

STUDI

Note sugli *opposita* nella lirica trobadorica e italiana

Susanna Barsotti
Scuola Normale Superiore di Pisa

RIASSUNTO: *Finalità dell'articolo è mettere in luce l'evoluzione dei valori assegnati al modulo retorico degli opposita, caratteristica peculiare dell'enigma antico e mediolatino che si tramanda nella tradizione sino al devinalh occitanico e a innumerevoli esempi nella lirica italiana delle origini. Peculiare è in questo senso la tendenza, nella poesia d'amore, alla risemantizzazione di tale struttura, volta non più ad agevolare lo scioglimento di un vero e proprio quesito, ma ad enfatizzare, se mai, una situazione psicologica, quella dell'amore tormentato. Il confronto diacronico tra i testi selezionati, tra cui figura anche il particolare sonetto 134 dei Rerum vulgarium fragmenta, si rende necessario per sottolineare elementi di continuità e rottura rispetto al complesso genere dell'indovinello, e per porre in discussione quella che a lungo è stata inquadrata come una categoria testuale sotto il titolo generico di devinalh.*

PAROLE-CHIAVE: Devinalh – Enigma – Lirica trobadorica – Petrarca

ABSTRACT: *Aim of this article is to highlight the semantic evolution of the rhetorical module of opposita, a peculiar feature of the ancient and Mediolatine 'enigma'. As is well known, it is handed down in the tradition up to the Occitanian devinalh and to a large variety of examples in the Italian poetry from the origins. Peculiar in this sense is the tendency, in love poetry, to re-semanticize this structure, no longer to facilitate the dissolution of a real question, but to emphasize the psychological behaviour of tormented love. The diachronic comparison between selected texts (including sonnet 134 of Rerum vulgarium fragmenta) is necessary to highlight elements of continuity and rupture towards the genre of the riddle, and to implicitly question the textual category of devinalh.*

KEYWORDS: Devinalh – Riddle – Occitan poetry – Petrarch

Weiß gar nicht wie mir ist.
 Möcht'alles versteh'n und möcht'auch nichts versteh'n.
 Möcht'alles fragen und nicht fragen, wird mir heiß und kalt.
 Und spür' nur dich und weiß nur eins: dich hab' ich lieb.

Hugo von Hofmannsthal, *Der Rosenkavalier*
 (Richard Strauss) – Atto terzo

1. Introduzione

«Io so una tal cosa... indovina un po' cosa?» è la formula con cui tradizionalmente i bambini sottopongono ai compagni di gioco un indovinello, nella forma ludica dell'enigma. È proprio attraverso questo esempio del quotidiano che le *Leys d'Amor* – trattato sulle regole del comporre, redatto tempo dopo la fioritura della stagione lirica trobadorica, nella nostalgica e sterile atmosfera del *Concistori del Gai Saber* di Tolosa – definiscono le *coblas de devinalha* nella formula «Yeu say una aytal cauza. divinatx que es».¹

Per molto tempo gli studi romanzi hanno preso in esame i testi contenenti *opposita* e contrasti come ipoteticamente ascrivibili a un genere, verosimilmente non codificato all'epoca dei trovatori, detto dai critici *devinalh*; un tipo testuale che pone – come hanno fatto presente in tempi recenti i lavori di Beatrice Fedi e Paolo Squillacioti –² non pochi problemi.³ L'etichetta di *devinalh*, senza un'opportuna problematizzazione,

¹ *Leys d'Amors* (ed. Fedi), p. 747.

² Cfr. Fedi 2003, p. 300, e Squillacioti 2008, pp. 1-3.

³ È impossibile, data la sterminata bibliografia sull'argomento, condensare in una nota tutte le posizioni che si sono succedute al riguardo. Alla base del dibattito critico sta la domanda sulla legittimità o meno della definizione del *devinalh* come genere, tipologia testuale cui Carl Appel ricondusse Guglielmo IX, *Farai un vers de dreg nien* (BdT 183,7); Giraut de Borneill, *Un sonetz fatz malvatx e bo* (BdT 242,80); Raimbaut de Vaqueiras, *Las frevls venson lo plus fort* (BdT 392,21) e l'anonimo *Suy e no suy, fuy e no fuy* (BdT 461,226); cfr. Appel 1920, pp. 80-83, nn. 39-42. Pasero 1968 individua sette componimenti, e cioè Guglielmo IX d'Aquitania, *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183,7), Raimbaut d'Aurenga, *Escotatz, mas no sai que s'es* (BdT 389,28), Guiraut de Borneill, *Un sonet fatz malvatx e bo* (BdT 242,80), Raimbaut de Vaqueiras, *Las frevols venson lo plus fort* (BdT 392,21), Raimbaut de Vaqueiras, *Savis e fols, humils et orgoillos* (BdT 392,28), l'anonimo *Sui e no suy, fuy e no fuy* (BdT 461,226) e Peire Cardenal, *Una ciutatx fo, no sai cals* (BdT 335,II). Il repertorio è stato poi ampliato sulla base dell'impiego poetico

rischia difatti di compattare un *corpus* che si presenta come complesso e difforme anche nell'impiego di una stessa struttura retorica.

Solo un componimento è, del resto, legittimamente definibile come tale: si tratta dell'anonimo, ormai plurimenzionato, *Sui e no suy, fuy e no fuy* (BdT 461,226), l'unico ad essere introdotto dalla rubrica «so es devinalh», *unicum* del canzoniere C.⁴ Ciononostante, è ancora in uso la tendenza a ricondurre a questa categoria testuale tutti i componimenti strutturalmente simili a *Sui e no suy*, con il rischio di includere in un genere (di fatto inesistente) tutti quanti i testi in cui ricorrono serie di *opposita*; è infatti quest'ultima la caratteristica che, tra le peculiarità dell'anonimo testo, emerge con una certa vistosità.⁵

degli opposti; Paterson 2012, p. 5, individua moduli simili anche in un sirventese politico di Austorc Segret, [*No s]ai qui×m so tan suy [des] conoyssens*, (BdT 41,1), dove «The speaker's state of "knowing nothing", of mental and spiritual confusion, is here attributed to the defeat of the Christian faith and the triumph of the Saracens, at the behest of some unknown force which might conceivably be God Himself». Per citare qui solo alcuni degli storici contributi, Pasero 1968, p. 138 esprime dubbi sull'esistenza di un genere così definito, inquadrando il *devinalh* piuttosto come un *Idealtyp*; Rieger 1991 esprime invece una posizione più sfumata, proponendo di inserire nel 'canone' dei *devinalh* anche lo scambio di *coblas* tra Guillem de Berguedan e Peire Gauseran, *En Gauseran, gardats cal es lo pes* (BdT 210,10b = 342b.1), il 'Vers estraun' di Cerveri de Girona, *Taflamart faflama* (BdT 434a,66), il 'Vers breu', *Tart fa hom mal pus sia entre bonas gens* (BdT 434a,68), lo scambio di *coblas* tra Rostanh Berenguier e lo Bort del rei d'Arago, *Un joc novel ai entaulat* (BdT 103,3 = 427,1) e le *coblas rescostas* e *divinativas* anonime contenute nella *Glosa* di Joan de Castelnou al *Doctrinal* di Raimon de Cornet databili al XIV secolo; Holmes 1993, p. 24, che lo definisce un «genre-manqué», per il fatto che i poeti medievali non sembrano percepirlo come tale; Uhl 2000 e Id. 2001, con cui il *devinalh* viene declassato a «métatradition médiévistique» (da cui il titolo di quest'ultimo contributo). Altri titoli, qui non menzionati, si trovano in Fedi 2003, pp. 299-300, n. 3; cfr. inoltre il compendio bibliografico fornito da Squillacioti 2008, pp. 1-3.

⁴ Il significato del termine viene esplicitato dal *Donatz Proensals* (ed. Marshall, p. 190) nel glossario delle rime, sotto la terminazione in *-ablz*: qui troviamo il lemma '*devinalhz*' accostato al significato di «divinaculum», 'oracolo'. Nei testi il termine si trova anche con il significato, ricavabile dal contesto, di 'malaugurio' (significato che viene riferito anche dai glossari e vocabolari di antico occitano, come il *LV* e il *LR*; questo è il significato dell'aggettivo *devinador*: "colui che getta il malocchio"). Si veda ad es. Gaucelm Faidit, *Pel messatgier que fai lonc estatge* (ed. Mouzat 1965, p. 244; *BdT* 167,46), 41-42: «Que ja non er per la lur devinalha / bona domna lais son amic coral»; Marcabruno, [*Co]ntra [l'i]vern que s'e[n]ansa* (ed. Gaunt - Harvey - Paterson, p. 190; *BdT* 293,14, 43-46): «D'esta qu'ieu chant sobransa | sos pretz, senes devinalh, | et en valor es sobrans | neychas segon devinalha».

