



Schema, frames e scripts in Ab la dolchor del temps novel.
Simone Palmieri*

**Sapienza Università di Roma

simone.palmieri@uniroma1.it

1. Premessa

Se molteplici sono state – e continuano a essere – le riletture dei classici alla luce delle teorie cognitive, solo un numero esiguo di studi è stato dedicato all'analisi della poetica trobadorica. Nel 2002 Paolo Canettieri analizzò il legame che unisce la versificazione poetica alla mentalità attraverso una prospettiva storica e metricologica, tentando di rintracciare gli effetti del cambiamento di una sull'altra¹. Tre anni dopo, la ricercatrice Laura Kuzmenko indagò le metafore sensoriali di Arnaut Daniel². A tempi più recenti risale la ricostruzione dei processi cognitivi alla base dell'atto performativo e musicale dei trovatori³. Al di là delle autorevoli osservazioni sull'arte del *trobar*, la mentalità dei trovatori è rimasta a oggi un territorio quasi inesplorato, degno di essere percorso in modo più approfondito per mezzo delle categorie concettuali offerte dal cognitivismo.

Si tenterà di offrire qui un'analisi di *Ab la dolchor del temps novel*⁴ impiegando le teorie di *schema*, *script* e *frame*. Lo scopo è quello di illuminare alcuni passaggi del componimento mettendoli in relazione alla mentalità del suo autore, senza nutrire false pretese di esaustività e consci dell'impossibilità di giungere a un'interpretazione univoca dei suoi processi cognitivi. Dato che, nonostante il rigido addestramento all'arte poetica, il poeta si serve in buona parte di materiali provenienti dal suo contesto quotidiano (esperienze, pensieri, sensazioni, speranze, ricordi), è possibile delineare i tratti del suo carattere prendendo di riferimento immagini e tematiche tramandateci dal testo. È possibile, detto altrimenti, compiere un percorso a ritroso, che dagli elementi testuali conduca alla personalità del suo autore.

I prossimi capitoli sono dedicati ai concetti chiave che sorreggeranno l'analisi del componimento scelto. Nella prima parte verrà ripercorsa, seppur brevemente, la storia di alcune nozioni tratte dalla psicologia cognitiva e della loro risonanza all'interno della critica letteraria degli anni Ottanta. Una volta stabilite le diversità che distinguono gli approcci cognitivi all'analisi del testo, nel corso del secondo capitolo, verranno presi in esame i versi di *Ab dolchor del temps novel*, quale luogo privilegiato dell'attuazione di *schemata*, *script* e *frames*. Nella terza e ultima sezione del contributo si tenterà di ricostruire il pensiero di Guglielmo alla luce di quanto precedentemente scoperto. Si è ritenuto opportuno marcare le parole appartenenti a [SCHEMA], *script, /frame/ per diversificarne l'uso e rendere più evidenti i termini

¹ Canettieri 2002.

² Kuzmenko 2005.

³ Boynton 2012.

⁴ Ed. Pasero 1973 p. 249 (X).

che rientrano all'interno di tali categorie. In appendice verrà fornita una realizzazione grafica dell'analisi svolta sul componimento di Guglielmo di Poitiers.

2. *Schema, scripts e frames: definizione e applicazioni in ambito letterario.*

Schema, script e frame sono concetti che appartengono agli studi di psicologia e di neuroscienze cognitive. La manualistica di riferimento li colloca in domini della cognizione umana apparentemente lontani: "Rappresentazione e conoscenza"⁵, "Tracce e schemi di memoria"⁶, "Movement and action"⁷, "Language Comprehension"⁸, "Remembering Complex Events"⁹.

