

LA SENSIBILITÀ FORMALE DI GUINIZZELLI E CAVALCANTI ALL'INTERNO DEL PANORAMA DUECENTESCO

Per collocare la sensibilità formale dei «due Guidi» all'interno del panorama duecentesco, occorre avere presente almeno a grandi linee quest'ultimo, e sarà quindi necessario in via preliminare darne conto¹. Anticipando le conclusioni, si può dire che il secondo Guido, Cavalcanti, è un caso particolare, una sorta di picco attorno a cui si addensano una serie di fenomeni riconducibili a una casistica che praticamente non si dà altrove. Al netto di ciò, per quel che riguarda la sensibilità metrica Guinizzelli e Cavalcanti si trovano sullo stesso versante, e la loro posizione condivisa sembra essere la logica conseguenza del fatto che appartenevano alla stessa classe sociale: quella dei *milites*².

Il legame tra la maniera in cui i rimatori medievali si rappresentavano le forme da essi adottate e la loro posizione sociale ha le sue origini nel primo luogo di produzione e consumo di lirica cortese in volgare, le corti della Francia meridionale, dove notoriamente il pubblico veniva in contatto con i componimenti poetici in forme collettive, performative, sceniche,

¹ Le ricerche che mi hanno portato a delineare la mappa di un panorama generale della sensibilità formale degli autori di lirica in Italia, dai poeti federiciani a Petrarca, sono state condotte grazie alla vincita della Fellowship Marco Praloran 2013-2015, e sono sfociate in un libro in questo momento in lavorazione presso la SISMEL (Camboni Maria Clotilde, *Fine musica*), a cui rimando per ulteriori approfondimenti.

² Per il contesto sociale di Guinizzelli e Cavalcanti, cfr. da ultimo Milani Giuliano, *Le contexte* e Diacciati Silvia, *Guido e i Cavalcanti*.

insomma per mezzo di un'esecuzione melodica. La lirica d'arte romanza quindi è un genere che in origine ha uno stretto legame con la dimensione performativa musicale da un lato, e con le istanze di un determinato ambiente sociale dall'altro. Nasce connotato come aristocratico, e Santagata ha osservato che questa connotazione si è poi conservata molto a lungo³.

Il successo dei componimenti dei trovatori al di fuori del contesto in cui sono nati ha in seguito portato alla produzione di testi analoghi in altri ambienti, in più casi piuttosto lontani da quelli di origine, in cui il rapporto tra questi tre elementi – la poesia d'amore, il contesto sociale, e le modalità di esecuzione – non si dava più esattamente negli stessi termini, o almeno non sempre. Per molto tempo l'ipotesi prevalente riguardo al trapianto dei modi della lirica occitanica in area italo-romanza è stata quella del “divorzio” tra musica e poesia: il legame tra la poesia cortese e determinate modalità di fruizione sarebbe andato perso, o almeno sarebbe venuta meno la sua automaticità. Il dibattito riguardo alla «*vexata questio* se i testi della Scuola siciliana fossero scritti per essere cantati o per essere letti»⁴, che in realtà non si è mai spento del tutto, negli ultimi decenni è stato però rinfocolato da diversi interventi.

Per quanto le tesi di Joachim Schulze⁵ siano state notevolmente contestate, i suoi lavori hanno dato origine ad altre prese di posizione contro l'ipotesi del “divorzio”. Nella sua comunicazione al convegno *Dai Siciliani ai siculo-toscani*, Pietro Beltrami ha obiettato che gli era

difficile trovare verosimile l'iniziativa culturale dell'imperatore, di creare nella propria corte un'alternativa all'attività poetica delle corti europee, se quella iniziativa avesse comportato non solo l'esclusione dei generi non amorosi, che non fa problema perché in tutta la tradizione romanza è comunque il genere amoroso il portatore per eccellenza dello stile elevato, ma il depauperamento del carattere più proprio in tutta Europa dell'attività poetica in volgare, il suo modo di porsi in rapporto col

³ Cfr. Santagata Marco, *I due cominciamenti*, pp. 97-98: «suggeriscono gli sviluppi che il genere lirico vedrà in Italia nei secoli successivi [...] che l'intreccio di istanze ideologiche e di formalizzazioni letterarie dei testi trobadorici abbia finito per instaurare fra lirica amorosa e nobiltà un legame così intimo e organico da mantenersi vivo nella coscienza dei fruitori di quel genere letterario anche a distanza di secoli e in ambiti non nobiliari».

⁴ Gresti, *La lirica italiana*, p. 138 (a cui si può rimandare per una sintesi delle posizioni dei diversi studiosi).

⁵ Dopo Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen*, lo studioso tedesco è tornato sull'argomento in numerosi studi (molti sono elencati in Lannutti, *Poesia cantata*, p. 158 nota 2).

pubblico entro l'ambiente della corte attraverso il momento collettivo e scenico dell'esecuzione musicale.⁶

Nella stessa sede, Beltrami ha tuttavia chiarito che non intendeva

negare il “divorzio tra musica e poesia”, ma solo negare che esso sia un aspetto fondante della poesia italiana, anziché uno sviluppo successivo a tale fondazione che si presenta scalato per generi: la ballata, che è un genere toscano, è certamente un genere musicale [...]; il sonetto sembra il genere più probabilmente e più normalmente indipendente dalla musica.⁷

La studiosa che più si è spesa per riaffermare la persistenza del legame tra musica e poesia, o comunque smentire l'ipotesi che passando dall'area galloromanza a quella italo-romanza nel rapporto tra i due elementi ci sia stato un cambiamento drammatico, è invece Maria Sofia Lannutti⁸.

Le modalità del rapporto tra musica e poesia hanno un'influenza sul modo in cui gli autori pensano le forme che adottano, e per studiare la sensibilità metrica è quindi necessario approfondire come esse si dessero. In quest'ottica, però, il punto di reale interesse non è se le poesie venissero cantate, se sì, quali, e quanto spesso, ma fino a che punto gli autori venissero influenzati dalla possibilità che i loro componimenti venissero eseguiti e fruiti dal pubblico in forma melodica, e quali fossero le conseguenze di questa eventuale influenza.