⁵ La forma retorica degli *opposita* risulta essere già collaudata con Jaufre Rudel e Cercamon; cfr. Mancini 2018, pp. 103-104: «L'«amore di lontano» di Jaufre Rudel è stato avvicinato, per le sue componenti di sogno, al genere dell'enigma, del *devinalh*, in particolare alla poesia sul "puro nulla" (*dreit nien*) di Guglielmo IX, anch'essa giocata sulla lontananza. L'analogia tema-

Il genere a cui più frequentemente è stato associato il tipo testuale in esame è dunque, tradizionalmente, l'enigma, che in virtù della sua fisionomia di «testo sapienziale finalizzato alla trasmissione ed alla sistemazione delle conoscenze»⁶ attraversa le epoche dall'antichità fino, almeno, all'alto Medioevo. Una componente 'filosofica', intrinsecamente presente nel fatto di contenere una soluzione, avrebbe fatto di questo genere un espediente letterario generatore di 'sollievo', sensazione offerta dalla possibilità di 'riordinare il caos' e di neutralizzare in tal senso l'incertezza.

Dopo l'VIII secolo – «in quel mondo», cioè «dove si ricominciava a trovare un senso e una uniformità, dove istituzioni divenivano visibili e comunque imprescindibili»⁷ il venir meno di questa possibilità avrebbe poi comportato nuove soluzioni. Nel ventaglio di queste ultime Giovanni Polara pone significativamente il «*trobar clus*», istituendo così un'implicita relazione tra questo genere poetico-letterario – l'enigma – e certe forme liriche nella produzione dei trovatori:⁸

riacquistando la funzione di gioco fra dotti, e perdendo lo spessore di mezzo di comunicazione sociale a diffusione relativamente ampia, l'enigma, almeno come genere, si isterilisce, ed è destinato ad una nuova separazione nei due tronconi, quello colto che andrà verso il *trobar clus*, le rime petrose e tante concorrenti avanguardie attente al recupero e alla rivitalizzazione della metafora [...] e quello sempre più dichiaratamente popolare, destinato [...] a tornare ai fasti della pubblicazione [...].

Senza la pretesa di dare una soluzione definitiva a quella che è a tutti gli effetti una *vexatissima quaestio* (che ha visto affaccendarsi numerosi studiosi e che vanta, di conseguenza, di una bibliografia amplissima), né di ri-

tica rischia però di portarci fuori strada: è essenziale invece renderci conto del "tono" di una poesia, e, per il "tono" i canzonieri e i mondi poetici dei due trovatori non potrebbero essere più diversi».

⁶ Sull'enigma in età antica si veda Monda 2019, *passim*. In età carolingia l'indovinello ha un notevole successo e viene praticato costantemente a livelli molto alti: si pensi ai *carmina figurata* del *De laudibus Sanctae Crucis* di Rabano Mauro, ma anche alla pratica (ludica e amichevole, ma essenzialmente dotta) presso Carlo Magno da parte di Alcuino, che come accompagnamento ai doni amava inviare agli amici degli indovinelli che anticipassero con la loro soluzione l'oggetto regalato. In età merovingia l'indovinello è impiegato inoltre per imparare la grammatica, come nel caso di Virgilio Grammatico, che pone degli indovinelli alla fine delle sue due opere chiamandoli *problismata* o *ludi (losculi)*, sottolineandone la componente giocosa. Per approfondimenti su questo punto cfr. Polara 1993, pp. 201-207 e 215.

⁷ Maggioni 2012, p. 203.

⁸ Polara 1993, p. 215.

chiamare in maniera sistematica tutti i componimenti ascritti al genere in questione, mi propongo con queste note di inquadrare l'uso degli *opposita* all'interno di un gruppo di testi in lingua volgare, selezionati dal *corpus* riunito dagli studiosi sotto l'etichetta in questione. Per l'evoluzione delle funzioni espressive degli *opposita* sarà utile gettare uno sguardo anche agli sviluppi della poesia successiva ai trovatori e, nella fattispecie, al recupero petrarchesco (con i sonetti 132, 133, 134, dei *Rerum vulgarium fragmenta*), che sarà responsabile, verosimilmente, del riuso moderno dello schema degli opposti in senso emotivo-disforico. Si potranno così riconsiderare certe riflessioni sulla contraddizione come correlativo dell'inquietudine e della frammentazione, nei cui confronti parrebbe mostrarsi particolarmente ricettiva certa produzione poetica e narrativa del Novecento, in particolare quella di Álvaro de Campos, uno degli eteronimi di Fernando Pessoa.

Qualche esempio tratto dal repertorio mediolatino potrà intanto chiarire le funzionalità euristiche del modulo degli *opposita* nell'enigma tradizionale e mettere in risalto i cambiamenti formali e ideologici che sottostanno al cosiddetto 'tipo-*devinalb*'.⁹

2. *L'enigma mediolatino*

Nella mediolatinità, la presenza di una prima persona cui ricondurre gli opposti fa di questa tipologia testuale una specializzazione 'oscura' dell'epigramma latino, dove l'oggetto, anziché essere rivelato con la deissi, viene continuamente oscurato.¹⁰

Si veda, ad esempio, l'indovinello XLVI all'interno degli *Aenigmata* di

⁹ *Contentio* e *opposita* sono messi in rapporto già da Borriero 2019, pp. 98-104. La categoria di testo di 'tipo-*devinalb*' – anziché di '*devinalb*' propriamente detto – viene messa in campo per la prima volta da Pasero 1968 (in partic. p. 138); la riprendo in questa trattazione, discutendola nei paragrafi a seguire.

¹⁰ Trattasi del cosiddetto «enigma parlante», proprio delle composizioni di Simposio, dove «è l'oggetto che rappresenta la soluzione dell'enigma a prendere la parola e a presentarsi in prima persona, rendendo edotto il lettore circa le proprie caratteristiche»; cfr. Scarpanti 2010, pp. 195-196. Cfr. inoltre Bergamin 2005, p. XX, che mette in relazione la logica compositiva di Simposio con l'enigma antico contrapponendovi lo schema dell'enigma moderno, «fondato sulla coesistenza di due livelli di significato, uno dichiarato nel titolo e uno suggerito dai termini svianti del testo, posti in relazione da parole-chiave».

Sinfosio – tramandati dal codice Salmasiano dell'*Anthologia latina* –,¹¹ il cui oggetto si identifica nella 'VIOLA':

Magna quidem non sum, sed inest mihi maxima uirtus;
spiritus est magnus, quamuis sim corpore paruo.
Nec mihi germen habet noxam nec culpa ruborem.¹²

Il modulo della bipartizione del verso tramite opposizione di due emistichi è già in uso nell'antico modello di enigma: si tratta della 'definizione a contrasto', dominata dall'antinomia, del tipo «faccio piangere, ma non per il dolore».¹³

Questo utilizzo dell'antinomia è rintracciabile anche all'interno della piccola raccolta degli *Aenigmata risibilia*, di cui riporto un passaggio del secondo ('NAVIS'):¹⁴

Portat animam sed non habet animam
non ambulat super terram neque in caelo.

Al pari degli enigmi di Sinfosio, spesso forieri di più livelli di significato, frequenti sono i casi in cui il verso viene bipartito dalla presenza di un *sed* che, dividendo il verso in due emistichi di senso opposto, arricchisce di particolari uno dei due significati in gioco. Un'opposizione destinata ad avere particolare fortuna, soprattutto nella poesia erotica medievale, è quella tra caldo e freddo; si legga in proposito l'indovinello LXXV ('CALX'):

Euasi flammam, ignis tormenta profugi.
Ipsa medella meo pugnat contraria fato:
ardeo de lymphis, gelidis incendor ab undis.¹⁵

¹¹ Su Sinfosio e relativa bibliografia rimando a Polara 1993, pp. 203-204 (e n. 28, p. 203).

¹² Bergamin 2005, p. 34.

¹³ L'enigma per opposizioni rientrava nella categoria denominata «contrastati» da Rossi 2002, p. 96. La sua definizione è: «tecnica di presentazione di un enigma attraverso le sue qualità più contraddittorie, vere o presunte che siano» (*ibidem*). A questo proposito sono dunque state rilevate delle figure retoriche comuni a questo tipo testuale: la *contentio* e l'*ipallage*.

¹⁴ Cfr. Müllenhoff - Scherer 1864, p. 20, n. 80. Sulla raccolta in questione cfr. Maggioni 2012, pp. 204-205.

¹⁵ Bergamin 2005, p. 35.

A differenza dell'esempio appena prima riportato, si noterà che in tal caso il verso, pur presentando un'alternanza tra l'affermazione e il suo contrario, non è necessariamente diviso in due parti: quello che importa comunque notare è che il modulo delle opposizioni trascina con sé anche una sintassi, generalmente paratattica, fondata sulla reiterazione di blocchi con la medesima struttura.¹⁶

L'utilizzo reiterato della contrapposizione all'interno di uno stesso verso è pratica che consente di confrontare l'enigma latino con il cosiddetto '*devinalh*' provenzale, dove il riuso manieristico dello schema sopra analizzato può portare a effetti di straniamento e di 'non-senso' che accompagnano spesso uno stato di disforia erotica. Qui, la presenza dei contrasti all'interno dello stesso verso – unità semantica dove convivono l'affermazione e la sua negazione – può essere perfettamente simmetrica in quanto imperniata su un'avversativa (esplicita o implicita). Similmente accade, del resto, nel famoso *vers de dreit nien* di Guglielmo IX (*Farai un vers*, *BdT* 183,7) ai vv. 2-3: «Non er de mi ni d'otra gen, | Non er d'amor ni de joven».¹⁷

3. Gli '*opposita*' nel testo provenzale

Il *devinalh* anonimo *Sui e no suy* (*BdT* 461,226), a cui si è accennato all'inizio, sembra fare eccezione all'interno dei testi ascrivibili al modello descritto per il fatto di incentrarsi su un referente di ambito dogmatico-religioso. Nel testo la caratteristica ripartizione *per opposita* risulta enfatizzata dalla lunga e martellante serie di versi perfettamente bipartiti, spesso rispettando una struttura del tipo '*e* (affermazione) + *e/ni* (negazione)'.
Si prendano, a titolo d'esempio, i vv. 1-6:

¹⁶ Questa tendenza si osserva naturalmente anche negli esempi più tardi dell'enigma mediolatino, ad es. nei carmi 186-190 di Balderico de Bourgueil, dove però si attenua lo schema binario (raro il *sed*, più frequente, se mai, la ripetizione di predicati verbali), ad es. 189 (VULTURNUS): «Una novem constat trisillaba pars elementis; | cuius si quando dematur sillaba prima, | quod remanet, miles quondam pugnavit in armis. | Si medium tollas, facient remanentia plagam, | demas postremam, volucrem duo cetera signant. | *Totum iungatur, fluvium signare videtur.* | Nec voces id agunt, *sed* vocum significata. | Hec tot "Vulturinus" per partes posse videtur»; cfr. Baldricus Burgulianus (ed. Tilliette, pp. 109-110) il corsivo è mio. Per approfondire cfr. Bisanti 2003, *passim*.