La diversità esplicita nella loro classificazione tassonomica è attribuibile all'importanza che questi concetti rivestono nella descrizione dei processi primari inerenti alla memoria, all'azione e al comportamento umano. Secondo le scienze della mente, *schema, script e frame* sono, infatti, importanti almeno per tre motivi: (a) permettono di definire i processi inferenziali sottesi nella predizione e nella raccolta delle conoscenze; (b) consentono di studiare i fenomeni di omissione e sostituzione delle informazioni¹⁰; (c) facilitano l'identificazione delle dinamiche comportamentali e delle pratiche associative "soggetto-oggetto-situazione" corrispondenti. La nozione di *schema* risale agli studi sperimentali sulla memoria semantica¹¹ effettuati dallo psicologo britannico Frederic Bartlett (1886-1969) all'inizio degli anni Trenta, portati avanti negli studi di informatica e linguistica dagli anni Sessanta fino ai giorni nostri¹². Secondo gli assunti principali di tale teoria:

'Schema' refers to an active organisation of past reactions, or of past experiences, which must always be supposed to be operating in any well-adapted organic response. That is, whenever there is any order or regularity of behaviour, a particular response is possible only because it is related to other similar responses which have been serially organised, yet which operate, not simply as individual members coming one after another, but as a unitary mass¹³.

Questa massa unitaria di reazioni immagazzinate nella nostra memoria costituirebbe uno *schema*, ossia una struttura di memoria tanto duttile quanto altamente organizzata, che guida le nostre azioni sulla base di continui raffronti con le esperienze del passato. Selezione, astrazione,

⁵ Legrenzi-Papagno-Umiltà 2012, pp. 177-196.

⁶ Benjafield 1999 [2011]

⁷ Ward 2015, pp. 165-188.

⁸ Eysenck- Keane 2015, cap. X

⁹ Reisberg 2016, pp. 262-303.

¹⁰ Nonché i processi coinvolti nella produzione di errori e distorsioni che avvengono durante la fase di rielaborazione delle stesse (Baddeley-Eysenk-Anderson 2009 [2011], pp. 169-171).

¹¹ Secondo la classificazione elaborata dal neuroscienziato e psichiatra statunitense Larry R. Squire, la memoria semantica è, insieme a quella episodica, una delle due tipologie di memoria esplicita, cioè dichiarativa (Squire 1992, p. 173). Essa contiene tutte le conoscenze, astratte e sensoriali, che possediamo riguardo alla realtà che ci circonda: dal significato delle parole agli effetti che esse suscitano in noi. Benché il nome lo indichi, la memoria semantica non comprende quindi solamente la padronanza del linguaggio, quanto il rapporto tra quest'ultimo, il nostro corpo e la sfera emotiva – nostra e degli altri –, in una prospettiva sia individuale che sociale.

¹² Carbon- Albrecht 2013.

¹³ Bartlett 1932, p. 201.

interpretazione e dunque integrazione sarebbero i processi cognitivi sottesi al funzionamento degli *schemata*¹⁴:

Lo schema seleziona le informazioni che sono coerenti con i nostri interessi correnti. In seguito, l'informazione selezionata viene convertita in una forma più astratta. Piuttosto che cercare di conservare in forma esatta l'evento in questione, noi estraiamo da esso il suo senso generale. Queste informazioni sono poi interpretate facendo riferimento alle altre informazioni contenute in memoria. Inoltre, le informazioni vengono integrate in modo tale da renderle coerenti con lo schema¹⁵.

Da ciò è facile desumere che: (a) basiamo le nostre azioni sulla scorta di esperienze passate rielaborate (b) più i dettagli di un evento vissuto combaciano con l'ordine e la forma di uno *schema*, più questi verranno ricordati nitidamente e il tasso di imprecisione durante la loro rievocazione sarà minore; (c) i cambiamenti che incidono nel ricordo di un evento avverranno secondo l'ordine e la forma degli stimoli contenuti nello *schema*; (d) qualora fosse difficile recuperare le informazioni durante un compito di reminiscenza verbale, gli elementi mancanti verrebbero sostituiti da altri coerenti con l'ordine e la forma dello *schema*¹⁶; (e) il fenomeno di sostituzione degli elementi si verifica tra dati equivalenti o comunque simili; (f) in ultimo, le informazioni considerate cruciali per l'andamento dello *schema* vengono ricordate prima e meglio di quelle considerate marginali o periferiche¹⁷. Sulla scia di tali considerazioni, la teoria degli *schemata* sarebbe in grado di descrivere persino la formazione della conoscenza, la quale:

[...] può essere rappresentata come un insieme di schemi mentali interconnessi, atti a selezionare, codificare e valutare gli stimoli provenienti dall'esperienza, poiché il lavoro del cervello si esplica nell'identificare e categorizzare nuove informazioni, esercitando un continuo confronto con i dati già archiviati nella memoria a lungo termine. Gli schemi permettono appunto la concettualizzazione e la decodifica delle informazioni, nonché l'esercizio di una funzione di predizione e interpretazione della realtà che ci metta nelle condizioni di generare inferenze o formulare aspettative¹⁸.

