

considerino solo coincidenze in cui i lemmi in rima siano così specificamente inerenti al motivo trattato (si pensi a coppie come *aggio: coraggio*). È vero che quanto più la rima è rara tanto più sarà facile determinare l'intertestualità da essa generata, tuttavia la *vischiosità* della rima interviene anche non intenzionalmente e anche al di fuori dell'intertestualità, proprio perché la rima e i rimanti fanno parte di un linguaggio che va codificandosi nel tempo, per imitazione e variazione, per *tradizione* e *innovazione*. Non solo l'intertestualità, ma anche la ripetitività si genera a partire dalla conoscenza e dalla *memoria*: rifacendosi a ciò che dice già l'autore delle *Leys d'Amors*, l'*inventio* nell'ambito della rimica, oltre ad affidarsi alle capacità mnemoniche e associative, contempla una competenza specifica, di quelli *que s'entendo*, fondata sulla lettura e sulla memorizzazione dei testi dei poeti.

Giovanna Santini

ZORAS Gerasimos, *Canzon vattene dritto a quella donna: commiati rivolti da poeti alle loro poesie*, in «Letteratura italiana antica», 5 (2004), pp. 259-268.

Il contributo raccoglie osservazioni statistiche sui congedi di 200 testi (canzoni, ballate, ma anche 3 sonetti) di 39 poeti compresi tra Giacomo da Lentini e Giangiorgio Trissino. Tra i 12 punti conclusivi si segnala quello relativo «all'alto grado di personificazione» della poesia da parte di poeti «che giungono al punto di asserire che essa prova compassione per il loro dolore».

Miriam Capaldo

SCHULZE Joachim, *Die sizilianischen Lyriker, die Konvention und die hygienischen Vorstellungen ihrer Zeit*, in «Studi mediolatini e volgari», 49 (2003), pp. 179-201.

Nel nuovo saggio dato alle stampe e dedicato ancora al rapporto fra musica e poesia nei testi della Scuola siciliana – a tale proposito cfr. almeno Antonelli, *La scuola poetica*, 1994; Beltrami, *Sulla metrica dei Siciliani*, 1999 e Canettieri su *CdT*, III/3 (2000) –, l'A. muove questa volta dallo specifico concetto di «Situationsabstraktheit» col quale qui egli rinomina la ben nota caratteristica della lirica federiciana, richiamandosi soprattutto al lavoro di Bernsen (M. Bernsen, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter*, 2001) e, più in generale, ai presupposti metodologici della *Rezeptionsgeschichte*. Dopo recenti e significativi studi volti alla precisazione, anche cronologica, delle coordinate storiche e geografiche entro le quali quella prima poesia visse e si sviluppò, è sembrato ad alcuni, opportunamente, del tutto plausibile studiarne ancora le forme secondo un rinnovato positivismo attento alle dinamiche concrete riconoscibili nei testi ed anche alle vicende storiche, agli uomini cioè ed agli eventi che costituirono di fatto la 'corte', diversa nel tempo, di Federico II di Svevia. Anche l'A., a partire da alcuni riscontri reperiti in testi trovierici e trobadorici (segnatamente Jehan de Grieviler, Gaucelm Faidit e Peire Ramon de Tolosa), mette in rilievo alcune espressioni relative al servizio d'amore o, meglio, a quello che pur iscrivendosi nella cosiddetta *Konvention*, appare un *rituale amoris* che lascia il posto anche ad altri comprimari, alle quinte dello stes-

so mondo trobadorico e cortese: così ad es. si interpretano il «pour cui valor voel sa court hounerer / de ma chançon» del troviero e il cantare «per plazer de l'autra gen» del trovatore tolosano che appunto equiparerebbero le *laudes dominae* (o *dominarum*) al genere delle *laudes regiae*. Si prova poi, senza soluzione di continuità, un parallelo con la lirica italiana («In welchem Maß nun auch die sizilianischen Lyriker der Konvention verbunden waren, geht daraus hervor, daß sie die elementare Funktion des lyrischen Dienstes weiterhin im Dienst an der Freude der anderen sehen, im pflichtschuldigen Zeigen der Freude durch Gesang, um sie auch in den anderen zu wecken», p. 186) accostando *Venuto m'è in talento* di Rinaldo d'Aquino a Gaucelm Faidit (*BdT* 167,62) in base soprattutto all'insistenza sul *cantare in allegrança*, proporzionale al *pregio* ed al *valore* dell'amante-poeta: l'allegria d'amore è l'*amorosa via* da seguire ossia, nel paragone, *viatge* a cui l'amante è condotto per amore dell'amata («qe·l bella·m dreiss' al viatge / e·m ditz q'ieu mostr'en chantan / lo joi e la valor gran / qe·m donet, e l'alegratge», Gaucelm Faidit, *Sitot m'ai tarzat mon chan*, vv. 7-8). Non sarebbe stato inopportuno ricordare in proposito – tanto più che ci si attarda sul significato dei testuali *valore* e *valenza* (p. 188) – che il testo di Rinaldo (che si dice citato secondo le *CLPIO* di Aualle) è la forma trasmessa dal ms. P che diverge sensibilmente su questo punto da quella trådita da V e pure edita nelle *Concordanze*.

