chioce» nell'*incipit* di *Inferno* xxxii.⁵⁷ La possibilità di regolare sul sentimento indotto dall'attraversamento dell'*Inferno* il tono della poesia – secondo il parametro della *convenientia* – conferma senz'altro lo sviluppo di una fenomenologia emotivo-sonoro-stilistica che si appoggia agli aggettivi che denotano un timbro vocalico; qui «chioce» andrà inteso come «disarmoniche» e «stridenti».⁵⁸

L'aggettivo *roco* verrà impiegato da Petrarca in «Amor m'ha posto come segno a strale» (*Rerum vulgarium fragmenta*, 133), v. 3-4: «[...] et son già roco, | donna, mercé chiamando, et voi non cale»,⁵⁹ e, più significativamente – in quanto riferito alle rime – nella sestina raddoppiata «Mia benigna fortuna» (*Rerum vulgarium fragmenta*, 332):

Fuggito è 'l sonno a le mie crude notti,
e 'l suono usato a le mie *roche rime*
che non sanno trattar altro che morte,
così è 'l mio cantar converso in pianto.
(v. 31-34; Santagata 1996: 1282)

Come già accennato, l'aggettivo è salmistico e richiama la voce di David, resa *rauca* dai lamenti, in Salmo 68, 2-4: «laboravi clamans, raucae factae

57. Menziona per esteso i v. 1-9: «S'io avesse le rime aspre e chioce | come si converrebbe al tristo buco | sopra'l qual portan tutte l'altre rocce, | io premerei di mio concetto il suco | più pienamente; ma perch'io non l'abbo, | non senza téma a dicer mi conduco, | che non è impresa da pigliare a gabbo | discriver fondo a tutto l'universo, | né da lingua che chiami mamma o babbo» (Ferretti Cuomo, Tonello & Trovato 2022, I: 337).

58. Lo stesso aggettivo viene impiegato da Dante anche ben prima, in *Inferno*, VII, v. 2, per qualificare la voce di Pluto. La dialettica tra *dulcedo* e *asperitas* è già consolidata con l'esperienza delle petrose e, in particolare, v. 1-2 della canzone «Così nel mio parlar voglio esser aspro | com'è negli atti questa bella pietra» (De Robertis 2002: 1, CIII), ma anche v. 14 («con rim'aspra e sottile») di *Le dolci rime* (De Robertis 2002: 4, LXXXII). Sulla questione cfr. anche Bruni (1991: 93-95) e Ferretti Cuomo, Tonello & Trovato (2022, II: 837).

59. Santagata (1996: 653) associa la raucedine al verbo «chiamare» ricordando il Salmo 68, 4 incrociato con Properzio, I, 16, 39: «me tam longa raucum [...] querela». Per l'aggettivo «roco», Bettarini (2005: 645) richiama a sua volta l'«eco del *gemitus* davidico» dello stesso Salmo. Le citazioni petrarchesche a testo che seguono sono tratte dall'ed. Santagata.

sunt fauces meae». ⁶⁰ Ciononostante si intuisce – e lo hanno dimostrato anche le indagini di Gaia Gubbini sul ricorrere dei corradicali di *spiritus* nella lirica petrarchesca – ⁶¹ la sensibilità di Petrarca nei confronti delle relazioni intrinseche tra spirito, dimensione interiore e *flatus*-espressione poetica. Le *roche rime* si aggiungono, del resto, a un repertorio sonoro ben definito, dove Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*, 293, v. 8) distingue con netta bipartizione le «rime aspre et fosche» da quelle «soavi et chiare» (Santagata 1996: 1148-1149).

Con il fondamentale reimpiego espressivo del Salmo 68, si nota come la raucedine, veicolando il senso della disforia, rifletta una coscienza metaforica, in qualche misura moderna, della componente vocalica quale elemento sonoro in grado di incidere emotivamente sulla trasmissione (e ricezione) di un messaggio o, viceversa, di rifletterne le istanze emotive. ⁶² Teorie neoplatoniche e dissertazioni mistico-teologiche, insieme a ragguagli di tipo medico, informano l'uomo del XII secolo del collegamento essenziale tra corpo (e relative manifestazioni, come quella fonatoria) e anima; il linguaggio poetico chiude allora un cerchio ove la voce non solo accompagna i contenuti, ma vi aggiunge una forza sonora che semantizza ulteriormente il messaggio trasmesso armonizzandosi a questo.