Quattro, quindi, sarebbero i vantaggi cognitivi offerti dagli *schemata* alla formazione del sapere: comprendere quanto avviene intorno a noi, organizzare gli eventi in modo lineare, agire di conseguenza e predire i cambiamenti¹⁹. Altrettante sarebbero le loro funzioni, poiché gli *schemata* hanno il compito di assorbire nuove informazioni, integrarle, sostituirle se necessario e correggere i nostri comportamenti, quindi ampliare la nostra conoscenza. Uno degli esempi più

¹⁴ Alba-Hasher 1982.

¹⁵ Benjafield 1999 [2011], p. 91.

¹⁶ Foley 1991, pp. 80-83.

¹⁷ Albrecht-O' Brian, 1991. Per spiegare gli effetti conservativi degli *schemata*, lo psicologo cognitivista Ulrich Gustav Neisser (1928-2012) presentò il caso della testimonianza di John Dean, allora consulente legale della Casa Bianca, durante il processo per lo scandalo Watergate: « What his testimony really describes is not the September 15 meeting itself but his fantasy of it: the meeting as it should have been, so to speak. In his mind Nixon should have been glad that the indictments stopped with Liddy, Haldeman should have been telling Nixon what a great job Dean was doing; most of all, praising him should have been the first order of business. In addition, Dean should have told Nixon that the cover-up might unravel, as it eventually did, instead of telling him it was a great success. By June, this fantasy had become the way Dean remembered the meeting» (Neisser 1981, p. 10).

¹⁸ Calabrese 2013, pp. 29-30.

¹⁹ Baddeley-Eysenck -Anderson 2009 [2011], p. 16.

calzanti usati da Bartlett per spiegare il concetto di *schema* riguarda il [TENNIS]. L'abilità del giocatore non risiede esclusivamente nella conoscenza del regolamento, bensì nell'efficacia di eseguire il colpo appropriato nel momento più adatto. Per segnare il punteggio e vincere la partita, gli avversari devono coordinare continuamente i loro movimenti, spostarsi nel loro campo, modulare la traiettoria della palla e calibrare la forza con cui si esegue il colpo, a seconda della posizione dell'avversario.

When I make the stroke I do not, as a matter of fact, produce something absolutely new, and I never merely repeat something old. The stroke is literally manufactured out of the living visual and postural 'schemata' of the moment and their interrelations. I may say, I may think that I reproduce exactly a series of text-book movements, but demonstrably I do not; just as, under other circumstances, I may say and think that I reproduce exactly some isolated event which I want to remember, and again demonstrably I do not²⁰.

In altre parole lo *schema* è, secondo Frederic Bartlett, un processo ininterrotto di rimodulazione dell'azione sulla base delle conoscenze acquisite²¹. Esso può essere descritto nei termini di un programma mentale così concepito: ciò che serve nell'immediato viene riformulato adeguatamente, mentre il resto, ritenuto non funzionale, viene reso inutilizzabile o comunque non immediatamente accessibile alla coscienza.

Mentre il concetto *schema* fornisce ai teorici una descrizione globale dei processi che avvengono nella memoria semantica, le nozioni di *frames* e *script* stabiliscono una distinzione tra tipologie di *schema* più specifiche, relative all'ordine cronologico degli eventi, al riconoscimento di situazioni stereotipate, all'identificazione della forma degli oggetti e alla comprensione delle relazioni che intercorrono tra contesto e agenti²². Lo *script*, nello specifico, è:

[...] a structure that describes appropriate sequences of events in a particular context. A script is made up of slots and requirements about what can fill those slots. The structure is an interconnected whole, and what is in one slot affects what can be in another. A script is a predetermined, stereotyped sequence of actions that defines a well-known situation²³.