La riconosciuta insistenza sulla topica dell'*allegrança* e della 'gioia del canto' offre all'A. la possibilità di istituire un utile parallelo con testi scientifici e medici ove appunto l'*habere*

*gaudium*, raggiunto anche attraverso il diletto della lettura e dell'ascolto della musica, è riconosciuto quale importante e salutare pratica secondo scritti che si possono ormai comprendere nel genere dei *regimina sanitatis*. I riscontri che vengono accostati dall'A., pure interessanti, sono tuttavia sostanzialmente riferiti attraverso l'edizione dell'opera di Ruggero Bacone e anche la bibliografia adoperata appare ormai un po' invecchiata: ad esempio il brano, poi centrale nel discorso successivo: «*habere gaudium, rationabilitatem et honorem, spem et victoriam de inimicis et ludis delectari et facies pulchras aspicere et libros delectabiles legere cantusque suavissimos audire et cum dilectis ridere, vestimentis optimis indui et unguentis optimis ungi temporibus congruis*» (p. 189, corsivo dell'A.) è in realtà tratto dalla cosiddetta pseudo-aristotelica *Epistola ad Alexandrum de dieta servanda* (che è poi una sezione del *Secretum secretorum*), ma essa non viene ricondotta a Giovanni di Siviglia e viene riportata attraverso l'edizione Brinkmann (1914) senza avvertire che si tratta di un'edizione invecchiata e da usare con cautela poiché resta fondata solo su una parte della tradizione manoscritta. E se certamente utili sarebbero stati i raffronti coi risultati raggiunti su alcuni altri scritti igienico-dietetici di sicuro ambiente federiciano (mi riferisco ai lavori di Thorndike, Ch. Burnett e, nello specifico, di S. Rapisarda *Appunti sulla circolazione del Secretum secretorum in Italia*, in *Le parole della scienza*, 2001 e I. Zamuner, *Per l'edizione critica dei volgarizzamenti provenzali dell'Epistola ad Alexandrum de dieta servanda*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature*



*d'oc*, 2003 e cfr. ora anche, *Il ms. Barb. Lat. 311 e la trasmissione dei regimina sanitatis (XIII-XV sec.)*, in «Cultura neolatina» 2004) appare importante sottolineare che, dal punto di vista metodologico, richiamare tali testi di documentata diffusione altrove, ad es. nella corte papale (Paravicini Bagliani), ponendo pure la questione importante dei rapporti culturali fra questa e la corte laica di Federico, potrebbe paradossalmente riuscire inefficiente proprio riguardo agli obiettivi stabiliti ossia quelli della precisazione del “Sitz im Leben” poetico.

Infine, dopo un'interessante digressione sul ruolo del gesto nel canto e nella *performance*, l'A. si sofferma su alcune canzoni di lontananza, a partire dalla celebre, anonima ma di ambiente lentiniense o fors'anche attribuibile al Notaro, *Membrando l'amoroso dipartire*. In esse si rilevano perifrasi simili (*Membrando*: «lo meo sire / che m'a im potestate»; JacMost, *A pena pare*: «quello che nd'à lo podere / di ritener e di darne cumiatos»; ReFed, *Dolze meo drudo*: «ché mi convene ubidire / quelli che m'à 'n potestate») che conducono l'A. a ipotizzarne non solo una probabile origine collegata a effettivi spostamenti della corte e dei poeti, ma anche a indicarne l'appartenenza al genere retorico dei componimenti cantati *in adventu regis* – ciò che è talvolta testimoniato da scritti cronachistici, ad es. quelli relativi al matrimonio di Federico con Isabella d'Inghilterra (p. 196).