¹⁷ Guglielmo IX (ed. Pasero), pp. 83ss.

Sui e no suy, fuy e no fuy;
 e vuell mi mal et am autruy;
 e trobi·m nutz e·m truep vestitz;
 et ai pro rams senes razitz;
 e no·m movi e corri fort;
 e no·m conorti ni·m desconort
 [...]¹⁸

Ma il testo contiene in sé la chiave e la soluzione, evocata e quindi svelata, ossia l'immagine della Trinità, come si legge ai vv. 21-24:

Lo noms Dieu, que aquestz ditz clau,
 lo sobri, dont er sieus lo lau,
 qu'elh es una claus que·n fa tres,
 quar Trinitatz et us Dieus es.¹⁹

La natura della Trinità come oggetto dell'indovinello risponde bene alla definizione dell'enigma antico fornitaci da Marcello Meli, secondo cui l'argomento precipuo di questo tipo di testi sarebbe un oggetto ascrivibile alla «sapienza tradizionale», spesso evocato «sfruttando tecniche espressive proprie della tradizione retorica e poetica».²⁰ Facendo insomma leva su un sistema condiviso di conoscenze, l'enigma risolto rappresenterebbe non tanto un atto di ingegno, quanto di conferma di un sapere condiviso, valoriale e culturale insieme: il che giustifica anche il cospicuo numero di indovinelli, in ambito mediolatino, facenti riferimento alla religione e ai suoi dogmi.²¹

Niente di simile pare di poter riscontrare nel resto del *corpus* provenzale, dove, come già notò Dietmar Rieger, i testi associati dagli studiosi al genere dell'indovinello in realtà «ne présentent ni un appel explicite à la solution de l'énigme, consistant à trouver le mot de la solution, ni la solution elle-même».²² Senza che si debba riaprire analiticamente il *dossier* dei testi tradizionalmente inseriti nel novero dei *devinalh*, basti qui richiamare

¹⁸ Appel 1920, p. 82.

¹⁹ Ivi, p. 83.

²⁰ Meli 2010, pp. 64-65.

²¹ Ivi, p. 64.

²² Cfr. Rieger 1991, p. 467. In un articolo precedente (Rieger 1987, *passim*) lo studioso aveva notato inoltre una certa somiglianza tra *Sui e no suy* e l'indovinello presente nel *Roman de Thèbes*.

almeno il caso di *Savis e fols, humils et orgoillos* di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392,28), di cui si riporta l'*incipit* (1-5):

Savis e fols, humils et orgoillos
cobes e larcs e volpills e arditz,
sui qan s'eschai, e gauzen e marritz
e sai esser plazen et enojos
e vils e cars e volans e cortes.²³

In una recente *Lectura* del testo, Giovanni Borriero nota come lo schema *de oppositis* non presenti, in realtà, alcun enigma;²⁴ al contrario, pare invece che ogni luogo del testo venga chiarito e che ogni stato in cui oscilla l'io venga ricondotto ad un'origine ben precisa (come si legge difatti ai vv. 17-20: «Bella dompna, *tals gaugz mi ven de vos* | que marritz vauc car non vos sui aizitz, | car per vos sui als pros tant abellitiz | qu'enojant s'en li malvatz enojos»). La funzione svolta dalla concentrazione degli opposti coincide se mai con quella della *contentio*, nei confronti della quale Raimbaut si misura con quello che potremmo definire un esercizio retorico.²⁵

Come già rilevava Pasero, l'altra caratteristica di questi testi consiste nella ripetizione compulsiva degli argomenti, che si attua anche nei confronti degli opposti;²⁶ la ridondanza è quindi un fatto strutturale ed è, dal punto di vista semantico, negativa: non ribadisce cioè un concetto rinforzandone l'intelligibilità, ma al contrario, incrementa il senso di confusione.

²³ Cfr. Raimbaut de Vaqueiras (ed. Linskill), pp. 153ss.

²⁴ Cfr. Borriero 2019, p. 96. Cfr. inoltre la considerazione a p. 97: «Gli *opposita* costituiscono infatti un fondamento imprescindibile della dialettica della *fin'amor*, dove la tensione del desiderio si scontra inevitabilmente con la sua mancata realizzazione».

²⁵ Per la definizione della *contentio* rimando a Segre 1963, p. 156: «La forma più comune di contrapposizione era la *contentio*, consistente nella coordinazione o nella giustapposizione di proposizioni esprimenti pensieri o fatti opposti o comunque contrastanti». Come nota Fratta 1990-1991, p. 61, (a sua volta citando Segre), questa figura retorica è frequente in Guittone, dove si erge ad espressione dell'«effetto di una concezione dualistica della vita che Guittone condivide con i rappresentanti più illustri della lirica moralistica occitanica del XII secolo – Marcabru in testa». In Marcabruno i maggiori esempi di *contentio* sono la tenzone con Uc Catola, *Amics Marchabrun, car digam* (*BdT* 293,6) e la celebre pastorella, *L'autrier jost'una sebissa* (*BdT* 293,30).

²⁶ Pasero 1968, p. 127.

In questo frangente, la chiusa è generalmente una specie di compendio a eco di quanto detto prima, come nella parte finale di *Un sonet fatz malvatz e bo* di Guiraut de Borneil (*BdT* 242,80, 43-52), testo che non a caso è stato interpretato come frutto dello stato di incoscienza dell'innamorato che ha perso ogni logica:²⁷

No sai de que m'ai faich chansso
ni cum, s'autre no m'o despo;
car tan fols asabers m'ave,
re non conosc que m'aperte.
Cella m'a faich outracuiar
que no·m vol amic apellar!

Eu cuich chausidamen parlar
E dic so qe·m fai agaitar.

Ella·m pot e mon sen tornar
Si·m deignava tener en car.²⁸

La follia sembra indotta dal rifiuto di una donna, come si deduce nel corso della lettura e come il trovatore pare svelare alla fine (v. 52): «Si·m denhava tener en char». La circolarità e il «non-senso» tramite *opposita* collaborano, quindi, alla chiusura del testo su sé stesso e il termine viene qui posto da una nuova enunciazione, che però si dimostra tautologica: «chi non è in possesso del codice (della “chiave”) – afferma Pasero – non trova qui [...] un'indicazione suppletiva diretta, tipo “soluzione”».²⁹

Sembrerebbe dunque di assistere a una ‘desemantizzazione’ di quei moduli che nell'enigma latino e mediolatino portavano, negandosi l'un l'altro, a una progressione nel raggiungimento della soluzione. Resta tuttavia indubbia l'ambiguità di un'affermazione all'interno del cosiddetto

²⁷ In questo stato di totale oscuramento del buon senso, in cui si travalicano i dettami della *fin'amor* e i comportamenti cortesi, il poeta fa riferimento al proprio atteggiamento anticortese attraverso l'allusione al Jaufre, personaggio del romanzo arturiano che aveva violato il codice in due occasioni: una volta svegliandosi quando doveva andare a dormire, un'altra mettendosi a ridere quando doveva piangere; cfr. vv. 15-18: «Per benestar sui ab Iaufre | q'aissi sai far so qe·m cove | q'ieu·m leu qand mi degra colgar | e chant de so don dei plorar». Interessante, a questo proposito, l'impiego del verbo *outracuiar*, ‘sragionare’, e dunque «to speak impudently»; cfr. Corcoran 1987, p. 324.

²⁸ Cfr. Giraut de Borneil (ed. Sharman), pp. 369-373; il corsivo è mio.

²⁹ Pasero 1968, p. 127.