Sebbene questo concetto sia stato usato da molti psicologi cognitivisti per spiegare il comportamento di bambini e adulti impegnati in compiti di comprensione linguistica²⁴, esso è originariamente legato ai nomi di Robert Schank (1946 -) e Robert Abelson (1928-2005), i quali per primi lo impiegarono nella ricerca della memoria esplicita. Secondo il teorico dell'Intelligenza Artificiale e lo psicologo statunitense mettere in atto uno *script* equivale a conoscere e attuare una sequenza di azioni "prima/dopo" prestabilita, adatta a una determinata situazione. L'esempio più citato in letteratura è relativo alla prenotazione di un tavolo al ristorante. Nel descrivere le azioni necessarie per riservare un posto, gli individui sono soliti elencare comportamenti molto simili, come: *telefonare al locale e *accordarsi sull'orario, *indossare abiti adeguati, *presentarsi in tempo davanti al locale, *aprire la porta ed *entrare

²⁰ Bartlett 1932, p. 202.

²¹ Ciò implica che il ricordo: «is not the re-excitation of innumerable fixed, lifeless and fragmentary traces. It is on imaginative reconstruction, or construction, we build out of the relation of our attitude toward a whole active mass of organised past reaction or experience, end to a little outstanding detail which commonly appears in image or in language form» (Bartlett 1932, p. 213).

²² Bartlett 1932, p. 213.

²³ Schank-Abelson, 1977, p. 41.

²⁴ Benjafield 1999 p. 105; Schank 1982 [1999], p. 4.

etc. Nonostante le differenze ravvisabili nei dettagli di ciascuna descrizione, queste sequenze sono rese possibili grazie alla conoscenza di *script* altamente specifici:

What we know of restaurants is compiled from a multitude of experiences with them, and these experiences are stored along with what we have compiled. A script is built up over time by repeated encounters with a situation. When an event occurs for the first time, it is categorized uniquely (although things are rarely seen as being entirely unique). Repeated encounters with similar events cause an initial category to contain more and more episodes [...]. A primary function of scripts is as organizers of information in memory. The restaurant script, for example, organizes various restaurant experiences such that when a deviation from the normal flow of the script occurs, the most relevant experience (the one that has been indexed in terms of that deviation) comes to mind²⁵.

Per questo motivo gli *script* vengono definiti dai teorici della mente *copion*, ossia liste di azioni talmente memorizzate da essere eseguite e riconosciute in modo del tutto automatico. Al pari degli *schemata*, anch'essi non sono rigidi; bensì possono inglobare ordini e piani di diversa natura, adeguabili a ogni tipologia di contesto o a qualsiasi intento dell'operatore. Mentre gli *script* rappresentano una sorta di memoria programmatica orientata al raggiungimento di un determinato fine e coadiuvata da una parte della memoria implicita²⁶, i *frames* sono invece delle *cornici situazionali* che inquadrano qualsiasi informazione inerente a situazioni, oggetti, contesti sociali e culturali in cui il soggetto si trova. La teoria del *frame* deve la sua fama al matematico pioniere delle reti neurali artificiali Marvin Minsky (1927-2016). Stando alla definizione elaborata dallo stesso studioso:

A frame is a data-structure for representing a stereotyped situation like being in a certain kind of living room or going to a child's birthday party. Attached to each frame are several kinds of information. Some of this information is about how to use the frame. Some is about what one can expect to happen next. Some is about what to do if these expectations are not confirmed²⁷.

In altre parole, grazie alle informazioni contenute nei *frames* siamo in grado di riconoscere e adattarci continuamente a diverse situazioni e contesti. Tornando all'esempio del /ristorante/, qualsiasi individuo che abbia vissuto un'esperienza culinaria all'interno di tale esercizio pubblico è certo di trovarvi: un /ingresso/, una /sala d'accoglienza/, un team di /camerieri/, la /cucina/, una /sala di ristorazione/ etc. Ogni informazione inerente al cibo, al galateo, agli usi adeguati delle posate di servizio viene "incorniciata" all'interno della memoria semantica e diventa un marcatore specifico. Così, quando l'individuo trova sul tavolo due forchette, il suo sistema cognitivo elabora un insieme di inferenze atte a predire la tipologia dei pasti che potrà consumare all'interno del locale e come usarle adeguatamente. Non solo: il riconoscimento del giusto *frame* porta il sistema sensori-motorio del cliente a gestire il proprio corpo in relazione agli strumenti disponibili e agli spazi limitrofi. I *frames*, dunque, non solo ci permettono di riconoscere e discriminare le diverse tipologie di ambiente, ma anche di modulare le nostre

²⁵ Schank 1982 [1999], pp. 26-27.