Ponendo la questione in questi termini, per esempio per Dante, il discorso assume una piega un po' differente dall'usuale. Restando ai poeti federiciani, i risultati dell'analisi portano a dire che essi avevano ben chiare le modalità del rapporto tra poesia e musica, e questa loro consapevolezza riguardo alle forme dell'esecuzione aveva un impatto molto forte sulla maniera in cui costruivano i testi. Più fenomeni riscontrabili nelle poesie dei federiciani sembrano infatti essere stati causati dalla volontà dei rimatori di condizionare un'eventuale futura esecuzione musicale, e il fine a cui i poeti tendevano appare fondamentalmente quello di salvaguardare i testi, di

⁶ Beltrami, *Osservazioni*, p. 198.

⁷ *Ibid.*, p. 203.

⁸ Oltre al già citato Lannutti, *Poesia cantata*, possono essere ricordati molti altri interventi: Lannutti, *Dalla parte della musica*; Lannutti, *Teoria, produzione e ricezione*; Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia*; Lannutti, *Implicazioni musicali*; Lannutti, *La canzone nel Medioevo*.

rendere più difficile a un futuro intonatore prendersi delle libertà che avrebbero potuto sacrificare il testo verbale⁹.

Naturalmente, l'esistenza di un influsso della dimensione performativa melodica presuppone una certa familiarità dei poeti con le relative forme di esecuzione, familiarità che per i rimatori attivi alla corte di Federico II è tuttavia assai plausibile. Anche per questo punto soccorrono le osservazioni di Beltrami, secondo il quale non è possibile o comunque non è verosimile che i poeti federiciani possano essersi resi conto del funzionamento di determinate strutture semplicemente leggendole:

a parte il fatto che anche per la canzone non è detto che ciò che è pensabile sia anche convincente, una cosa è la struttura della canzone, che presenta regolarità delle quali almeno una parte sono visibili anche senza musica, un'altra quella del disaccordo, che nella musica è profondamente radicata: basti considerare empiricamente la differenza tra il carattere fin troppo pacifico delle descrizioni moderne della canzone e la complessità degli studi che lavorando sui testi hanno dovuto dimostrare con fatica che anche il disaccordo è un genere strutturato, sebbene a prima vista lo si possa credere semplicemente una canzone senza regole di corrispondenza strofica. Voglio dire che la ricreazione di testi eteromodulari secondo le regole dei modelli sarebbe davvero sorprendente se il modello si desse come puro testo senza musica.¹⁰

La destinazione melodica dei “discordi” viene per la verità accettata anche da chi con maggiore convinzione ha sostenuto l'ipotesi del “divorzio” tra musica e poesia nella tradizione italiana, ivi compreso Aurelio Roncaglia, che pur non avendo inventato l'immagine è sicuramente colui che più ha contribuito a renderla popolare¹¹. In questo quadro i testi eteromodulari sarebbero quindi un'eccezione, che d'altra parte si compone di un numero di componimenti assai limitato. Due tra essi sono però attribuiti a Bonagiunta da Lucca, e uno a Giacomo da Lentini: per pochi (e problematici) che siano, questi testi finiscono quindi con l'essere un punto nodale.

Uno degli elementi su cui è stata basata la tesi del “divorzio” era infatti la diversa condizione sociale dei rimatori attivi alla corte di Federico II rispetto a quella dei trovatori. Molti dei poeti federiciani sono

⁹ Cfr. Camboni, *Fine musica*, cap. 2 §§ 5.2-5.4, e cap. 3, §§ 6.2-6.5.

¹⁰ Beltrami, *Osservazioni*, p. 194.

¹¹ Il riferimento è ovviamente al titolo di Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, ma l'immagine del “divorzio” è già in Contini, *Preliminari*.

infatti dei giuristi, e ad essi è stata applicata la definizione di “poeti-funzionari”. Per riprendere le parole di Roncaglia:

le forze propulsive della cultura più elevata si affidavano a un indirizzo di studi cui la musica era sostanzialmente estranea, quanto meno marginale. Il nucleo più consistente della Scuola siciliana è costituito da notai, giudici, alti funzionari di cancelleria: tutti forniti di un'eccellente preparazione retorica e giuridica, non però musicale.¹²

Il presunto allentamento dell'originario legame tra la poesia d'amore e la dimensione musicale sarebbe quindi legato a mutamenti intervenuti rispetto al terzo degli elementi a cui ho fatto riferimento all'inizio, la posizione sociale degli autori. In realtà, il musicologo Nino Pirrotta aveva negato «che la distinzione tra poeti nobili e giuristi dovesse di necessità riflettersi sulle rispettive capacità di acquisizione di abilità musicali»¹³ immediatamente dopo che la tesi era stata formulata da Roncaglia, e si può notare che tra i poeti attivi alla corte Federico II non mancano certo i nobili, a partire dai membri della famiglia reale e da importanti feudatari. Tuttavia è proprio il notaio Giacomo da Lentini, che parrebbe il “poeta-funzionario” per eccellenza, a comporre un testo che presuppone delle competenze musicali. Se ne può dedurre che il legame tra le abilità musicali e la condizione socio-professionale dei rimatori poteva (e doveva) darsi in termini diversi da quelli prospettati da Roncaglia.

Come Giacomo, era un notaio (e un giudice) Bonagiunta da Lucca, che permette di avvicinarsi finalmente al primo dei “due Guidi”. Guinizzelli e Bonagiunta sono infatti gli esponenti principali di una delle “linee” della poesia duecentesca, secondo la formulazione di Claudio Giunta¹⁴; o, per dirlo in altri termini, uno dei versanti nel panorama a cui facevo riferimento all'inizio. I loro usi metrici venivano infatti contrapposti a quelli di Guittone e sodali già in *La poesia italiana nell'età di Dante*, perché tra questi due gruppi di rimatori la maniera di costruire i testi appare molto diversa. In Guittone e nei poeti a lui vicini è riscontrabile un'evoluzione, rispetto ai siciliani e anche rispetto a poeti come Bonagiunta e Guinizzelli.