60. Cfr. in particolare Bettarini (2005: 1471), che menziona altri riferimenti interni all'opera petrarchesca, tra cui: *Bucolicum Carmen*, I, 74; *Familiares*, X, 4, 31-32; *Secretum*, III, p. 156. Di un «divenir roco» parla anche Boccaccio in «S'egli advien mai che tanto gli anni miei» (*Rime*, LXXXIV), dove, ai v. 6-8, il canto sonoro viene contrapposto a quello rauco, come correlativo dell'anzianità della donna, cui l'io immagina di poter un giorno indirizzare un discorso di rivalsa: «me, lasso, e il canto thesoro | del sen ritrarsi, e'l suo canto sonoro | divenir roco, sì com'io vorrei» (Leporatti 2013: 223-224). Più significativa l'occorrenza all'interno del terzo sonetto dell'*Amorosa Visione*, v. 9-11, con contrapposizione tra chiarezza e raucedine: «se'l mio fioco | cantar s'imvischia nel proferer broco, | o troppo è chiaro o roco» (Branca 1974: 24).

61. Gubbini (2014: 356-357) richiama il nesso etimologico e concettuale tra *spirito* e *sospiro* e l'importanza di questo legame nei *Rerum vulgarium fragmenta*.

62. Cfr. infatti Bologna (2022: 133): «Il pensiero è pulsionalmente determinato attraverso la fonazione e l'intonazione, che mutano secondo le radicali variazioni del "tono" psicologico, non necessariamente e non del tutto cosciente».

Se lo stile e il contenuto si eguagliano e si armonizzano nel testo poetico trobadorico (della cui intrezza, o integrità, si ribadisce il carattere virtuoso, veicolato dall'aggettivo *entiers*), nel timbro della voce le categorie di significato e significante, di contenuto e di forma, vanno a coincidere grazie all'immediatezza del suono, in grado di condensare nella sua caratterizzazione sia le istanze emotive, sia quelle stilistiche (che dalle prime derivano). Per il fatto di avere «un suo timbro» e di modificare «le relazioni con l'altro anche sul piano della pura emotività», il suono della voce, nota Carlo Serra (2011: 32), si fa «emersione prepotente e irriflessa del mondo delle emozioni». È così che, in quanto organo, in quanto connessa intrinsecamente al corpo, e, infine, in quanto suono e messaggio in un unico soffio – «la voce è, di fatto, il suo timbro» (Bologna 2022: 131) –, la voce si fa ponte di mediazione tra mondo esterno e microcosmo interiore: «il mondo della vocalità è emersione dell'io e di un contenuto», ma, lungi dall'essere un'eco senza corpo, la voce ha sempre e comunque il dovere di «risuonare, con forza, in tutta la sua durezza» (Serra 2011: 32).

• Manoscritti citati

a' = Modena, Biblioteca Estense, Campori, 7, N, 8, 4; 11-13.
A = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232.

C = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.

D = Modena, Biblioteca Estense, α. R. 4. 4 (diviso in quattro parti, tra cui *Da*).

I = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.

K = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.

M = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.

R = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

z = Frammento. Bologna, Archivio di Stato, s.s.

• Referenze bibliografiche

AGAMBEN, Giorgio, 1977: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.

ANDERSON, William S. (ed.), 1991: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Leipzig, Teubner.

ARTIFONI, Enrico, 2001: «Orfeo concionatore», *La musica nel pensiero medievale*, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, 137-149.

ATTURO, Valentina, 2016: «Identità, spirito e affetti in Giacomo da Lentini», *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*, a cura di F. Saviotti e G. Mascherpa, Pavia, University Press, 49-68.