‘*vers de dreit nien*’ (*Farai un vers de dreit nien*, *BdT* 183,7) di Guglielmo IX, ossia il primo componimento, in senso cronologico, a impiegare le caratteristiche retoriche del tipo testuale qui discusso;³⁰ al v. 48 dell’edizione di Nicolò Pasero si allude infatti a una ‘chiave’ in grado di sciogliere quanto detto prima:

Fait ai lo vers, no sai de cui;
 et trametrai lo a celui
 que lo-m trametra per autrui
 enves Peitau,
 que-m tramezes del sieu estui
 la contraclau.³¹

L’esempio in questione porta a interrogarsi sulle possibilità della forma come portatrice di un valore semantico di per sé; o, in altre parole, su come l’impiego del *non-sense*, generato dal serrato contrapporsi di una verità e del suo contrario, possa da sé solo condizionare il significato complessivo del testo. Che tale tipo di *obscuritas* debba essere assunta come veicolo di un messaggio emotivo di natura disforica, è fatto riconosciuto, d’altro canto, da Costanzo di Girolamo:

D’altra parte, l’oscurità del nonsense non è priva di motivazioni, in quanto è espressione dello sconcerto del poeta-amatore, del paradosso della sua condizione, della sua follia, di un disordine mentale che in casi-limite può riflettersi nel disturbo dell’ordine metrico (si pensi a generi come il caribo o il discordo); a questa oscurità può inoltre accompagnarsi il plurilinguismo: parole, frasi o intere strofi in un’altra o più lingue.³²

Riproponendo i moduli della contraddizione in maniera puramente inerziale, il testo trobadorico del ‘tipo-*devinalh*’, rivela così la sua natura di enigma che ha perso il referente da indovinare: non si tratterebbe più di

³⁰ Tra le numerose letture, richiamo Battaglia 1965, p. 229, il quale ha riscontrato nel testo un atteggiamento polemico e di caricatura nei confronti di un qualche contenuto o precedente (che di fatto, però, non esiste, almeno tra i materiali conservati); da Appel 1895 (pp. 80-83) in poi il testo viene assunto quale prototipo del genere ‘*devinalh*’ dagli studi insieme a *Sui e no suy* (*BdT* 461,226), fino a tempi più recenti (ad es. Rieger 1991, p. 498, ma anche e soprattutto Holmes 1993, *passim*).

³¹ Cfr. Guglielmo IX (ed. Pasero), p. 94.

³² Cfr. Di Girolamo 1991, p. 5.

un gioco retorico usato per affermare l'appartenenza dell'individuo risolutore alla comunità, ma di un'individualizzazione, di una virata verso l'«io», il cui unico interesse è esprimere lo stato confusionario in cui versa a causa d'amore. Il vero fulcro enigmatico e la necessità di ricercare una soluzione vengono dunque rifunzionalizzati per descrivere una condizione amorosa se non travagliata, quanto meno non limpida. L'*obscuritas* che nell'enigma tradizionale – quello ad esempio codificato nelle *Leys*, che tuttavia non trova riscontri concreti nel *corpus* ad eccezione di *Sui e no suy* – genera il senso di «sfida alla soluzione» tende insomma a ridursi, nei prodotti della lirica trobadorica, a puro espediente formale.³³

Tale gioco conferisce comunque una certa componente di enigmaticità al componimento e produce nel suo pubblico una perdita dell'orientamento, che può essere seguita dalla rinuncia a cercare una soluzione nel testo.³⁴ Gli *opposita* non guardano quindi in direzione di un oggetto da individuare, bensì di un'interiorizzazione del referente: è all'io che si rapportano le contraddizioni, chiamate a tratteggiare un generico «disordine psichico per causa d'amore».³⁵

Qualche verso sopra la menzione della *controclau*, Guglielmo aveva dichiarato, non a caso, di aver composto il suo testo (5-6) «... en durmen l

³³ In altre parole, la chiave di accesso è negata per il fatto che l'*obscuritas*, anziché essere un mezzo, diventa il fine stesso del messaggio, in qualche misura risemantizzando il divieto preposto dalla buona poetica ed eludendo il rischio di farsi vizio dell'*elocutio*; cfr. Fedi 2003, p. 314. Un testo posteriore aiuta a chiarire forse, mediante la paradossale rinuncia alla spiegazione logica stessa, la chiave di lettura del *vers* guglielmino. Trattasi della tenzone *Amics Albertz tenzos soven* (*BdT* 10,6), dove due trovatori, Albertet e Aimeric de Peguilhan, dibattono intorno al fare poesia sul niente. L'equivoco si giocherebbe dunque nello spostamento dell'attenzione dal significato alla forma: sparito l'argomento, si possono di conserva scardinare anche i moduli poetici e il poeta si fa giullare di sé stesso. La prima risposta di Albertet ai vv. 10-18 è significativa nell'esprimere, tramite il silenzio della risposta, l'impossibilità di replicare al '*dreg nien*': «N'Aymeric, pus del dreg nien | me voletez far respondedor, | no-y vuellh autre razonador | mas mon saber tan solamen. | Pro-m par c'a razon responzes | s'aiso-us respon que non es res, | c'us niens es d'autre compratz, | per c'al nien don m'apelatz | respondray. Com? Calarai me!»; cfr. Harvey - Paterson 2010, p. 29.

³⁴ Riporto qua per esteso una citazione di Guiette 1978, p. 55: «Que le symbole ait une 'senefiance' ignorée ou qu'il se passe d'en avoir une, qu'importe? La lecture ne diffèrera guère. Un symbole, dira-t-on, qui ne signifie rien, n'est plus un symbole! Certes. Mais un fait que l'on considère comme un symbole, sans en rechercher la signification, n'est-il plus un symbole? Je ne le crois pas. L'auteur peut se livrer au jeu de l'énigme insoluble. C'est, peut-être, ce qu'ont apprécié beaucoup des anciens lecteurs, moins érudits que nos modernes commentateurs!».

³⁵ Su questo punto cfr. Pasero 1968, p. 122.

sus un chivau», rispondendo dunque a forze non razionalmente controllabili, vittima di un incantesimo avvenuto di notte e su un'altura (11-12): «qu'enaisi fui de nueitz fadatz | sobr'un pueg au». ³⁶ A queste condizioni si sarebbe aggiunta la malattia – responsabile della compromissione del raziocinio poetante – e la percezione della morte (19-20): «Malautz soi e cremi morir | e re no sai mas quan n'aug dir». ³⁷

In un testo sicuramente debitore nei confronti dei moduli del *dreit nien* guglielmino, e cioè *Escotatz, mas no say que s'es* (BdT 389,28), ³⁸ Raimbaut d'Aurenga elegge la confusione e l'alterazione della logica a cause dello 'sfacelo' della forma, che assume sembianze inedite attraverso la dissoluzione dei versi nella prosa. In questo caso, l'iterazione del sintagma 'no say' – parodia evidente del *vers de dreit nien* – enfatizza il senso di impossibilità di una definizione logica e razionale dei contenuti. ³⁹ Tale dubbio si fa d'altronde, strada facendo, espressione di nichilismo estremo, giacché attraverso questa formula di chiusura veniamo a sapere che nemmeno chi lo ha creato ne riconosce la sostanza. «Er fenisc mo no-say-que-s'es», afferma difatti Raimbaut (v. 33 con ripresa della formula conclusiva-riassuntiva di Guglielmo: «Fait ai lo vers, no sai de cui», v. 43 dell'edizione Pasero), definendo il componimento medesimo attraverso quella che è ormai divenuta l'espressione-*senhal* del discorso.

L'enigmaticità residuale del 'tipo-*devinalh*' si svolge dunque tutta nella forma, essa stessa identificabile con implicito messaggio-chiave. In uno stato di sofferenza, venute a mancare le ragioni del canto – e indebolitosi il senno che normalmente deve sorreggerlo – il componimento si svuota di senso e di coerenza. ⁴⁰ Bisogna pur riconoscere che un barlume di lucidità

³⁶ La metafora equestre è sicuramente simbolo della scrittura poetica a partire dall'età antica. L'immagine è stata analizzata in dettaglio, per quanto riguarda Guglielmo IX e Balderico di Bourgueil, Bologna - Rubagotti 1998, *passim*.

³⁷ A proposito del motivo della 'fatagione' cfr. Bologna - Rubagotti 1997, *passim*.

³⁸ Cfr. Raimbaut d'Aurenga (ed. Pattison), pp. 152 e ss.

³⁹ Cfr. infatti Zambon 2021, p. 303, che sottolinea come «mentre in Guglielmo l'oggetto del non-sapere – cioè il "nulla" – è la donna ("Ho un'amica, non so chi è"), nella canzone di Raimbaut è il genere o l'identità del testo stesso».

⁴⁰ Si tenga conto che nella gran parte dei casi il canto trobadorico scaturisce *naturaliter* dalla gioia, mentre è necessario 'sforzarsi' per cantare quando si è tristi. L'approdo al non-senso è quindi forse strettamente correlato al tema del *chantar forsatz* (si vedano ad esempio gli *incipit* in cui i trovatori ricorrono al verbo *esforsar*) che deriva dalla dolorosa mancanza di una *razo* e da un *sen* e un *saber* che la sorreggano; si veda ad es. Sordello, BdT 437,45, 1-14 e, su questa linea, gli esiti guinzelliani, ad es. *Donna, l'amor mi sforza*, su cui Antonelli 2005, *passim*.

argomentativa – sufficiente a garantire al fruitore il possesso di una ‘chiave’ – aveva fatto capolino esattamente a metà del testo, mediante recupero dei legami logici del causa-effetto, nell’affermazione, inserita nella prosa: «Tot ayso dic per una domna que-m fay languir ab belas paraulas et ab lonc respieg, no say per que. Pot me bon’esser, senhors?».⁴¹

Il modello testuale qui indagato inscena dunque una rottura nei confronti della tradizione dell’enigma; e lo fa nella misura in cui occulta, sino a determinarne la scomparsa, la necessità di una ‘chiave’ di scioglimento, a cui il poeta continua ad appellarsi, ma che non necessariamente si rivela come fondamentale per la comprensione del testo.⁴² In tal senso, non solo decade la rassicurante possibilità di venire a capo di un indovinello, ma i meccanismi retorici e sintattici tipici di questo – qui conservati – generano un profondo senso di confusione e indeterminatezza. Tutto il contrario, dunque, del conforto che l’enigma tradizionale produce in chi riesce a trovarne la soluzione. L’unica traccia logico-contenutistica potrà risiedere, al massimo, in un riferimento cursorio, spesso collocato in chiusura di componimento, alle cause della situazione disforica in atto.