La mia ipotesi è che questa evoluzione sia dovuta al progressivo attenuarsi dell'influenza della dimensione musicale sulla sensibilità formale

¹² Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, p. 383.

¹³ Pirrotta, *I poeti della scuola siciliana*, p. 10.

¹⁴ Cfr. Giunta, *La poesia italiana*.

dei rimatori: insomma al “divorzio tra musica e poesia”, che si darebbe scalato non solo per generi ma anche per ambienti, in relazione con il diverso ruolo assunto dalla poesia per differenti gruppi sociali.

Che in alcune cerchie il “divorzio” fosse un dato di fatto è dimostrato dall’esistenza di componimenti che chiaramente presuppongono una fruizione in forma grafica, cioè quanto di più lontano si possa immaginare dalle originarie modalità collettive, performative e sceniche. Un esempio è il sonetto di Panuccio del Bagno trascritto a c. 98v del Vaticano 3793, *Amor s’è al mio voler miso di sovra*. Alcuni gruppi grafici che nel testo si ripetono (tipicamente le parole in rima), e che il lettore dovrebbe leggere più volte, nel manoscritto vaticano vengono scritti una volta sola, allineati in maniera differente e con delle linee che li uniscono al resto del testo. C’è insomma una sperimentazione fonico-grafica che per essere apprezzata deve passare necessariamente dall’impaginazione e quindi dalla visione della pagina.

Casi così eclatanti sono rarissimi, ma è chiaro che potevano darsi perché esisteva un contesto preesistente in cui di norma il contatto con la poesia avveniva per il tramite della pagina scritta. Un’altra tipologia di testi che presuppone una fruizione staccata dalla performance pubblica sono le raccolte organizzate di liriche, i macrotesti o “proto-canzonieri” come quelli appunto di Guittone.

Nella Toscana della seconda metà del Duecento esistevano quindi degli ambienti in cui il contatto con la poesia lirica doveva avvenire con assoluta prevalenza in forma non melodica, e alcuni autori devono aver iniziato a comporre i loro testi già dando per scontato che avrebbero circolato in quegli ambienti e nelle modalità per essi più tipiche. Questa emancipazione della lirica dalla dimensione musicale sembra essere diventata progressivamente più accettabile soprattutto nelle cerchie comunali in cui la poesia era diventata un mezzo di espressione di contenuti al di fuori dell’ambito tematico molto limitato in cui si muovevano i siciliani, come la lotta politica o la critica sociale.

Queste cerchie coesistevano però con altre, in cui il ruolo sociale della poesia doveva essere differente e il legame originario tra i tre elementi a cui facevo riferimento all’inizio, lirica amorosa, *milieux* nobiliari, e determinate modalità esecutive dei testi, non si doveva essere allentato nella stessa misura. Negli stessi comuni dell’Italia centro-settentrionale esisteva infatti una classe nobile su cui hanno fatto luce gli studi storici in particolare di Jean-Claude Maire Vigueur: i *milites*. Guinizzelli e Cavalcanti appartenevano a questa classe, quindi a gruppi sociali che tendevano ad

assumere la forma di vita della nobiltà. Ciò significava saper combattere e prendere parte a tornei cavallereschi, ma anche avere determinati consumi culturali. Ripartendo da alcuni lavori di Cinzio Violante, Maire Vigueur fa delle osservazioni di notevole interesse riguardo alle feste cortesi.

Seigneurs et *milites* y accouraient non seulement pour le plaisir de participer à leurs jeux et combats préférés, mais aussi pour se délecter d'un type de littérature que tout, aussi bien dans la forme que dans le fond, réservait à une petite élite d'initiés. Sans aller jusqu'à penser que les membres de cette élite aient vu, dans la pratique de cette forme d'art, un moyen de marquer leur distinction, dans le sens bourdieusien du terme, on est en droit d'attribuer à la poésie courtoise une fonction très proche de celle des jeux équestres et de considérer qu'elle a contribué, non moins que d'autres aspects du rituel chevaleresque, à cimenter la conscience de classe de la *militia* et à renforcer sa cohésion.¹⁵

Il tentativo delle classi dominanti di assimilarsi alla nobiltà insomma deve essere passato anche per la produzione e il consumo di poesia lirica, in forme analoghe a quelle già proprie delle corti occitaniche: e di tali gruppi sociali dovevano far parte anche i giuristi, o se non altro, dovevano aspirare a ciò. L'aristocratico Guinizzelli è un giudice come Bonagiunta.

Figli di *milites* e loro stessi padri di *milites* [...] gli *iudices* sono prima di tutto dei cavalieri e non c'è da stupirsi che aderiscano totalmente al sistema di valori dell'aristocrazia cittadina [...]. L'adesione degli *iudices* al codice culturale della nobiltà cittadina è stata così robusta e interiorizzata da poter assorbire senza traumi né grossi patimenti d'animo la progressiva apertura delle professioni giuridiche agli elementi popolari.¹⁶

Quanto ai notai, secondo Schulze «o erano giudici [...] o si accompagnavano ai giudici, e questo non soltanto in senso concreto. Era anche una questione di mentalità o di pretesa, se non di appartenenza, comunque di aderenza al ceto aristocratico»¹⁷.

Dato che Guittone e i poeti che più sembrano essergli vicini appartengono a gruppi sociali differenti dalla *militia*, la mia ipotesi è che lo

¹⁵ Maire Vigueur, *Cavaliers*, p. 306.

¹⁶ Maire Vigueur, *Gli iudices*, pp. 170, 176.

¹⁷ Schulze, *Osservazioni sulla lirica cavalleresca*, p. 729.

spartiacque tra i due versanti ricalchi una frattura sociale, che ha avuto dei riflessi sulle forme di circolazione della poesia e di conseguenza sulla maniera di pensarne le strutture formali. In ambienti più lontani dai valori propri dell'aristocrazia si è continuato a comporre testi lirici, ma aprendosi a nuove tematiche, che non ritroviamo in poeti come Guinizzelli o Cavalcanti; la circolazione della poesia doveva inoltre darsi in modalità differenti, e di conseguenza doveva farsi sentire in maniera diversa l'influsso della dimensione musicale sulla sensibilità metrica.