BARSOZZI, Susanna, 2019: «Dal 'grasso' dell'amore al 'grasso' della poesia: un sondaggio sulle implicazioni semantiche della 'pinguedo' dai classici ai trovatori

- provenzali», *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 53-54, 45-57.
- BARSOZZI, Susanna, 2021: «La 'ieiuna musa': riflessioni di poetica nei *Carmina* di Balderico di Bourgueil», *Studi Mediolatini e Volgari*, 67, 5-34.
- BEGGIATO, Fabrizio (ed.), 1984: *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi.
- BELTRAMI, Pietro G. (ed.), 2007: *Brunetto Latini, Tresor*, Torino, Einaudi.
- BELTRAMI, Pietro G., 2020: «Giraut de Borneil "plan e clus"», *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze, Sismel-Galluzzo, 191-228.
- BERETTA SPAMPINATO, Maria, 1976: «"Mot" e "so" nella lirica trobadorica», *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Napoli 15-20 aprile 1974)*, a cura di A. Varvaro, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins, 279-286.
- BETTARINI, Rosanna (ed.), 2005: *Francesco Petrarca, Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Torino, Einaudi.
- BETTINI, Maurizio, 2018: *Voci: antropologia sonora del mondo antico*, Roma, Carocci.
- BdT = PILLET, Alfred; CARSTENS, Henry, 1933: *Bibliographie des Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- BOLOGNA, Corrado, 2022: *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, nuova edizione, Roma, Luca Sossella Editore.
- BOLOGNA, Corrado, 2007: «Orazio e l'ars poetica dei primi trovatori», *Critica del Testo*, 10,3, 174-199.
- BOLOGNA, Corrado, 2018: «Ars poetica e artista nella Commedia dantesca (e dintorni)», *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di A. Pegoretti e C. Baldarini, Ravenna, Longo, 25-65.
- BONAFIN, Massimo, 1996: «Un riesame del gap occitanico (con una lettura di Peire d'Alvernha, BdT 323,11)», *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, a cura di C. Jacob-Hugon, U. Bähler, L. Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 85-99.
- BOURGAIN, Pascale, 1997: «La conception de la poésie chez les chartrains», *Aristote, l'école de Chartres et de la cathédrale. Actes du Colloque du 5 et 6 juillet 1997*, Paris, Assoc. des Amis du Centre Médiéval Européen de Chartres, 165-179.
- BRANCA, Vittore (ed.), 1974: *Giovanni Boccaccio, Amoroosa Visione*, Milano, Mondadori, 3 vol.
- BRANCIFORTI, Francesco (ed.), 1954: *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki.
- BRUNI, Francesco, 1991: «Semantica della sottigliezza», *Testi e chierici del medioevo*, Genova, Marietti.
- CALLEWAERT, Augustijn, 2000: «La perfection du chant: de la "convenance" dans la poésie des troubadours», *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUER MA, Univ. de Provence, 69-78.
- CARAPEZZA, Francesco, 2006: «Implicazioni musicali in Peire d'Alvernhe: sul vers autunnale 325.15», *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno della Società italiana di filologia romanza*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, I, 93-116.
- CARAPEZZA, Francesco, 2008: «Autour du cliché roman de la voix haute et claire», *PRIS-MA. Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge*, 14.1-2, [= La voix dans l'écrit, 9-10], 3-26.
- CASELLA, Mario, 1934: [recensione a] «Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo* (Napoli 1933)», *Studi Danteschi*, 18, 105-126.
- COCITO, Luciana (ed.), 1970: *Anonimo Genovese, Poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- CPL = DEKKERS, Eligius; GAAR, Aemilius, 1951: *Clavis Patrum Latinorum qua in novum Corpus Christianorum edendum optimas quasque scriptorum recensiones a Tertulliano ad Bedam, Steenbrugis, In Abbatia S. Petri*.
- CUCCHIARELLI, Andrea (ed.), 2012: *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*, Roma, Carocci.
- DBT = GUIDA, Saverio; LARGHI, Gerardo, 2013: *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi.
- DE BARTHOLOMAEIS, Vincenzo, 1915: «Avanzi di un canzoniere provenzale del sec. XIII», *Studj romanzi*, 12, 139-186.
- DE CONCA, Massimiliano, 2009: «Marcabru, *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293,33)», *Lecturae tropatorum*, 2, <<http://www.lt.unina.it/DeConca-2009.pdf>>.
- DEJEANNE, Jean-Marie-Lucien (ed.), 1909: *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat.
- DEKKERS, Eligius; FRAIPONT, Johannes (ed.), 1956: *Augustinus, Enarrationes in Psalmos LI-C*, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum Series Latina, 39).
- DEL MONTE, Alberto (ed.), 1955: *Peire d'Alvernha, Liriche*, Torino, Loescher-Chiantore.
- DE ROBERTIS, Domenico (ed.), 2002: *Dante Alighieri, Rime*, Firenze, Le Lettere.
- FEDI, Beatrice (ed.), 2019: *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, Firenze, Sismel-Galluzzo.
- FERRETTI CUOMO, Luisa; TONELLO, Elisabetta; TROVATO, Paolo (ed.) 2022: *Dante Alighieri, Commedia. Inferno: edizione critica e commento*, Padova, Libreria universitaria.
- FISCHER, Bonifatius; WEBER, Robert (ed.), 1975: *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem (Vetus Testamentum), Liber Psalmorum iuxta Hebraicum (ab Hieronymo translatus)*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 771-955.
- FRATTA, Aniello (ed.), 1996: *Peire d'Alvernhe, Poesie*, Roma, Vecchiarelli.
- FRIIS-JENSEN, Karsten, 1990: «The Ars Poetica in Twelfth-Century France: The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland», *Cahiers de l'Institut du Moyen Age grec et latin*, 55, 319-388.