²⁶ Chiamata dagli studiosi della mente "memoria procedurale", la quale comprende conoscenze e abilità sfruttate nelle risoluzioni dei compiti quali: allacciarsi le scarpe, preparare la borsa, sventolare un drappo etc. Grazie ad essa «è persino possibile imparare a prendere decisioni basate su regole complesse senza esserne coscienti (Greenwald, 1992), [...]» (Gray, 2002 [2004], p. 322).

²⁷ Minsky 1975, p. 104.

azioni in base alla situazione nella quale ci troviamo. Nel caso in cui le nostre aspettative venissero deluse, l'emozione – connotata da un grado di *arousal* e valenza positivi o negativi – stimola il processo di memorizzazione delle nuove informazioni, le quali vengono successivamente accolte e organizzate in nuove *cornici*. Secondo Minsky, quindi, i *frames* fungono da telai cognitivi, i cui ornati, sempre mutevoli e modellabili, inglobano progressivamente tutte le informazioni sensoriali che derivano da un determinato ambito della realtà. Non si deve, perciò, considerarli come schemi immutabili, in quanto essi vengono modificati repentinamente qualora l'aspettativa venga disillusa e l'ordine previsto sovvertito²⁸.

Flessibilità, pianificazione e ordine sembrano essere proprietà comuni tanto ai *frames* quanto agli *scripts*, ma vengono parimenti condivise dagli *schemata* e, in generale, appartengono alla memoria semantica ed episodica. Apprendere, conservare ed elaborare nuove conoscenze sono, infatti, compiti che richiedono uno sforzo cognitivo non indifferente, per i quali la nostra mente attua procedure simultanee di codifica, ripetizione, comprensione, organizzazione e visualizzazione²⁹. In mancanza di flessibilità, tali procedure non potrebbero svolgere la loro funzione. *Schemi*, *cornici* e *copioni* provvedono a questo scopo: fungono da strategie mnemotecniche atte a risparmiare risorse cognitive; apportano un certo grado di astrazione e collegamento tra le informazioni; permettono la categorizzazione delle conoscenze in stereotipi; predispongono la mente a reagire agli stimoli ambientali³⁰. Riassumendo quanto finora esposto: *schemata*, *scripts* e *frames* sono portati teorici idonei alla descrizione di processi mnemonici e comportamentali, ma la loro importanza eccede i limiti epistemologici delle scienze cognitive³¹.

Inizialmente indagati nell'ambito delle facoltà conoscitive, essi sono stati adottati nell'analisi del testo letterario sin dagli anni Ottanta del secolo scorso³². Gli studi di Robert-Alain de Beaugrande (1946-2008) sugli *schemata alternativi* e sui *mondi finzionali*³³, quelli di Jean Jacques Weber sulla *manipolazione positiva e negativa*³⁴, le analisi di Guy Cook sulle peculiarità del linguaggio letterario e sui fenomeni di *schema refreshment*³⁵, possono essere considerati i primi casi d'applicazione della teoria degli *schemata* in ambito narratologico. Questi studi pionieristici nutrivano l'idea che fosse non solo possibile, ma anche altamente produttivo indagare le strutture narrative della fiaba e del romanzo attraverso le categorie concettuali desunte dal cognitivismo. Lo scopo primario dei ricercatori consisteva, in quel periodo, nel misurare gli effetti del testo letterario sulla cognizione del lettore e, più precisamente, verificare il modo in cui la narrazione influenzasse gli schemi mentali dell'individuo, formandone di nuovi o modificando quelli già esistenti. La lettura, dal loro punto di vista, può essere descritta nei termini di un processo "interattivo" nel quale il lettore instaura un rapporto "dialogico" con il testo, al fine di apprezzarlo³⁶. Gli *schemata*, unitamente agli *scripts* e ai *frames* derivati

²⁸ Minsky 1975, p. 106.