Questa ipotesi spiega come mai determinate forme che rimangono più a lungo legate alla sfera dell'esecuzione melodica vengano adottate solo da alcuni poeti, e non da altri di cui pure la tradizione ci ha consegnato talvolta centinaia di componimenti (come Chiaro Davanzati e Monte Andrea): è il caso delle forme eteromodulari, ma anche della ballata. In quest'ottica, la forte predilezione di Cavalcanti per la ballata appare coerente appunto con la sua classe sociale.

Alla luce di un'altra ipotesi, che concerne la percezione dei testi in versi nelle differenti modalità esecutive e il suo influsso sulla sensibilità formale dei poeti, la minore o maggiore influenza della dimensione musicale permette inoltre di spiegare diversi dei fenomeni che rientrano nella sopra ricordata evoluzione metrica guittoniana. Ritengo infatti che al mutare delle modalità di esecuzione e quindi di fruizione dei componimenti sia cambiato il livello strutturale del testo in versi che tendeva ad essere percepito dall'ascoltatore. Ascoltando testi cantati la percezione formale del pubblico doveva focalizzarsi sulle strutture sottolineate dalla musica, come le stanze, le loro partizioni, le strutture strofiche in generale. Se il contatto con la poesia avveniva in forma non melodica, l'orecchio dell'ascoltatore tendeva invece a focalizzarsi sui singoli versi. La percezione doveva essere in entrambi i casi uditiva, perché come è noto all'epoca la lettura silenziosa (o endofasica) non esisteva e per comprendere i testi scritti con cui venivano in contatto i lettori dell'epoca ascoltavano la propria voce mentre ne pronunciavano le parole.

Quest'ipotesi sulla percezione delle forme della poesia trova elementi a suo favore anche in alcune acquisizioni della psicologia cognitiva, per cui la memoria di lavoro fonologica, cioè quella della parola, sarebbe un sistema distinto dalla memoria di lavoro tonale, quella della musica. Tuttavia è stata sviluppata principalmente studiando l'evoluzione delle forme e determinati fenomeni della tradizione, come irregolarità, errori dei

copisti, anomalie che non vengono rilevate o che addirittura vengono introdotte dai correttori¹⁸.

Col venir meno della dimensione musicale ci sarebbe insomma stato uno spostamento percettivo che avrebbe avuto delle conseguenze sulla coscienza metrica. Tra i diversi fenomeni che possono essere messi in relazione con questo riorganizzarsi della percezione della forma da un lato e della sensibilità formale dall'altro alcuni sono tipici di determinati autori, mentre altri hanno una portata più ampia. Fra questi ultimi, ha un certo rilievo la riduzione della varietà delle misure versali. È noto che i siciliani adottano molte tipologie di verso, e ciò è valido anche per autori posteriori come appunto Bonagiunta. Nel *De vulgari eloquentia* Dante afferma che i versi più comuni sono tre; uno di questi, il quinario, scompare poco dopo, per arrivare a un sistema che fondamentalmente prevede due soli versi, l'endecasillabo e il settenario. La relazione di questo processo di progressiva riduzione della varietà delle misure versali con la riorganizzazione della percezione e della sensibilità metrica è abbastanza intuitiva: nel momento in cui il livello formale oggetto della percezione sono i versi singoli, se ne vengono adoperati due soli tipi è più facile per un ascoltatore riconoscerli e quindi riconoscere un testo in versi come tale. Appare quindi plausibile che i due processi siano andati in parallelo e si siano positivamente influenzati a vicenda.

In questo quadro sono notevoli le evoluzioni riscontrabili nella produzione di Guittone d'Arezzo, il quale, come notato da Aldo Menichetti, sembra aver giocato un ruolo importante nel restringimento della gamma di versi adoperati.

Vi è un secondo dato, macroscopico e in parte già noto agli specialisti, che deve trattenere la nostra attenzione. Guittone imprime alla poesia lirica italiana una svolta che si rivelerà determinante: la grande varietà di misure di cui si era giovata la lirica siciliana e dalla quale tuttora non rifuggivano i siculo-toscani subisce con lui una drastica potatura, in sostanza una «*reductio ad unum*». Ferma restando la possibilità della soluzione monometrica, di cui abbiamo appena detto, quasi tutte le canzoni eterometriche dell'aretino combinano ormai soltanto endecasillabi e settenari.¹⁹

¹⁸ Per maggiori elementi a supporto di questa ricostruzione (e relativa bibliografia) cfr. Camboni, *Fine musica*, cap. 5.

¹⁹ Menichetti, *Metrica e stile*, p. 243.

Dato che i testi composti da Guittone prima della sua conversione possono essere abbastanza agevolmente distinti da quelli che risalgono al periodo successivo, è inoltre possibile studiare le trasformazioni a cui sono andate incontro le strutture metriche da lui utilizzate nel corso della sua lunga carriera. Le più interessanti in questo senso sono le canzoni: già Menichetti aveva notato che quelle di Frate Guittone tendono ad essere molto più lunghe di quelle scritte nelle prime fasi della carriera del rimate, e anche questo è un fenomeno che può essere visto in relazione alla perdita di importanza della dimensione musicale alla luce di alcuni elementi di psicologia cognitiva.

Uno dei dati fondamentali della memoria di lavoro umana è infatti che questa ha dei limiti, che fanno sì che una frase o una strofa musicale non possano essere lunghe più di tanto. Si dà una variabilità individuale, ed esistono inoltre artifici che permettono di espandere il numero di elementi trattenuti dalla memoria di lavoro, tipicamente la loro aggregazione. Per fare un esempio: il numero di lettere che una persona può ricordare subito dopo averle lette aumenta molto se queste lettere formano delle parole.

Per quel che riguarda le stanze delle canzoni medievali il compito degli ascoltatori doveva essere facilitato non solo dalla musica, ma anche dal fatto che in essa si davano delle ripetizioni e che queste tendenzialmente davano luogo sempre alla stessa scansione testuale (piedi e sirma), che già faceva parte dell'orizzonte di attesa del pubblico dell'epoca. È grazie a questa situazione che le strutture complesse della lirica antica dovevano poter essere percepite dall'ascoltatore.