4. *Tracce di ‘tipo-devinalh’ nella lirica italiana due-trecentesca*

La tendenza a condensare concetti opposti entro le strutture martellanti tipiche della struttura retorica qui descritta si può osservare ad esempio in un sonetto del Notaio: nelle due quartine di *A l’aire claro ò vista ploggia dare* il susseguirsi di elementi di segno opposto sembra infatti riflettere l’«interiorizzazione “fenomenica” del fatto amoroso».⁴³

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

⁴¹ Cfr. Raimbaut d’Aurenga (ed. Pattison), pp. 152ss.

⁴² In questo senso Guglielmo funge da apripista, come ha sottolineato Ménard 1991, pp. 343-344: «Le terme *devinalh* ne s’applique pas, d’ailleurs, à un genre littéraire nettement caractéristique. On peut se demander si les successeurs de Guillaume IX ne se sont pas inspirés de lui. Autrement dit, le poète pourrait ici encore avoir un rôle fondateur. [...] Quelques troubadours ensuite y auraient puisé l’idée d’user de paradoxes et d’affirmations contradictoires pour évoquer les effets de l’amour».

⁴³ Cfr. *PSs*, I, p. 454.

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

Agli otto versi seguono poi due terzine che riconducono quanto è stato descritto a un preciso stato dell'io, conferendo al discorso poetico l'impostazione retorica di un'eziologia retrospettiva, tale da sciogliere definitivamente la tensione solo nel verso finale:

Ed ò vista d'Amor cosa più forte,
 ch'era feruto e sanòmi ferendo,
 lo foco donde ardea stutò con foco;
 la vita che mi dè fue la mia morte,
 lo foco che mi stinse ora ne 'ncendo,
d'amor mi trasse e misemi in su' loco.

Ma di cospicue tracce di strutture *de oppositis* – in grado di richiamare, almeno retoricamente, il 'tipo-*devinalb'* – è costellata la lirica italiana delle origini, soprattutto se si guarda alla produzione di Inghilfredi (di cui i commenti segnalano *Poi la noiosa erranza* [IBAT 47.5], *Audite forte cosa* [IBAT 47.1], e *Del meo voler dir l'ombra* [IBAT 47.3]), o anche alle due anonime canzoni *Lo dolce ed amoroso placimento* (IBAT 25.9) e *Giamai null'om* (IBAT 49.4).⁴⁴ Tra i vari casi mi preme ora di richiamare una delle due canzoni rimasteci di Tommaso di Sasso, *D'amoroso paese* (IBAT 69.1, 25-27 e 37-40):

Amor mi face umano
 umile, curucioso, sollazante,
 e per mia voglia amante – amor negando
 [...]
 Amor mi fa fellone
 e leale, sfacciato e vergognoso;
 quanto più son doglioso, – alegro paro,
 e non posso esser varo.⁴⁵

⁴⁴ Per un compendio dei testi afferenti a questa struttura retorica in ambito italiano cfr. *PSs*, II, pp. 643-658, p. 647.

⁴⁵ Per il testo cfr. *PSs*, II, pp. 36 sg. Struttura metrica irregolare e tema della canzone sono messi in rapporto da Antonelli 1978, pp. 179-180.

Anche in questo testo il turbamento indotto da Amore non solo scardina la struttura metrica, ma genera anche una serie di disposizioni emotive dell'io che ricordano da vicino alcuni esempi provenzali dei più noti, e in particolare *Savis et fols* di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392,28, 1-6: «Savis e fols, humils et orgoillos, | cobes e larcs e volpills et arditz | sui qan s'eschai, e gauzens e marritz, | e sai esser plazens et enojos | e vils e cars e vilans e cortes, | avols e bos...»),⁴⁶ oggetto privilegiato di rielaborazioni già nell'ambiente della curia federiciana, come testimonia *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggieri Apugliese (*IBAT* 4.1.).⁴⁷

Altro frequentatore di questo schema retorico (mutuato nel genere della *contentio*) nella poesia duecentesca di ambito toscano è poi Guittone d'Arezzo, di cui vale la pena di citare almeno le due quartine di *Lontano son de Gioi e Gioi de mene* (son. 75), 1-8:

Lontano son de Gioi e Gioi de mene
e de Gioi son più ch'eo non fui giammai;
di perdit'acquistato aggio gran bene
e de procaccio male e danno assai.

Quel ch'eo non ò m'aiuta e mi mantene,
et quello c'ò m'affende e dona 'smai;
gioia e gran dolzor sento di pene,
e de gioi pen'e tormenti e guai.⁴⁸

Sulla scia di Guittone si distinguono per caratteristiche analoghe anche due sonetti di Chiaro Davanzati (40 e 117), schedati difatti da Aldo Menichetti come '*devinalb*', dove «le asserzioni, apparentemente inconciliabili, si contrappongono a due a due».⁴⁹ L'editore elucida efficacemente la situazione di 'decadimento' dell'effetto enigmatico del testo, specificando

⁴⁶ Cfr. Raimbaut de Vaqueiras (ed. Linskill), pp. 153ss.

⁴⁷ Cfr. *PD*, I, pp. 883-889, p. 885.

⁴⁸ Il commento *ad loc.* di Leonardi (in Guittone d'Arezzo, p. 224), riconosce la costruzione su serie di *opposita* nelle quartine e a sua volta riporta il modulo a quello del *devinalb*: «La formula è quella del *devinalb* occitanico, già importata in Italia in forma di canzone (Ruggieri Apugliese, Inghilfredi, l'anonima *Giamai null'omo* v 71), abbozzata qui in 47, e ripresa poi in sonetto da Chiaro (41 e 117) fino al Petrarca di *Pace non trovo*». Interessante è che l'immagine di v. 13: «lo chiare scuro ben è meo conveniente» torni nel *devinalb* di Jordi de Sant Jordi, v. 29: «Lo jorn m'es nuyt, e fau clar de l'escur»; cfr. Fratta 1992, pp. 19-21, che ipotizza che possa essere Jordi ad aver letto Guittone.

⁴⁹ Chiaro Davanzati (ed. Menichetti), pp. 257-258.

che «il genere è destinato a scadere gradualmente a mero artificio, esaurendosi in una semplice enumerazione di antitesi» mentre «in posizione intermedia (e analoga al 117 di Chiaro) può essere considerato il sonetto *Lontano son de Gioi* di Guittone, in cui la soluzione dell'indovinello è affidata al destinatario (messer Gherardo e, per Chiaro, ser Cione)». ⁵⁰

Sarà dunque opportuno richiamare almeno il testo del sonetto *Io vo senza portare a chi mi porta* (117) di Chiaro Davanzati, dove le opposizioni dividono regolarmente in due parti equivalenti quasi tutti i versi (eccezion fatta i vv. 1, 10, 11 e 14). ⁵¹

Io vo senza portare a chi mi porta,
e porto amore ed io non son portato;
non dico nulla ed ho la lingua acorta,
s'io dico nulla, sì son ripigliato;

ed ho il cor vivo e la persona morta,
e non son preso e trovomi legato;
anzi ch'io mova, grido e sto a la porta,
e non veg<g>endo, sono innamorato;

e son menato e sto tutora iloco,
e servo son d'amor veracemente,
e vo parlando con quei che mi mena;

e son ne l'aqua ed ardo tutto in foco,
e s'io guadagno, trovomi perdente:
ser Uguc<c>ion, vedete s'egli è pena.

Al centro del sonetto l'affermazione «e non veg<g>endo, sono innamorato», riassume significativamente il tema dell'amore *ses vezer* (v. 8), ammiccando implicitamente all'ipotesi del canto di lontananza, che a partire dall'esempio rudelliano si serve spesso e volentieri degli *opposita*. ⁵²

⁵⁰ Ivi, p. 258.

⁵¹ Ivi, p. 360ss. Il sonetto fu riscritto nel Chigiano L. IV, 131 e nel Laureziano Rediano 184 (c. 123b) e assegnato al nome di Tommaso de' Bardi; cfr. ivi, p. 362.

⁵² Si veda già Jaufre Rudel, *Lanquan li jorn* (BdT 262,2) (ed. Chiarini, p. 85), vv. 15-16: «Iratz e jauzens m'en partrai, | s'ieu ja la vei l'amor de lonh»; anche qui, come nota Pasero 1968, p. 118, il sistema paradossale degli *opposita* viene sostituito da un ossimoro e da una *Aufhebung* (una 'sintesi dialettica', che i trovatori sistematizzano nel motivo del 'no sai').