- HARTEL, Wilhelm (ed.), 1882: *Magni Felicis Ennodii Opera Omnia*, Wien, Gerold (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 6), 1882.
- JACQUART, Danielle, 2020: «La notion philosophico-médicale de *spiritus* dans l'Avicenne latin», *Body and Spirit in the Middle Ages: Literature, Philosophy, Medicine*, ed. Gaia Gubbini, Berlin, De Gruyter, 13-33.
- KAY, Sarah, 1990: *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Univ. Press.
- KLEIN, Robert, 1970: *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970.
- GAUNT, Simon; HARVEY, Ruth; PATERSON, Linda (ed.), 2000: *Marcabru. A critical edition*, Cambridge, D.S. Brewer.
- GOUIRAN, Gérard (ed.), 1985: *L'amour et la guerre: l'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Univ. de Provence.
- GUBBINI, Gaia, 2014: «*Pneuma*: la Scuola Siciliana, la Scuola Salernitana e l'eredità in Petrarca», *Romance Philology*, 68, 231-248.
- GUBBINI, Gaia, 2020: «Corps et esprit: les olhs espiritaus de Bernart de Ventadour et la maladie de Tristan», *Body and Spirit in the Middle Ages. Literature, Medicine, Philosophy*, ed. Gaia Gubbini, Berlin, De Gruyter, 89-109.
- GUIDA, Saverio, 1998: «Dove e quando fu composto il sirventese "Cantarai d'aquestz trobadors"», *Antico-moderno*, 3, 201-226.
- HAMESSE, Jaqueline, 1984: «*Spiritus* chez les auteurs philosophiques des 12^e et 13^e siècles», *Spiritus. Atti del quarto colloquio internazionale (Roma 7-9 gennaio 1983)*, a cura di M.L. Bianchi e M. Fattori, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- HARVEY, Ruth; PATERSON, Linda (ed.), 2000: *The troubadour «tensos» and «partimens»*. A critical edition, Cambridge, D. S. Brewer.
- INGLESE, Giorgio; REA, Roberto (ed.), 2011: Guido Cavalcanti, *Rime*, Roma, Carocci.
- LACHIN, Giosuè (ed.), 2004: *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi.
- LANDONI, Elena, 1989: *La teoria letteraria dei provenzali*, Firenze, Olschki.
- LEPORATTI, Roberto (ed.), 2013: Giovanni Boccaccio, *Rime*, Firenze, Sismel-Galluzzo.
- LINDSAY, Wallace Martin (ed.), 1991: *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, Oxford, Clarendon Press, 1911.
- LV = LEVY, Emil, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, 8 vol., Leipzig, réimpr. Hildesheim, 1894-1924, 1973.
- LR = RAYNOUARD, François Just-Marie, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 6 vol., 1838-1844.
- MARROU, Henri-Iréné, 1968: «Sinesio di Cirene e il neoplatonismo alessandrino», *Il conflitto fra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*, a cura di A. Momigliano, Torino, Einaudi, 141-164.
- MARTI, Mario, 1969: *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier.
- MELANI, Silvio (ed.), 2016: «*Per sen de trobar*». *L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, 1992: *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi.
- MÖLK, Ulrich, 1968: *Trobar clus-trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, Munich, Fink.
- NOTO, Giuseppe, 1988: *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle «biografie» provenzali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- PANVINI, Bruno, 1949: *Girardo di Bornelh, trovatore del sec. XII*, Catania, Univ. di Catania.
- PATTISON, William T. (ed.), 1952: *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- PERUGI, Maurizio, 1995: *Saggi di linguistica trovadorica*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- PL = MIGNE, Jacques-Paul, *Patrologia latina: the full text database*, Ann Arbor Michigan, 1996, «<http://pld.chadwyck.com/>».
- RONCAGLIA, Aurelio, 1951: «Marcabruno: "Lo vers comens quan vei del fau"», *Cultura Neolatina*, 11, 25-48.
- RONCAGLIA, Aurelio, 1969: «Due postille alla "Galleria letteraria" di Peire d'Alverne», *Marche Romane*, 10, 75-78.
- RONCAGLIA, Aurelio, 1981: «Il *verbum dicendi* garrire nelle *Kharagiat* mozarabiche», *Letterature comparate: Problemi di metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Pàtron, III, 973-982.
- ROSSI, Luciano, 1997: «Per l'interpretazione di "Cantarai d'aquestz trobadors" (323,11)», *Per via. Miscellanea di Studi in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di E. Finazzi Agrò, Roma, Bulzoni, 65-111.
- ROUTLEDGE, Michael J., 1977: *Les poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Univ. Paul Valéry.
- SANTAGATA, Marco (ed.), 1996: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori.
- SERRA, Carlo, 2011: *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Milano, Il Saggiatore.
- Servius auctus*: Servius grammaticus (Maurus Servius Honoratus), *Commentarius in Vergilii Aeneidos libros*, Turnhout, Brepols, 2010.
- SHACKLETON BAILEY, David Roy (ed.), 2001 (1985): Horatius, *Opera*, 4th ed., Monaco-Leipzig, Saur.
- SHAPIRO, Marianne, 1984: «*Entrebesca los motz*: Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 100, 354-383.
- SHARMAN, Ruth Verity (ed.), 1989: *The «cansos» and «sirventes» of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STIMMING, Albert (ed.), 1879: *Bertran von Born. Sein Leben und seine Werke*, Halle, Niemeyer.