Nel caso di Guittone, però, le stanze delle sue canzoni si espandono in misura davvero considerevole e per mezzo dell'ampliamento di strutture non ulteriormente suddivisibili come le sirme: la misura media di queste ultime, che per le canzoni composte prima della conversione è di sette versi, sale a quasi dodici per quelle ad opera di Frate Guittone. Con il passare del tempo, le stanze delle canzoni dell'aretino diventano quindi sempre meno adatte ad essere eseguite e fruite in forma musicale, e in questa evoluzione delle strutture sembrano entrare anche altri elementi, come la sintassi, che pare diventare sempre più involuta, e il rapporto tra quest'ultima e le strutture metriche, anch'esso sempre meno idoneo ai fini di una (a questo punto improbabile) esecuzione melodica. Basti confrontare le prime due stanze di una delle più fortunate canzoni cortesi di Guittone con la prima di

una di quelle post conversione, composta da un numero di versi esattamente doppio e dalla sirma di quattordici versi (contro sei).

Amor, non ho podere
di più tacere ormai
la gran noi che mi fai;
tanto mi fa' dolere,
che me pur sforza voglia,
amor, ch'eo de te doglia.
Però, per cortesia,
sosten la mia follia;
poi de doler cagione
mi dà, s'io n'ho ragione.

Amor, or mira s'hone
ragion che doler dia,
ch'a la tua signoria
caper quasi om non pone,
e manti contra voglia
ne fai amar con doglia;
e non possol capere,
che, con merzé cherere,
me' li prometti assai:
tanto a gran schifo m'hai?²⁰

O dolce terra aretina,
pianto m'aduce e dolore
(e ben chi non piange ha dur core,
over che mattezza el dimina)
membrando ch'eri di ciascun delizia,
arca d'onne divizia
sovrapiena, arna di mel terren tutto,
corte d'onne disdutto
e zambra di riposo [carca] e d'agio,
refittoro e palagio
a privadi e a stran' d'onne savore,
d'ardir gran miradore,
forma di cortesia e di piagenza

²⁰ Guittone, *Rime*, pp. 6-7.

e di gente accoglienza,
norma di cavaler', di donne assempro.
Oh, quando mai mi tempro
di pianto, di sospiri e di lamento,
poi d'onne ben ti veggio
in mal ch'aduce peggio,
sì che mi fai temer consummamento?²¹

Analizzando gli sviluppi formali di Guittone sembra insomma di vedere il “divorzio” in atto, ed è a questo punto possibile apprezzare per contrasto gli usi di un poeta che si colloca sul versante opposto come Guinizzelli.

La produzione pervenuta di quest'ultimo è molto più esile: cinque canzoni e un pugno di sonetti. Non ci sono ballate, anche se Giunta ha sostenuto in maniera convincente che uno dei frammenti guinizzelliani tramandati nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino sia appunto la ripresa di una ballata²². All'interno di questo scarno gruppo di componimenti non vengono adoperati versi differenti da endecasillabo e settenario, come accade invece nella produzione di Bonagiunta.

Per quel che riguarda le stanze delle canzoni lo scarto con Guittone è però davvero forte: le sirme più estese sono di sei versi, la metà della misura media del Guittone post-conversione. Quanto alle stanze, la più lunga è *Lo fin pregi' avanzato*, di tredici versi di cui solo l'ultimo è un endecasillabo (abbc,abbc;ddef(f)G); seguono *Madonna, il fino amor ched eo vo porto* (ABc,ABc;DdEeFF) e *Donna, l'amor mi sforza* (abc,abc;deedde), che hanno dodici versi ciascuna; ad avere le stanze più brevi sono *Tegno de folle 'mpres'*, *a lo ver dire* e *Al cor gentil rempaira sempre amore*, con strofe di dieci versi dall'identico schema metrico (AB,AB;cDcEdE).

Il riuso dello stesso schema per due canzoni è un dato interessante, perché nella tradizione lirica romanza medievale la novità o per meglio dire la variazione formale, la creazione di una struttura metrica mai utilizzata prima, è un elemento valorizzato e richiesto, e se viene ripreso uno schema già adottato solitamente si verifica «uno slittamento o digradamento di genere, di norma dalla canzone cortese al *sirventes*, alla *tenso* e al *partiment*, alla *cobla* e ad altri generi minori»²³. Questo principio è valido anche per la lirica italiana fino a una data piuttosto avanzata, ma prevede delle eccezioni

²¹ Contini (a cura di), *Poeti*, vol. I, p. 222.

²² Cfr. Giunta, *La poesia italiana*, pp. 136-138.

²³ Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia*, p. 16.

alla regola generale. Una di esse è il riuso di uno schema da parte dello stesso autore che se ne è servito per primo: esempi noti di questa forma di “auto-imitazione” sono in Petrarca (le “canzoni degli occhi” da un lato e *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico* e *Tacer non posso, et temo non adopre* dall'altro, vale a dire RVF 71, 72, 73 e RVF 270 e 325) e in Dante (*La dispietata mente che pur mira* e *Io son venuto al punto della rota*), e studiando la questione della valorizzazione della novità formale ho avuto modo di constatare che esistono dei precedenti per questo fenomeno anche nella tradizione provenzale²⁴. È però notevole che esso si dia all'interno di un gruppo di canzoni così contenuto come è quello di Guinizzelli.

Arrivando a Cavalcanti, dato che come anticipato attorno a lui tendono ad aggregarsi dei fenomeni che altrove non si danno, sembra giusto insistere su questi elementi che lo distinguono dal resto del panorama. Sono infatti apparentemente riconducibili a Guido Cavalcanti o al suo ambiente tutte le anomalie metriche della tradizione italiana dotate di rilevanza semantica: vale a dire, dei fenomeni atipici sul piano formale che possono essere messi in relazione con il tema del testo in cui si verificano, i cui contenuti ne verrebbero rafforzati o arricchiti.