Anche nei siculo-toscani – come nella poesia provenzale – è l'amore tormentato, quindi, a scatenare la serie degli effetti contraddittori e il corrispettivo stato confusionale dell'io, come è evidente dal ricorso agli *opposita* in situazioni di follia e *non-saber*.⁵³

Gli esiti del modulo *de oppositis* sono dunque disparati e se da un lato non trovano seguito nella sperimentazione dantesca – eccezion fatta per qualche sporadica apparizione nel *corpus* delle *Rime* –⁵⁴ vengono invece recuperati e estremizzati da Petrarca, ultimo frequentatore di questo modulo retorico in contesto lirico amoroso. Leggendo i sonetti 132, 133 e 134 dei *Rerum vulgarium fragmenta* si possono cogliere difatti alcuni stilemi che guardano in direzione del testo di 'tipo-*devinalb*'.⁵⁵

Trattasi di un nucleo di testi caratterizzato dall'impiego marcato di moduli arcaici, sia dal punto di vista retorico-figurale (si pensi all'opposizione vita/morte, caldo/freddo) sia dal punto di vista metrico-rimico.⁵⁶ 'Devinalb' è stato del resto definito dagli studiosi, a costo di qualche imprecisione, lo stesso sonetto 134, che parrebbe chiarire retrospettivamente lo stato disforico descritto nei sonetti precedenti; in virtù della sua vicinanza

⁵³ Cfr. a questo proposito il riepilogo di testi romanzi condizionati da questa struttura stilato da Borriero 2019, pp. 100-101 e ivi, p. 100, n. 39, tra cui figurano anche i ben noti casi di Jordi de Sant Jordi e François Villon. Lo studioso riporta anche alcuni versi del *Joufroi de Poitiers* (4345-4362) sulla «follia d'amore», caratterizzati dalla presenza del modulo retorico della *contentio* (cit. p. 100).

⁵⁴ Moduli di 'tipo-*devinalb*' sono stati rintracciati nella *Vita nova* di Dante Alighieri (ed. Carrai), p. 72 (*ad loc.*), *Tutti li miei penser' parlan d'amore* (x); cfr. anche *Le opere* (ed. Grimaldi - Pirovano), I, pp. 383ss., vv. 9-11 (*ad loc.*): «Ond'io non so da qual materia prenda; | e vorrei dire, e non so ch'ï mi dica: | così mi trovo in amorosa erranza!». Cfr. anche Ravera 2017, pp. 186-194 (sugli effetti contraddittori dell'amore in Petrarca) e pp. 158-523 (sul rapporto tra il trittico di sonetti e il testo di 'tipo-*devinalb*' provenzale).

⁵⁵ Ma cfr. anche Paden 2004, p. 31, che accosta al *devinalb* anche il componimento 105 per il riferimento a una chiave («Benedetta la chiave che s'avvolse»).

⁵⁶ Si pensi ad alcune tessere all'interno del son. 133 come *strale* (1), *colpo* (5) e *saette* (9), in grado di rievocare la semantica dell'assalto d'amore cavalcantiano, con la battaglia degli spiriti contro Amore: vv. 10-11 «[...] e 'nseme con quest'arme/mi punge Amor, m'abbaglia et mi di-strugge»; cfr. Francesco Petrarca (ed. Bettarini). Lo scontro avviene a distanza, con armi da getto, e non, invece, con un petroso corpo a corpo. Si può confrontare, a tal proposito, la ripresa con contrapposizione di Dante, *Così nel mio parlar*, vv. 35-38: «E' m'ha percorso in terra, e stammi sopra | con quella spada ond'elli ancise Dido, | Amore, a cui io grido | merzé chiamando, e umilmente il priego» (con ripresa puntuale del sintagma *mercé chiamando*, al v. 4 del nostro sonetto). La ripresa di un altro sintagma dalla stessa canzone petrosa è evidente, ancora, al v. 13 del *Rvf* 133: *non posso atarme* (*Rvf* 133) / *né posso atarme* (*Così nel mio parlar*), in entrambi i casi in posizione di rima con un precedente *arme* e in un contesto di battaglia (persa in partenza) contro Amore.

alla struttura dell'enigma, è proprio questo il più imitato tra i tre testi, a partire dalla traduzione latina di Coluccio Salutati.⁵⁷ Il tratto caratterizzante che unisce la sequenza (per poi sfociare nella canzone 135) consiste nell'impiego sistematico di antitesi e ossimori, scaturiti a partire dal motivo della *fluctuatio* (mediata dall'immagine della nave) nel primo testo.

La relazione di confluenza nel sonetto 133 di concetti e quesiti posti nel 132 è evidente anche per la formulazione di uno schema duale tramite risposta o chiarimento, che qui riassumo:

1. *Rvf* 132, 1: «S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?» [Risposta implicita, tramite ripresa incipitaria del lemma 'Amor'] à *Rvf* 133,1: → «Amor m'è posto [...]».
2. *Rvf* 132, 2: «Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?» [Risposta] → à *Rvf* 133 (2-3): «Come al sol neve, come cera al foco, | et come nebbia al vento [...]».
3. Domande introdotte dall'avverbio *onde*, *Rvf* 132, 3-5: «Se bona, onde l'effetto aspro mortale? | Se ria, onde sì dolce ogni tormento? | S'ama voglia ardo, onde 'l pianto e [l] lamento?» [Risposta con ripresa non casuale e in rima dell'aggettivo 'mortale' per collegare domande e risposte alla domanda sulla provenienza degli effetti mortiferi] → *Rvf* 133, 5-7: «Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale | da voi sola procede [...]».

Consentendo lo scioglimento di una tensione enigmatica che per contiguità si protrae, a *climax*, dai 28 versi che lo precedono (ovvero la somma dei sonetti 132 e 133),⁵⁸ il *fragmentum* 134 costituisce col proprio finale l'acme di un *iter* paradossale; ne riporto qui il testo:

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
 e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
 et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra;
 et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

⁵⁷ Cfr. Carrai 1994-1995, p. 288 (e relativa bibliografia *ivi*, n. 1). Precedentemente il sonetto è stato oggetto di studio di Le Mollé 1970, *passim*. Sulla traduzione di Coluccio rimando a Wilkins 1951, pp. 261-264.

⁵⁸ Sebbene, come specifica bene Carrai 1994-1995, p. 291, «il tema dei contrari *sia* svolto (*nel sonetto 132*) senza alcuna carica enigmatica. L'intimo contrasto espresso dalla sequenza dilemmatica [...] ha la propria radice nel travaglio amoroso esposto subito in esordio».

Tal m' à in pregion, che non m' apre né serra,
 né per suo mi riten né scioglie il laccio;
 et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
 né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
 et bramo di perir, et cheggio aita;
 et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
 egualmente mi spiace morte et vita:
*in questo stato son, donna, per voi.*⁵⁹

Pace non trovo ha tutte le sembianze di un testo che si affaccia sul passato della tradizione, dalla quale vengono importati non solo i moduli degli *opposita*, ma anche sintagmi, lemmi e, come si accennava, caratteristiche metriche (ad esempio le rime alterne delle quartine). In tal senso è ulteriore elemento degno di nota – e, nella fattispecie, di tributo alla poesia provenzale – la prevalenza della cesura *a minore* in attacco.⁶⁰ Lungo il corso del testo la distribuzione tra *a minore* e *a maggiore* diviene più omogenea, mentre verso l'*explicit*, al v. 13, la sequenza delle bipartizioni viene interrotta preparando il verso dell'enunciazione conclusiva, con un forte inciso centrale che presenta la *donna* come responsabile dello stato d'animo dell'*io*.

La tensione enigmatica accumulata con la sequenza di effetti tragici distribuiti nel testo – espressi in modo serrato e agglutinato per dare un effetto iperbolico a quella che è una costruzione inversa e che presenta prima gli effetti (vv. 1-13) e poi la causa (v. 14) – risulta *a posteriori* accresciuta dall'accusa finale rivolta all'amata, causa di tutti i mali prima elencati. Il finale dunque «viene a sciogliere il reiterato enigma, imputando agli effetti della passione amorosa l'incerto e mutevole stato d'animo del poeta»,⁶¹ con una formula che si struttura in maniera simile ad un verso di Raimbaut de Vaqueiras, *Savis e fols*, v. 17, ossia: «tals gaugz mi ven de

⁵⁹ Cfr. Francesco Petrarca (ed. Bettarini), p. 648.

⁶⁰ Non è escluso tuttavia che Petrarca si appoggi a prodotti di mediazione come ad esempio il sonetto del Saladino, conservato unicamente nel ms. Palatino 418, a cui *Rvf* 134 somiglia particolarmente nei moduli; cfr. Su questo testo cfr. ancora Carrai 1994-1995, p. 297.

⁶¹ Ivi, p. 293.

vos». Così, enumerando gli effetti dell'amore e formulando lo scioglimento finale in maniera non dissimile da un testo del passato provenzale, sembra che Petrarca voglia ammettere di fronte a Laura gli effetti drammatici causati dall'amore inverando definitivamente le logiche disforiche e metapoetiche del 'tipo-*devinalh*' provenzale.⁶²

La ripresa di stilemi cortesi (provenzali e siciliani) si manifesta in tutta chiarezza in una *climax* di arcaicità – quella dei sonetti 132-134 – che arriva qui all'acme, per proseguire contiguamente, ancora, nella canzone 135, dove una lunga serie di comparazioni da bestiario vengono incastornate in una struttura metrica di gusto decisamente pre-stilnovista.⁶³ L'accostamento di stilemi antichi e la creazione modulata di un trittico di sonetti riuniti nel segno del '*no sai*' trobadorico divengono dunque espressione cosciente, in senso manieristico, di un rapporto di dialogo e superamento nei confronti della tradizione provenzale.