- TAVANI, Giuseppe, 1996: *Per un'edizione critica di «Chantarai d'aquests trobadors» di Peire d'Alvernha*, L'Aquila, Japadre.
- Thesaurus Augustinianus: Series A, Formae*, curante CETEDOC, Lovanii Novi, Universitas Catholica lovaniensis, Turnhout, Brepols, 1989.
- TILLIETTE, Jean-Yves (ed.), 2012: *Baldricus Burgulianus, Poèmes*, Paris, Les Belles Lettres.
- TORNATORE, Lidia, i.c.s: «Paulet de Marselha, *Senh'En Jorda, s'ie-us manda Livornos* (BdT 319.7a = 248.77 = 272.1 = 403.1), *Er que-l iorn belh eclar* (BdT 319.3)», *Lecturae Tropatorum*.
- VIEL, Riccardo, 2005: «Per l'edizione critica di Alegret: nodi stilistici e intertestuali», *Critica del Testo*, 8,3, 803-839.
- ZAMBON, Francesco (ed.), 2007: *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, vol. II.
- ZAMBON, Francesco (ed.), 2020: *La mistica cristiana*, Milano, Mondadori, vol. I.
- ZAMBON, Francesco (ed.), 2021: *Il fiore inverso. I poeti del «trobar clus»*, Milano, Luni editrice.
- ZUMTHOR, Paul, 1984: *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.
- ZUMTHOR, Paul, 1989: «Le Moyen Âge et la voix: les indices d'oralité», *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Mucchi, Modena, IV, 1515-1526.
- ZUMTHOR, Paul, 1990: *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino.
- ZUMTHOR, Paul, 1999: «Una cultura della voce», *Lo spazio letterario del medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, dir. P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, I. *La produzione del testo*, Roma, Salerno, I, 117-146.
- WILLIS, James A. (ed.), 1997: *D. Iunii Iuvenalis Saturae sedecim*, Stuttgart, Teubner.