La presenza di irregolarità correlate all'argomento trattato è stata ipotizzata anche per altri componimenti duecenteschi, come una canzone di Giacomino Pugliese. Questa ipotesi non è risultata convincente per l'editrice più recente, Giuseppina Brunetti, che ha considerato tali irregolarità degli errori e ha corretto il testo di conseguenza²⁵, e risulta ancor meno convincente alla luce della sopra abbozzata ricostruzione della sensibilità metrica duecentesca. Per poter ipotizzare in maniera plausibile che un autore introduca un'anomalia in relazione ai contenuti del suo componimento, dobbiamo infatti presupporre che il suo pubblico di riferimento l'avrebbe potuta interpretare correttamente, e quindi in primo luogo che l'avrebbe percepita come tale. In base alle mie ipotesi sulla percezione delle forme, però, le eterostrofie sillabiche della canzone di Giacomino non sarebbero state nemmeno notate.

Le atipicità metriche adottate a fini espressivi da Cavalcanti in più casi erano invece ben facili da notare per il pubblico. Un primo esempio è la sua canzone composta da una sola stanza citata nel *De vulgari eloquentia* tra quelle che si caratterizzano per l'eccellenza della loro costruzione retorica,

²⁴ Cfr. Camboni, *Fine musica*, cap. 4, § 1.2.

²⁵ Cfr. Di Girolamo (a cura di), *I poeti della Scuola Siciliana*, p. 560.

Poi che di doglia cor conven ch'i' porti. Giuliano Tanturli ha osservato che tutto il testo è un elegantissimo proemio in cui il poeta manifesta la sua intenzione di rendere palese a tutti la totale perdita delle sue capacità causata dai sentimenti amorosi che lo sopraffanno. Se non che, dato che ha appunto perso tutte le sue capacità, non è in grado di adempiere al compito che si è assegnato: «applicando alla lettera ciò che lì era dichiarato, l'impossibilità di svolgere la materia proposta», la canzone viene quindi interrotta e rimane monostrofica²⁶.

In *Poi che di doglia c'è* un verso anarimo, il nono e primo della sirma, e si tratta di un elemento che contraddice un'aspettativa che all'epoca doveva essere abbastanza radicata, vale a dire che tutte le terminazioni di verso trovassero una compagna all'interno dello stesso componimento. Soprattutto, però, a questo testo mancano tutte le stanze successive alla prima: per le aspettative del pubblico dell'epoca gli manca insomma una parte ben più ampia di quella effettivamente disponibile, e si tratta di un fenomeno di cui era difficile non rendersi conto. Anche la terminazione irrelata è però un elemento interessante. Diverse tra le atipicità per cui si può supporre che la loro presenza rafforzi i significati del testo si collocano infatti sul piano delle relazioni tra le rime, e l'esempio più chiaro è il seguente sonetto di Cavalcanti.

L'anima mia vilment'è sbigotita
de la battaglia ch'e[ll]ave dal core:
che s'ella sente pur un poco Amore
più presso a lui che non sòle, ella more.
Sta come quella che non ha valore,
ch'è per temenza da lo cor partita;
e chi vedesse com' ell'è fuggita
diria per certo: «Questi non ha vita».
Per li occhi venne la battaglia in pria,
che ruppe ogni valore immantenente,
sì che del colpo fu strutta la mente.
Qualunqu'è quei che più allegrezza sente,
se vedesse li spirti fuggir via,
di grande sua pietate piangeria.²⁷

²⁶ Tanturli, *La terza canzone* (la citazione è a p. 21).

²⁷ Cavalcanti, *Rime*, pp. 25-27.

La prima parte ha uno schema molto anomalo dove la stessa terminazione ritorna quattro volte di seguito, ABBBBAAA. È un caso di fatto unico, ma va soprattutto notato che la ripercussione fonica ben difficilmente sarebbe sfuggita, soprattutto dato il genere metrico del testo. Nel sonetto infatti il livello di variazione ammesso è molto più basso che per gli altri generi, tanto che viene considerato «la prima forma fissa della lirica d'arte europea»²⁸. Inoltre, dato l'enorme successo della forma e la sua diffusione all'epoca, il pubblico di Cavalcanti doveva avere nei suoi confronti un orizzonte di attesa molto forte e molto ben radicato. Un lettore avrebbe insomma dovuto notare che qualcosa non andava già alla fine del quarto verso, e sicuramente alla fine del quinto.

Secondo l'ipotesi già di Contini, questa anomalia non è che la «traduzione formale [...] dello “sconvolgimento” interiore»²⁹ sperimentato dal poeta. L'io lirico del sonetto racconta infatti le conseguenze per lui distruttive della «battaglia» che ha luogo nella sua anima. Per far corrispondere la forma del sonetto al suo contenuto, Cavalcanti ha quindi sconvolto la struttura metrica abituale, in un modo immediatamente percepibile a chiunque all'epoca avesse una minima familiarità con i testi lirici.

Giocano sull'orizzonte di attesa della stessa forma – e sono quindi sonetti – anche gli altri componimenti per cui si può ipotizzare che le anomalie siano in qualche misura veicolo di significati. Nel seguente sonetto che Guido Orlando ha inviato a Guido Cavalcanti la prima parte è ridotta a sei versi, insomma ne manca un distico.

Per troppa sottiglianza il fil si rompe,
e 'l grosso ferma l'arcone al tenèro;
e se la guarda non dirizz'al vero,
in te forse t'avèn, che cheri pompe;
e qual non pon ben diritto lo son pe'
traballa spesso, non loquendo intero;
ch'Amor sincero - non piange né ride:
in ciò conduce spesso omo o fema,
per signoraggio prende e divide.
E tu 'l feristi e no· lli par la sema?
Ovidio leggi: più di te ne vide!

²⁸ Di Girolamo (a cura di), *I poeti della Scuola Siciliana*, p. LXXVII.

²⁹ Cavalcanti, *Rime*, p. 25; l'ipotesi è già in Contini (a cura di), *Poeti*, vol. II, p. 298.