²⁹ Gray 2002 [2004], pp. 301-310.

³⁰ Barnett-Bauer-Bell *et al.* 2007.

³¹ Stockwell 2006, pp. 11-12.

³² Semino 1997 [2014], p. 152. Per un approfondimento sulle posizioni della critica letteraria in merito alle teorie provenienti del cognitivismo si rimanda al saggio Vandaele- Brône 2009.

³³ De Beaugrande 1980, p. 198; De Beaugrande-Dressler 1981, p. 185.

³⁴ Weber 1992, pp. 161-165.

³⁵ Cook 1994, p. 206.

³⁶ L'idea secondo cui il rapporto "testo-lettore" condizionerebbe in maniera decisiva l'opera e il pensiero di chi la legge proviene dai postulati dell'*estetica della ricezione*, elaborati da Hans Robert Jauß (1921- 1997) nel corso degli anni '60 del XX secolo e sviluppati in seguito dagli studi di Wolfgang Iser (1926-2007). Secondo Jauß la storicità della letteratura si baserebbe su processi di ricezione e produzione continui: l'opera letteraria non costituisce un monumento di natura atemporale, bensì un prodotto destinato a modificarsi nel corso dei secoli, attraverso l'esercizio della lettura (Jauß 1971, p. 169). A differenza di Jauß, Iser si interessò alle modalità attraverso cui il lettore si orienta nel mondo letterario e vi partecipa attivamente

dall'esperienza personale, assolvono a questo compito: aiutano il singolo a orientarsi e comprendere qualsivoglia discorso. Le logiche della narrazione, tuttavia, non vengono decifrate come un resoconto lineare di vicende avvenute. Alcune, per esempio, si trovano sovrapposte ad altre nonostante non condividano la stessa posizione nel flusso diegetico; altre ancora vengono collegate tra loro in modi inconsueti o possono venire interrotte da considerazioni che non appartengono al narratore. Pur basandosi su *schemi*, *copioni* e *cornici* tratti dalla realtà, le logiche della narrazione si sottraggono quasi sempre alle leggi del mondo.

Secondo i teorici, l'assimilazione di queste strutture, durante la fase di lettura, porterebbe l'individuo a rompere gli schemi mentali pregressi e a formarne di nuovi, al fine di comprendere il testo nella maniera a lui più adeguata. Difatti, come sostiene il cognitivista Raymond Gibbs, i lettori decideranno da soli ciò che «is relevant and how it should be modified to fit the situation in hand»³⁷, selezionando più volte le stesse informazioni e attribuendone molteplici significati. Agli occhi di de Beaugrande, Weber e Cook, la lettura quindi è formazione di nuova esperienza mediante la quale la persona "mima" e "rivive" dentro sé ciò che trova scritto.

Tenendo conto della complessità che si instaura nel rapporto autore-opera-lettore, tale metodologia d'analisi si estese ben presto a tutte le caratteristiche del testo letterario: dai contenuti alla forma, e quindi dall'architettura strutturale al linguaggio e allo stile.

Returning again to the restaurant schema, there are dozens of ways in which the restaurant manager might greet me at the door, but the world schema alone will not provide me with an expectation of what form of words might be used. However, the language schema I have associated with certain restaurant types will narrow down the possibilities, so that I will have my interactive toolkit of possible and appropriate utterances ready to go. Disruptions in our expectations of sequence and style together constitute 'discourse deviation' (Cook, 1994), which will result either in confusion or, if resolved, will offer possibilities for schema refreshment. Schema theory thus offers the stylistician a neat way of connecting conceptual content with linguistic texture³⁸.