5. Conclusioni

Messi in luce i rapporti di continuità e discontinuità con la tradizione dell'enigma, risulterà ribadita, credo, la necessità di appellarsi con ulteriore cautela alla categoria di '*devinalh*'. In sintesi, dal punto di vista retorico-formale il tipo testuale qui indagato sembra derivare, si evince, dall'indovinello tardo antico, per concentrare l'espressione degli effetti dell'amore nella forma e dunque occultare (o perdere definitivamente) l'espedito euristico-conoscitivo (cioè il contenuto nascosto da scoprire). La tensione tipica dell'indovinello si esaurisce insomma nel momento in cui i suoi tratti caratterizzanti – l'antitesi, la figura etimologica, la bipartizione dei versi in emistichi – diventano semplice vettore formale di una 'situazione

⁶² Paden 2004, p. 21 ha proposto non a caso di considerare Petrarca come «the last troubadour».

⁶³ Ad esempio l'*incipit* settenario, che contraddice l'*usus* normato da Dante, e che caratterizza anche *Rvf* 125 e 126; i piedi quaternari (che generalmente caratterizzano il passaggio dal piede binario, di ascendenza trobadorica e siciliana, al piede di tre versi, tipicamente trecentesco) e eterorimici; la presenza di rima al mezzo, all'interno di ogni stanza, tra il penultimo e ultimo verso, che caratterizza anche *Rvf* 105 e *Rvf* 366; la 'discesa' di una rima della fronte nella sirma, che connota nel *Canzoniere* le canzoni marcate nel segno dell'arcaicità, come ad es. *Rvf* 70 e 206 (tributaria, quest'ultima, al genere dell'*escondich* provenzale). Quanto alle immagini, guardano decisamente verso il passato il paragone con la fenice (I stanza), con la calamita (II), con il basilisco (III) e via dicendo.

paradossale', collocata in contesto per lo più amoroso, dove l'interazione degli elementi antitetici serve a invitare il lettore a cogliere un senso meta-linguistico, sintetizzabile come: "faccio poesia per aggiunte di *opposita* perché sono confuso e fuorviato dagli effetti disorientanti di un amore sofferente".⁶⁴ Un modulo che in origine serviva a conferire enigmaticità al dettato diventerebbe, in definitiva, un modello retorico-letterario risemantizzato.

Concludo, adesso, richiamando qui un caso novecentesco, utile forse a suggerire nuovi spunti di riflessione per una 'storia degli *opposita*' nella poesia europea.

Tutto e niente, panica negazione e nichilistica adesione, fanno scivolare l'io lungo le onde del reiterato «*não sei*» che percorre il libro di poesie di Álvaro de Campos, uno degli eteronimi più sfrontati di Fernando Pessoa.⁶⁵ «Eu, o contraditório, o fictício, o aranzel, a espuma», uno dei versi de *A passagem das horas. Ode sensacionista* (tradotto da Antonio Tabucchi: «io, il contraddittorio, il fittizio, la filastrocca, la spuma») rivela, ancor prima di *Lisbon revisited* (1926), il senso inquieto, enigmatico e quasi giularesco dell'io entro cui, «sulle palafitte di un'ontologia oceanica», si riuniscono i frammenti del proprio essere.⁶⁶ In Pessoa il gioco degli opposti, così come quello dell'eteronimia, è l'unica strada per colmare il *gap*, l'interstizio, tra la realtà, la sua percezione e il tentativo di cogliere i riflessi di una «realtà anteriore», *l'alm-alma*.⁶⁷ Francesco Zambon descrive efficacemente il tradursi in scrittura di tale tendenza, notando che «la simulazione che genera l'invenzione di una pluralità di scrittori dalla sensibilità

⁶⁴ Nel *devinalh* occitanico si potrebbe se mai recuperare l'accostamento, operato da Lecco 2010, p. 120, tra la categoria di 'enigma' e il concetto freudiano di '*Unheimlich*': «si dà come parola rarefatta e condensata, simbolica, per affrontare quel che deve essere taciuto, perché proibito, tabuizzato, ed affrontarne, in qualche modo razionalmente, l'oscura indecifrabilità». Questo aspetto permette di riflettere su un ulteriore punto, che tuttavia rimando a ulteriore approfondimento, cioè la particolare versatilità dell'espedito della 'confusione' per esprimere finalmente a *midons* ciò che altrimenti, secondo il codice cortese, sarebbe opportuno celare.

⁶⁵ L'eteronimia è espressione della frammentarietà e della tendenza mistificatrice di Pessoa, che non fece mistero del proprio avvicinamento all'esoterismo (tramite ad esempio l'occultista inglese Aleister Crowley). Sulla questione rimando a Pasi 2002, *passim*. Ricordo inoltre che uno dei tre eteronimi più compiuti di Pessoa, Ricardo Reis, viene tratteggiato come appassionato di enigmistica.

⁶⁶ Bologna 2012, p. XXXIX; per il testo cfr. Fernando Pessoa (ed. de Lancastre), pp. 128-169.

⁶⁷ Così chiamata negli scritti esoterici; cfr. Zambon 2017, p. 103.

differente presuppone uno svuotamento della personalità, un annullamento dell'io, una sua trasformazione in scena della finzione e perciò in scrittura». ⁶⁸ Ed è questo il sentimento che anima il senso di dissoluzione della realtà che può forse connettere i testi delle origini e questa poesia: «Não há versos que possam dar isto...» ⁶⁹ afferma ancora Pessoa in *A passagem das horas*, per poi ammettere, nella seconda parte della stessa poesia, la sua «impossibilidade de exprimir todos os sentimentos». ⁷⁰

«No sai», «não sei», «non so»: tante espressioni per una comune, panica disforia, nel tentativo ultimo di affidare alla negazione una qualche definizione di sé; in altre parole, ultimo guizzo del *trickster*, prima di finire la sua vita chiuso nella cella della pazzia a 'ricordarsi della vita' (che di fatto sfocia nella drammatica risata clownesca, ultimo tentativo di *sentire le cose*) alla fine di *A passagem das horas*: ⁷¹

Poder rir, rir, rir, despejadamente,
rir como um copo entornado,
absolutamente doido só por sentir,
absolutamente roto por me roçar contra cousas,
ferido na boca por morder cousas,
com as unhas em sangue por me agarrar a cousas,
e depois dêem-me a cela que quiserem que eu me lembrarei da vida. ⁷²

Questo il senso ultimo del gioco degli opposti: quello di aprire un varco, una via di fuga, attraverso cui l'inquietudine possa confluire per alleggerire l'io, che è a pieno titolo, anche per questo, l'io di un «clown saltimbanco metafisico». ⁷³ È l'incertezza, dunque, a determinare (già nella

⁶⁸ Ivi, cit. p. 114.

⁶⁹ Fernando Pessoa (ed. de Lancastre), p. 148.

⁷⁰ Ivi, p. 162.

⁷¹ È un ottimo riferimento il saggio intitolato *L'essenza del riso* di Charles Baudelaire (con il cui *Spleen di Parigi* le poesie di Álvaro de Campos comunicano strettamente), del 1855: cfr. Macchia 1948, pp. 79-90, e in partic. la cit. a pp. 80ss., dove Baudelaire afferma che il riso «è intimamente legato al fatto d'una antica caduta, d'una degradazione fisica e morale». Altre riflessioni (anche su Baudelaire) in Bologna 2018, pp. 162-163.

⁷² «Poter ridere, ridere, ridere traboccantemente, ridere come un bicchiere versato, assolutamente pazzo solo di sentire, assolutamente lacero dallo strusciarmi contro cose, la bocca ferita a forza di mordere cose, le unghie sanguinanti a forza di afferrarmi a cose, e poi datemi la cella che vorrete, che mi ricorderò della vita»; cfr. Fernando Pessoa (ed. de Lancastre), pp. 168-169.

⁷³ Bologna 2012, p. XL.

lirica trobadorica) il cedimento del poeta di fronte ai propri mezzi linguistici, e a sancire nel Novecento il concetto di isolamento dell'artista tra gli uomini. Così, nell'incessante necessità di ribadire l' indefinito e nella generale impossibilità di *dire* (e forse di sentire veramente), la formula del 'non so' resta l'unica certezza pronunciabile.