Dal mio balestro guarda ed aggi tema.³⁰

L'ipotesi dell'editrice, Valentina Pollidori, è che questa modifica abbia una funzione parodistica: la polemica di Guido Orlandi in questo sonetto prenderebbe infatti spunto dalla sopra ricordata *Poi che di doglia*. Come rimane interrotta la canzone di Cavalcanti, così viene lasciata incompleta la prima parte del sonetto di Guido Orlandi: in questo caso l'anomalia non è direttamente opera del primo, ma ha luogo in un testo a lui diretto ed è, di nuovo, abbastanza facilmente percepibile. Lo è un po' meno nel seguente sonetto del "secondo Guido".

Deh, spiriti miei, quando mi vedete
con tanta pena, come non mandate
fuor della mente parole adornate
di pianto, dolorose e sbigottite?
Deh, voi vedete che 'l core ha ferite
di sguardo e di piacer e d'umiltate:
deh, i' vi priego che voi 'l consoliate
che son da lui le sue virtù partite.
I' veggo a lui spirito apparire
alto e gentile e di tanto valore,
che fa le sue virtù tutte fuggire.
Deh, i' vi priego che deggiate dire
a l'alma trista, che parl' in dolore,
com'ella fu e fie sempre d'Amore.³¹

L'anomalia sarebbe di nuovo in relazione con il tema disforico del testo: l'estremo turbamento dell'animo del poeta sarebbe rispecchiato dall'alterazione nello schema metrico, dall'infrazione delle regole, che in questo caso avrebbe luogo nelle terzine. Per capire in cosa consista, occorre avere presenti le norme che concernono la *rithimorum relatio* esplicitate da Dante nel tredicesimo capitolo del secondo libro del *De vulgari eloquentia*, dove sono applicate ai piedi della canzone³². Queste possono essere

³⁰ Pollidori, *Le rime di Guido Orlandi*, p. 126.

³¹ Cavalcanti, *Rime*, pp. 23-24.

³² Dante stesso afferma che valgono anche per le volte, sembra chiaro che sono valide anche per le stanze delle canzoni nel loro complesso, e una delle mie ipotesi di partenza era che fossero valide per tutte le unità metriche sovraversali, quindi anche per le terzine del sonetto.

parafrasate così: in unità metriche equivalenti, come i piedi della canzone o in questo caso le due terzine del sonetto, versi che occupano la stessa posizione devono avere tra di loro lo stesso tipo di relazione rimica. Vale a dire, se rimano in una delle unità, lo devono fare anche nell'altra; se un'unità è chiusa da una rima baciata, anche l'altra lo deve essere. In questo caso, nella seconda terzina c'è una rima baciata, che non trova corrispondenza nella prima; in questa rimano tra di loro il primo e il terzo verso, che non rimano nella seconda. Insomma, la regola di Dante riguardo alle relazioni rimiche non è rispettata, e questo è l'unico caso «di assoluta dissimmetria delle terzine»³³ in Cavalcanti.

In realtà Dante prevedeva la possibilità di eccezioni a questa norma, perché non considerava le regole da lui date rispetto alle relazioni rimiche vincolanti quanto quelle che riguardano l'intreccio dei versi e delle sillabe; e le eccezioni presentate nel *De vulgari eloquentia* sono proprio nelle volte della stanza della canzone, cioè in strutture che corrispondono abbastanza alle terzine.

Le mie ricerche sulla sensibilità formale sono partite dalla constatazione che Dante rende esplicite delle norme, su un piano duplice (da un lato l'intreccio dei versi e delle sillabe, e dall'altro le relazioni rimiche). Che in esse si rispecchiasse una coscienza metrica condivisa era reso evidente dalle convergenze tra i passi del *De vulgari* relativi alla metrica e le cosiddette "glosse metriche" di Francesco da Barberino, una trattazione coeva ma chiaramente indipendente da quella di Dante. Era però anche palese che in ambienti diversi le prescrizioni del *De vulgari* non dovevano essere valide, e di conseguenza che la maniera di pensare le strutture metriche doveva essere variabile. Uno degli indizi di cui mi sono servita per ricostruirne le trasformazioni sono quindi state proprio le anomalie rispetto alla norma dantesca.

La loro analisi ha permesso di arrivare alla conclusione che le pur non così vincolanti regole riguardo alle relazioni rimiche hanno avuto una tenuta sorprendente, ma iniziano ad avere dei cedimenti proprio nelle terzine dei sonetti e non molto tempo dopo questa altezza cronologica. Fino all'epoca di Cavalcanti, però, irregolarità di questo genere non sembrano darsi e quelle riscontrabili paiono più che altro dovute a problemi di tradizione.

³³ Cavalcanti, *Rime*, p. 22; quanto alla prima parte del sonetto, è un esempio di violazione delle stesse regole dantesche il già citato *L'anima mia vilment'è sbigotita*, dato che all'epoca di Cavalcanti la concezione del sonetto prevedeva ancora che la sua prima parte fosse composta da quattro distici: cfr. Camboni, *Contesti*, pp. 89-116.

Insomma, è possibile che l'ipotesi della voluta anomalia rimica in relazione con i contenuti del testo sia valida per *Deh, spiriti miei, quando mi vedete* e anche per i seguenti sonetti di Iacopo Cavalcanti e Dino Frescobaldi, che hanno anch'essi delle terzine analogamente dissimmetriche.

Amore, gli occhi di costei mi fanno
aprender dentr'al cor, sì che s'accende,
una fiamma amorosa che discende
a le mie membra angosciose, che stanno
vinte e distrutte per paura c'hanno
di questa donna mia che merzé fende;
onde però la mente mia intende
pianti e sospiri e doglie che diranno:
«Vertù d'Amor, per cortesia, m'aita
che questa bella donna con disdegni
non assalisca l'anima invilita.
S'i' son tu' servo, pregoti che degni
non si diparta, ché vedut'ho i segni
che questa mia dolente è 'ndebolita».³⁴

Tanta è l'angoscia ch'i' nel cor mi trovo,
dove la mente tremando sospira,
che spesse volte in sul penser mi tira,
nel qual pensando assa' lagrime piovò.
Ché quell'avversità ch'i' allor movo
mi mostra il tempo ove morte gira,
e la vertù che la vita disira
veggio distrugger co' martir' ch'i' provo.
Questi martiri, che nel cor passaro,
provando lor vertù naturalmente,
venner di tanta forza e sì possente,
che li spiriti miei tutti tremaro;
po' non sostenne, ché m'abandonaro,
lasso! fuggendo sbigottitamente.³⁵

Entrambi risentono chiaramente dell'influenza cavalcantiana: sarebbe quindi confermato il ruolo di catalizzatore svolto da Cavalcanti per più o

³⁴ Cavalcanti, *Rime*, pp. 236-37.