Per fornire solo qualche esempio degli studi che si sono occupati di questa straordinaria connessione, può essere utile rimandare alle analisi più recenti. Nel saggio *Cognitive poetics: an introduction*³⁹, Peter Stockwell, docente di stilistica alla Nottingham University e teorico di

(Iser 1987, pp. 50-54). Le teorie dei due accademici tedeschi si diffusero tra gli anni sessanta e settanta negli Stati Uniti, dando vita a una corrente della critica letteraria denominata *reader-response criticism*. Tra i suoi principali esponenti emergono i nomi di Norman Holland (1927-2017), Stanley Eugene Fish (1938-), David Bleich (1940-) i quali ritennero che: un testo non può avere significato indipendentemente dal lettore; il senso attribuito a un'opera letteraria non è univoco – e pertanto viene modulato attraverso il confronto tra lettori – ; le motivazioni di un lettore influenzano il modo in cui l'opera viene letta. Nonostante i diversi approcci (Tyson 2006), i principali postulati del *reader-response criticism* vennero ripresi in seguito dalla *neuroestetica*, un'area di ricerca volta a indagare le basi biologiche dell'esperienza estetica. Secondo i principali esponenti di questa disciplina, Semir Zeki (1940 -) e Vilayanur S. Ramachandran (1951 -), le reti neurali che permettono all'uomo di trarre piacere dall'arte sono legate a quelle per mezzo delle quali è nato il pensiero astratto. Tuttavia, come ha precisato la docente e studiosa Chiara Cappelletto «se dunque con Zeki, studioso dell'ottico – oculare o cerebrale che sia –, l'opera implodeva nel percetto, il quadro nel cervello, il pensiero nelle sinapsi, con l'indagine neuroestetica avanzata da Ramachandran, studioso piuttosto del tangibile e dell'aptico – reale o virtuale che sia – è il corpo a esplodere nell'opera, a farsi esso stesso artificio» (Cappelletto 2014, ed. digit.).

³⁷ Gibbs 2003, p. 33.

³⁸ Stockwell 2006, p. 12.

³⁹ Stockwell 2002.

Poetica Cognitiva, ha analizzato *scripts* e *schemata* che emergono da *topoi* e formule presenti in *The Dream of the Rood* (VIII-IX sec.)⁴⁰. Secondo lo studioso, lo stile discorsivo del poema, caratterizzato dall'allitterazione, dall'anastrofe, dall'asindeto e dalla reiterazione di predicati verbali specifici (prevalentemente legati alla vista), spinge il lettore ad attivare uno *schema* ben presente nella cultura anglosassone dell'epoca, quello della [VISIONE ONIRICA], e a riformularlo attraverso lo *script* della *crocifissione. Quanto segue, tuttavia, non è il semplice racconto della passione di Cristo, così come viene tramandata dai dogmi della fede cristiana:

The story is recounted with a radical shift in point of view from that of the synoptic gospels. Placing the cross as both instrument and witness offers a potential schema disruption that at least holds the possibility of a defamiliarised if not the variant interpretation of the crucial event in Christianity. (If sustained, this might even be seen as the grounds of a heresy). How this disruption and higher-order informativity is resolved is the rhetorical brilliance of the poem⁴¹.

In altri termini, la lettura del poema suscita una doppia inversione degli *schemata* narrativi principali, di fronte ai quali è inevitabile chiedersi se il narratore assista a una [VISIONE ONIRICA] o a una [CIRCOSTANZA REALE], e se il racconto da lui ascoltato sia la [PAROLA DI CRISTO] o la [TESTIMONIANZA DELLA CROCE]. Agli occhi del lettore, colui che sogna diventa partecipe della Gloria di Dio e il suo poema acquisisce i tratti della deposizione di un evento mistico. Sebbene gli *script* associati alle azioni narrate rafforzino ulteriormente lo *schema* dell'[ESPERIENZA REALE], i confini della realtà sfumano quando ci si rende conto che è l'Albero a parlare. Durante la lettura, il sacro si mesce con il reale: il /paradiso/, la /redenzione/ e la /salvezza/ vengono presentati come contesti concreti, nei quali il mondo spirituale si fa tangibile, coabitando al fianco della materialità. Forse, ammette Stockwell nella sua analisi, è proprio questo il senso del poema: rendere concreti i concetti trascendentali del messaggio evangelico⁴².