L'ultima riflessione è dedicata, per così dire, al tempo del canto: a partire da una precisazione compresa nel noto invio della canzone anonima *Amore, non saccio a chui di voi mi richiami*: «e mandolo al più fino, / ch'è nato da

Lentino; / e priego il notaro Giacomo valente, / quelgli ch'è d'amore fino, / che canti ongne matino / esto mi' cantare novo infra la giente», l'A. si sofferma sul sintagma *ongne matino* e vi accosta la celebre testimonianza dovuta a Robert de Sorbon e relativa a Folquet de Marseilla che, ormai vescovo, sentendo cantare di buon mattino (*in prima hora*) le sue vecchie canzoni d'amore subitaneamente, per penitenza, non cominciava a nutrirsi che di pane e acqua (p. 199). Ora, se risultano certo di qualche interesse alcuni accostamenti operati dall'A., è più probabile che qui il sintagma, giusta anche la costrizione rimica, valga piuttosto 'spesso, sempre' (come a *tut't'ora, ad ogn'ora* etc. e cfr. il Notaro con, forse, l'originaria esca per l'anonimo: «Meravigliosa-mente / un amor mi dstringe / e soven *ad ogn'ora*» poi, nell'invio: «Canzonetta novella / va' canta *nova cosa*; lèvati da *maitino...*», corsivi miei). In conclusione, se qua e là risultano apprezzabili i tentativi di ricondurre a tempi e luoghi meno generici le occasioni d'origine e diffusione dei testi, in questo caso vogliamo leggere solo come provocatoria la riduzione conclusiva di quest'ultimo testo a un componimento da *petit-déjeuner* («... dann konnte dies auch die Frauenschelte des italienischen Anonymus an Friedrichs II. Frühstückstafel», p. 201). Sulle occasioni della poesia come sugli effettivi incontri cortesi, che comprendono peraltro il problema dell'esecuzione dei testi e dunque della relazione fra musica e *dire* (del poeta o del suo giullare) sappiamo ancora poco. Una testimonianza non sufficientemente valorizzata resta Salimbene de Adam che ho richiamato altrove (*Attorno a Fe-*

*derico II*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2001) ove appunto si parla di una sosta della corte federiciana a Pisa e dove si dice che, in un cortile ombroso nella calura del pomeriggio: «tanto i giovani quanto le ragazze in mano reggevano viole e cetre o altri strumenti musicali di vario genere, con i quali suonavano soavissime armonie, assecondandole con appropriate movenze. E dentro non c'era alcun rumore scomposto, nessuno parlava, ma tutti, in silenzio, stavano in ascolto. E la melodia che modulavano era insolita e bella, sia per le sillabe, sia per la ricchezza di timbri, diversa dalle armonie consuete». Se fosse stata quella l'occasione di una performance di testi lirici in volgare italiano, se quelle *sillabe* cioè potessero riferirsi all'esecuzione dei testi scritti, allora rimarrebbe da comprendere perché – almeno alle orecchie di frate Salimbene che dovevano essere adusate alla musica d'oltralpe oltre che a quella religiosa (ad es. a quella delle francescane *Laudes creaturarum*) – quella musica cortese che pure «esaltava il cuore in maniera indicibile», risultava comunque così diversa, così insolita e bella.

Giuseppina Brunetti

SCHULZE Joachim, *Giacomino Pugliese und Gaucelm Faidit*, in «Cultura neolatina», 63 (2003), pp. 57-71.

Il confronto fissato sinteticamente in *limine* potrebbe indurre il lettore a pensare che nel saggio si offra un approfondito e estensivo raffronto fra i *corpora* testuali del trovatore e del poeta federiciano, magari *iuxta principia* ormai noti e cari all'A. ossia quelli

che postulano specifici *contrafacta* dei rimatori siciliani da modelli provenzali e/o francesi musicati. In realtà il saggio parte da un interessante parallelo fra tre ottonari della terza strofe di *Tutura la dolce speranza* di Giacomino Pugliese e due versi tratti dalla quarta *cobla* di *Lo rossignolet salvatge* di Gaucelm Faidit che istituiscono un rapporto diretto fra i componimenti in questione: *Lo rossignolet*: «prec (...) / que no m'aja cor volatge / ni fals lausengiers non creja»; *Tutura*: «non fare sì gran fallimento / di credere a gente ria / de lor falso parlamento». Da lì si passa a un raffronto fra i metri usati, alla supposta sovrapposibilità degli schemi metrici su cui sono costruite le due canzoni (quello di Giacomino andrà registrato: a8 b8, a8 b8; c10? d7 (d)c4+7 d7 (d)c4+7 e cfr. Antonelli 1984, 100:1, piuttosto che 7'7',7'7'; 10' 6' 10' 6' 10', come viene indicato a p. 58), al noto discorso sulla relazione musica-parole e, prima appunto di alcune precisazioni sulla melodia, persino col conio luminescente di un neologismo si afferma: «Zur Demonstration der 'Paßgenauigkeit' der beiden Formen teile ich die Melodie, mit Giacomino's Themenquelle und der Keim- und Kernstrophe seiner Kanzone darunter, im Anhang mit». Il confronto fra i testi e gli autori termina qui. Seguono alcune discutibili digressioni, come ad es. (p. 63) sui versi riportati da Salimbene de Adam ed ascritti a Boncompagno da Signa «in derisionem fratris Johannis de Vincentia» (*Et Johannes iohanniçat / et saltando choreizat... etc.*) che sulla base di un assai generico parallelo vengono interpretati come un *contrafactum* di *In taberna quando sumus* dei *Carmena Burana*, quando per entrambi i versi è riconoscibile la loro medesima matri-