³⁵ Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, p. 50.

meno tutti i fenomeni di questo genere, apparentemente non riscontrabili nel resto della tradizione italiana medievale.

Questo fatto trova la sua giustificazione nelle modalità di trasmissione delle competenze riguardo alla metrica, da un lato, e nell'ambiente elitario e del tutto particolare per livello di coesione in cui era attivo Cavalcanti dall'altro. Perché un'infrazione alla norma possa essere significativa, infatti, si deve poter dare per acquisita la conoscenza di queste ultime da parte del pubblico al quale tramite questa violazione si vuole comunicare qualcosa. Il pubblico che Cavalcanti aveva in mente doveva essere in grado di apprezzare sperimentazioni di questo tipo, ma la sua situazione doveva essere tutt'altro che comune. Nel Medioevo infatti non esistevano regole ben formalizzate e diffuse per la composizione di poesia lirica in volgare, e le competenze al riguardo dovevano venire trasmesse in ambiti ristretti e in via informale. È questa mancanza di una norma forte, universalmente condivisa, e istituzionalizzata, che fa sì che la sensibilità formale dei diversi autori e ambienti fosse molto variabile, tanto che è rilevante studiarne le evoluzioni.

Bibliografia

Beltrami Pietro G., 1999, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei siculotoscani*, in Rosario Coluccia e Riccardo Gualdo (a cura di), *Dai Siciliani ai Siculotoscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone. Atti del convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998)*, Galatina, Congedo, pp. 187-216.

Camboni Maria Clotilde, 2011, *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, Pisa, ETS.

Camboni Maria Clotilde, 2017, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

Cavalcanti Guido, *Rime*, con le rime di Iacopo Cavalcanti, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

Contini Gianfranco, 1951, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», 2, pp. 3-26 (ristampato in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 169-192).

Contini Gianfranco (a cura di), 1960, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Diacciati Silvia, 2016, *Guido e i Cavalcanti: un poeta cavaliere e il suo contesto*, in Gagliano, Guérin, Zanni (éds), 2016, pp. 37-51.

Di Girolamo Costanzo (a cura di), 2008, *I poeti della Scuola Siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, II, *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori.

Frescobaldi Dino, *Canzoni e sonetti*, a cura di Furio Brugnolo, Torino, Einaudi, 1984.

Gagliano Marina, Guérin Philippe, Zanni Raffaella (éds), 2016, *Les deux Guidi : Guinizzelli et Cavalcanti: mourir d'aimer et autres ruptures*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.

Giunta Claudio, 1998, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino.

Gresti Paolo, 2010, *La lirica italiana delle origini tra scoperte e nuove edizioni*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 59, pp. 125-47.

Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.

Lannutti Maria Sofia, 1999a, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini*, in Righini Donatella (a cura di), *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, pp. 145-69.

Lannutti Maria Sofia, 1999b, *Teoria, produzione e ricezione della lirica romanza medievale. Alcune questioni di metodo*, «I quaderni del M. Ae. S.», 2, pp. 23-38.

Lannutti Maria Sofia, 2005, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana*, in Lannutti Maria Sofia e Locanto Massimiliano (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi (Cremona, 19 e 20 febbraio 2004), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005 (La tradizione musicale, 9), pp. 157-97.

Lannutti Maria Sofia, 2008, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo», 32, pp. 3-28.

Lannutti Maria Sofia, 2009, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, «Stilistica e metrica italiana», IX, pp. 21-53

Lannutti Maria Sofia, 2011, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra musica e poesia*, «Semicerchio», XLIV, pp. 55-67.

Maire Vigueur Jean-Claude, 1994, *Gli iudices nelle città comunali: identità culturale ed esperienze politiche*, in Paravicini Bagliani Agostino (a cura di), *Federico II e le città italiane*, Palermo, Sellerio, pp. 161-76.

Maire Vigueur Jean-Claude, 2003, *Cavaliers et citoyens : guerre, conflits et société dans l'Italie communale, XIIe-XIIIe siècles*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Menichetti Aldo, 2006, *Metrica e stile in Guittone*, in Gresti Paolo e Zenari Massimo (a cura di), *Saggi metrici*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 237-50

Milani Giuliano, 2016, *Le contexte de Guido Guinizzelli*, in Gagliano, Guérin, Zanni (éds), 2016, pp. 23-36.

Pirrotta Nino, 1980, *I poeti della Scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of Italian Studies», IV, pp. 5-12.

Pollidori Valentina, 1995, *Le rime di Guido Orlandi (edizione critica)*, «Studi di filologia italiana», LIII, pp. 55-202.

Roncaglia Aurelio, 1978, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in Ziino Agostino (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del III Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena – Certaldo, 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo, Edizioni Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, pp. 365-397.

Santagata Marco, 2006, *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, ETS.

Schulze Joachim, 1989, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.

Schulze Joachim, 2009, *Osservazioni sulla lirica cavalleresca nel Duecento fiorentino*, in Brugnolo Furio e Gambino Francesca (a cura di), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, Padova, Unipress, vol. II, pp. 721-38.

Tanturli Giuliano, 1984, *La terza canzone del Cavalcanti: Poi che di doglia cor conven ch'i' porti*, «Studi di filologia italiana», XLII, pp. 5-26.

Maria Clotilde CAMBONI

LE STUDIUM RESEARCH FELLOW

Loire Valley Institute for Advanced Studies, Orléans & Tours, France
Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance - CESR
(Université François-Rabelais de Tours / CNRS)

Results incorporated in this standard have received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 665790.