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli Roberto 1978, *Ripetizione di rime, "neutralizzazione" di rimemi?*, «Medioevo Romanzo», v, pp. 169-206.
- 2005, *Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca*, in Bruni Francesco (ed.), *Vaghe stelle dell'Orsa...*. L' "io" e il "tu" nella lirica italiana, Venezia, Marsilio, pp. 41-75.
- Appel Carl 1920, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland.
- Baldericus Burgulianus (Baudri de Bourgueil), *Poèmes*, Jean-Yves Tilliette (ed.), 2 voll., Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- Battaglia Salvatore 1965, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori.
- BdT* = Pillet Alfred - Carstens Henry, *Bibliographie des Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer, 1933.
- Bergamin Manuela 2005, *Aenigmata symposii: la fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.
- Bisanti Armando 2003, *Balderico di Bourgueil "enigmista"*, «Maia», LV, 3, pp. 555-565.
- Bologna Corrado 2012, *Sinfonia dell'inquietudine*, introduzione a Pessoa Fernando, *Libro dell'inquietudine*, Paolo Collo (ed.), Torino, Einaudi, pp. v-XLVIII.
- 2018, *Ritratto del critico da domatore di fantasmi*, in Starobinski Jean, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Milano, Abscondita, pp. 129-168.
- Bologna Corrado - Rubagotti Tiziana 1997, *Guglielmo IX e le fate: il Vers de dreit nien e gli archetipi celtici della poesia dei trovatori*, «Medioevo Romanzo», XXI, pp. 69-87.
- 1998, «*Talia dictabat noctibus aut equitans*»: *Baudri de Bourgueil o Guglielmo IX d'Aquitania?*, «Critica del testo», I, 2, pp. 891-917.

- Borriero Giovanni 2019, *Raimbaut de Vaqueiras*, Savis e fols, humils et orgoillos (BdT 392.28), «Lecturae tropatorum» XII, 47 pp.
- Carrai Stefano 1994-1995, *Il devinalh di Petrarca*: Rerum vulgarium fragmenta CXXXIV, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», III. «Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 107, pp. 287-300.
- Chiaro Davanzati, *Rime. Edizione critica con commento e glossario*, Aldo Menichetti (ed.), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Corcoran Cindy M., *Song 53 of Giraut de Bornelh. Nonsense Rhyme or Lover's Lament?*, «Neuphilologische Mitteilungen», LXXXVIII, pp. 320-330.
- Dante Alighieri, *Vita Nova*, Stefano Carrai (ed.), Milano, BUR, 2015.
- *Le opere*, Vol. I. (*Vita nuova, Le Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*), Marco Grimaldi - Donato Pirovano (ed.), Roma, Salerno, 2015.
- Di Girolamo Costanzo 1991, *L'oscurità in poesia*, «L'asino d'oro», III, pp. 3-8.
- Donatz Proensals, *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, John H. Marshall (ed.), London - New York - Toronto, Oxford University Press, 1969.
- Fedi Beatrice 2003, *La codificazione del "devinalh" nelle "Leys d'Amors": note sulla cobla rescosta*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du VIII congrès international de l'AIEO, Association Internationale d'études Occitanes (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, pp. 299-314.
- Fratra Aniello 1990-1991, *Un probabile percorso guittoniano: dai Siciliani a Marcabru*, «Vox Romanica», XLIX/L, pp. 57-72.
- 1992, *Jordi de Sant Jordi e i Siciliani*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XVII, pp. 7-21
- Gaucelm Faidit, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Jean Mouzat (ed.), Paris, Nizet, 1965.
- Giraut de Borneill, *The "cansos" and "sirventes" of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Ruth Verity Sharman (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Guglielmo IX, *Poesie*, Nicolò Pasero (ed.), Modena, Mucchi, 1973.
- Guette Robert 1978, *Forme et senefiance*, Genève, Droz, 1978.
- Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Lino Leonardi (ed.), Torino, Einaudi, 1994.
- Harvey Ruth - Paterson Linda (ed.) 2010, *The troubadour tensos and partimens. A critical edition* (in collaboration with Anna Radaelli and Claudio Franchi), Cambridge, D. S. Brewer.

- Holmes Olivia 1993, *Unridding the Devinalh*, «Tenso» IX, pp. 24-62.
- Jaufre Rudel, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, Giorgio Chiarini (ed.), L'Aquila, Japadre, 1985.
- Las leys d'amors. Redazione lunga in prosa*, Beatrice Fedi (ed.), Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2019.
- Lecco Margherita 2010, *Gli antenati di Tristan. Di alcuni enigmi nel romanzo del XIII secolo*, «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», XIX (= *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal Medioevo all'età moderna*), pp. 119-139.
- Le Mollé Roland 1970, *Analyse des structures de Sonnet de Petrarque: "Pace non trovo e non ho da far guerra"* ("in Vita di Madonna Laura" - CXXXIV), «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXXIX, pp. 452-468.
- LR = François Just-Marie Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll. Paris, Silvestre, 1838-1844.
- LV = Levy Emil, *Provenzalisches Supplement Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, 8 voll., Leipzig, réimpr. Hikdesheim, 1894-1924, 1973.
- Macchia Giovanni 1948, *L'essenza del riso*, in Baudelaire Charles, *Scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, pp. 79-90.
- Maggioni Giovanni Paolo 2012, *Il genere letterario degli Aenigmata*, in Monda Salvatore (ed.), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, Pisa, ETS, pp. 183-226.
- Mancini Mario 2018, *Eros trobadorico e cortese cavalleresco*, «Critica del testo», XXI, 3 (= *Eros romanzo*), pp. 97-132.
- Marcabruno, *Marcabru. A critical edition*, Simon Gaunt - Ruth Harvey - Linda Paterson (ed.), Cambridge, D. S. Brewer, 2000.
- Meli Marcello 2010, *Enigmi della sapienza e sapienza degli enigmi. Per la definizione di un 'genere' (anche) letterario*, «L'immagine riflessa», XIX (= *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal Medioevo all'età moderna*), pp. 37-65.
- Ménard Philippe 1991, *Sens, contresens, non-sens, réflexions sur la pièce "Farai un vers de dreyt nien" de Guillaume IX*, in *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec, par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, Université de Poitiers - CESC, pp. 339-348.
- Monda Salvatore 2019, *Gli indovinelli letterari antichi come testimonianza di contesti ludici e agonali*, «Enthymema», XXII, pp. 390-400.
- Mullenhoff Karl, Scherer Wilhelm 1864, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII Jahrhundert*, Berlin, Weidmann.

- Paden William 2004, *Petrarch as a Poet of Provence*, «Annali d'Italianistica», XXII, pp. 19-44.
- Pasero Nicolò 1968, Devinalh, "non senso" e "interiorizzazione testuale", «Cultura Neolatina», XXVIII, pp. 113-146.
- Pasi Marco 2002, *The Influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's Esoteric Writing*, «The Magical Link», IX, pp. 4-11.
- Paterson Linda 2012, *Austorc de Segret*, [No s]ai qui×m so tan suy [des]conoysens (BdT 41.1), «Lecturae tropatorum», v, 16 pp.
- PD = *Poeti italiani del Duecento*, Gianfranco Contini (ed.), 2 voll., Milano - Napoli, Ricciardi, 1960.
- Pessoa Fernando, *Poesie di Álvaro de Campos*, Maria José de Lancastre (ed.), Antonio Tabucchi (trad.), Milano, Adelphi, 1993.
- Petrarca Francesco, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Rosanna Bettarini (ed.), Torino, Einaudi, 2005.
- Polara Giovanni 1993, *Aenigmata*, in Cavallo Guglielmo - Leonardi Claudio - Menestò Enrico (dir.), *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. I. La produzione del testo*, Roma, Salerno, II, pp. 197-216.
- PSs = *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: I. *Giacomo da Lentini*, Roberto Antonelli (ed.); II. *Poeti della corte di Federico II*, Costanzo Di Girolamo (ed.); III. *Poeti siculo-toscani*, Rosario Coluccia (ed.), Milano, Mondadori, 2008.
- Ravera Giulia 2017, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione del Canzoniere*, Milano, Ledizioni.
- Raimbaut de Vaqueiras, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Joseph Linskill (ed.), The Hague, Mouton, 1964.
- Rieger Dietmar 1987, 'Aufgehobene' Genera. *Gattungszitate und Gattungsinstrate im altfranzösischen Thebenroman*, «Vox Romanica», XLVIII, pp. 67-86.
- 1991, "Lop es nomnat lo pes, e lop no es". Un 'devinalh' sans solution?, in *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et littérature occitane en hommage à Pierre Bec pass es amis, collègues et ses élèves*, Poitiers, Université de Poitiers - CESCUM, pp. 497-506.
- Rossi Giuseppe Aldo 2002, *Dizionario Enciclopedico di Enigmistica*, Bologna, Zanichelli.
- Scarpanti Edoardo 2010, *Gli aenigmata tardo-latini: strategie strutturali e semantiche*, «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», 5 n.s., pp. 195-202,

- Segre Cesare 1963, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, in Id., *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, pp. 79-261.
- Squillacioti Paolo 2008, *Raimbaut de Vaqueiras, Las frevols venson lo plus fort* (BdT 392.21), «Lecturae tropatorum», I, 31 pp.
- Tabucchi Antonio, *Opere*, Paolo Mauri (ed.), Milano, Meridiani Mondadori, 2018.
- Tocco Valeria 2020, *Breve storia della letteratura portoghese. Dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Carocci.
- Uhl Patrice 2000, “*So es devinalb*” (PC 461,226)?, «Tenso», XV, 2, pp. 97-117.
- 2001, *Devinalb: subtration médiévale ou métatradition médiévistique?*, «Revue Romane», XXXVI, 2, pp. 283-296.
- Wilkins Ernest Hatch 1951, *The making of “Canzoniere” and other Petrarchan studies*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Zambon Francesco 2017, *L'elegia nella notte del mondo*, Roma, Carocci.
- 2021, *Il fiore inverso. I poeti del trobar clus*, Milano, Luni Editrice, 2021.