ce mediolatina; oppure (p. 64) quando, a proposito di *avanti / i cavelli m'arionno* del *Contrasto* di Cielo, verso espunto in un luogo del ms. Vaticano, l'A. ha la bontà di citare il mio volume niemeyeriano e induce di fatto un altro significato alla cosiddetta concessione che farei alla «memoria attiva del copista», poiché anch'essa concorreva lì a interpretare una precisa fenomenologia dei testi scritti. Infine, si passa a ricordare il caso già altrove esaminato di *S'io doglio* del Notaro (*Sizilianische Kontrafakturen*, 1989, pp. 50-58) per riconoscervi alcune consonanze con Giacomino Pugliese (sulle fonti provenzali di *S'io doglio non è meraviglia* di cui l'A. ribadisce qui la contraffattura da *Lanquan li jorn son lonc en mai* di Jaufrè Rudel cfr. Santini, *CdT* 2000, pp. 893-894 che recupera da Menichetti e giustamente valorizza il rovesciamento attuato nel verso incipitario siciliano dell'incominciamento di Bernart de Ventadorn, *Non es meravelha s'eu chan*).

Il pregio principale del saggio risiede nel fatto che l'A. indirizza l'attenzione del lettore su quella che è senza dubbio una delle fonti primarie utilizzate da Giacomino Pugliese: numerosi testi di Gaucelm Faidit appaiono infatti riemergere nella scrittura dell'italiano a partire da quella significativa *canso redonda* (o *retroencha*), *Can vei re-verdir le jardis* che fornisce l'incipit a *Quando vegio rinverdire* (il riscontro è indicato già da Monti, *Giacomino Pugliese*, 1924, p. 77 e cfr. ancora Santini, *CdT* 2000, pp. 880-881) che è poi l'unico testo scritto dal trovatore in lingua d'oïl, forse in Italia, durante la terza crociata. Infine, la stessa canzone *Lo rosigolet salvatge* (*BdT*, 167,34) richiamata qui dall'A., doveva essere ben nota in Sicilia se, come sembra

probabile, risulta fonte comune a *Dolze meo drudo* e ancora a Giacomino, *La dolce ciera piacente*; i due testi siciliani condividono peraltro schema metrico, formula sillabica, rime e parole in rima (-enne: -ando; *lo gire: partire*) oltre che interi sintagmi (ad es. v. 2: «meo sire, a Deo t'acomando»).

Giuseppina Brunetti

MANGIERI Cono, *Il Contrasto di Cielo d'Alcamo. Proposta di lettura*, in «Critica letteraria», 31 (2003), pp. 3-62.

Come afferma lo stesso A., questo suo ultimo intervento sul contrasto di Cielo d'Alcamo è «un approccio ermeneutico meno lachmanniano, però più sorprendente». E sorprendente lo è davvero in quanto arriva a 'dimostrare' che il contrasto sarebbe una sorta di propaganda politica di parte ghibellina per incitare i ricchi meridionali alla rivolta contro gli Angiò, preparando il terreno, anche economico, alla discesa di Corradino. L'A. si spinge addirittura a proporre una composizione a quattro mani, additando Giovanni da Procida quale autore delle strofe 'femminili', in dialetto campano-laziale, e Manfredi Maletta da Mineo quale autore di quelle 'maschili', in dialetto calabro-siculo. I principali difetti della sua dimostrazione, come di tutti i suoi precedenti interventi sul contrasto, sono principalmente di metodo: le medesime circostanze vengono utilizzate per dimostrare una datazione del contrasto diversa da quella 'vulgata', o una sua conoscenza in ambienti insospettabili, e, immediatamente dopo, il contrasto stesso, così re-interpretato, serve a convalidare, in quanto prova, le circo-