Le stesse operazioni di distorsione schematica sono presenti in contesti letterari molto distanti dall'orizzonte cristiano. L'applicazione delle teorie di Bartlett, Schank e Minsky alla letteratura occidentale delle origini ha portato gli studiosi a formulare ipotesi piuttosto avanzate sulla trasmissione del sapere nel mondo antico. Indagando i processi cognitivi sottostanti alla composizione dei discorsi pronunciati dagli eroi nell'Iliade e nell'Odissea, la classicista australiana Elizabeth Minchin ha messo in relazione le caratteristiche lessicali degli encomi e dei

⁴⁰ Il primo poema onirico a tema religioso della tradizione poetica volgare inglese, testimoniato da tre fonti che si differenziano per origine, datazione e porzione di testo tradito: il manoscritto di Vercelli, conservato nella biblioteca della Cattedrale di Vercelli, in Piemonte; la Croce monumentale di Ruthwell (Scozia meridionale); la Croce conservata nella Chiesa di Sainte Gudule et Saint Michel a Bruxelles. In merito agli schemi cognitivi sottostanti alla narrazione del testo di Vercelli, Stockwell afferma che: «The potential schema disruption in the first part of poem is resolved not by a schema refreshment but by a powerful act of schema reinforcement. Unusually, this is negotiated by a radical point-of-view shift, accompanied by other aspects of schematic and discourse deviants as set out above, and an act of conceptual upgrading in order to participate in the Christian schema that is the necessary consequence of the poem. The abstractions are not simply made concrete (such as through personification), but they are presented with a sensitivity to individual consciousness: the poems direct the listeners to listen and see and feel and come to mind familiar homely comforts. The overall effect is to map transcendental concept into the schema of the individual's personal sense of the life [...] » (Stockwell 2002, p. 87).

⁴¹ Stockwell 2002, p. 85.

⁴² Stockwell 2002, p. 87.

rimproveri agli *schemata* contenuti nella memoria episodica e semantica dell'apprendista cantore⁴³.

Nel saggio *Homeric Voices Discourse, Memory, Gender*⁴⁴, la studiosa prende in considerazione specifici episodi dell'epica omerica: il duro ammonimento che Odisseo rivolge a Tersite (*Il.* II, vv. 246-64), la lezione che la Pallade impartisce al figlio di Odisseo (*Od.* XV, vv. 10-42), l'aspro rimprovero di Ettore da parte del semidio Sarpedonte (*Il.* V. 472-92), o ancora le parole piene di rabbia con cui Atena parla a Odisseo sotto mentite spoglie (*Od.* XXII, vv. 226-35). Confrontando queste espressioni⁴⁵ e filtrandole attraverso le teorie degli atti linguistici, del *reframing* sociale e della psicologia cognitiva, la classicista rinvenne strutture comuni a tutte le forme del discorso omerico. Nel comporre i rimproveri appena citati, per esempio, Omero riproduce un unico *script* verbale: all' *offesa rivolta al destinatario segue sempre l'esposizione del *problema, una *generalizzazione dello stesso e infine un *ordine o una *proposta. Queste sarebbero, secondo la studiosa, strategie discorsive stilizzate che i parlanti erano – e a tutt'oggi sono⁴⁶ – soliti usare nelle loro conversazioni quotidiane. Rapsodi e aedi, secondo Elizabeth Minchin, componevano i discorsi usando gli *script* da loro esperiti. Così, quando fosse stato necessario descrivere un diverbio tra due personaggi, il poeta anziché inventare il dialogo si sarebbe limitato a ricordarne uno già ascoltato e a verbalizzarlo secondo lo stile più adeguato.

Here I demonstrate that these Homeric speech acts, rebukes, and refusals of invitations, appear to be composed according to script. That is, the expression of a rebuke in Homer always follows a particular sequence; a refusal of an invitation likewise is regularly expressed as a fixed set of moves. I have used the term 'format' to describe these verbal scripts. The evidence of such formats points to an efficient system of memory storage, which allows the poet to express a rebuke, or decline an invitation, without composing these forms afresh each time he wishes to use them⁴⁷.

Niente di veramente nuovo, se si considera che lo psicologo cognitivista David Rubin fu tra i primi a riscontrare l'uso sistematico di *schemata* e *scripts* nell'epica, nella conta e nelle ballate, tre generi letterari considerati i lasciti delle società pre-chirografiche. In *Memory in Oral Traditions: The cognitive Psychology of Epic, Ballads and Counting-out Rhymes*⁴⁸, il ritmo e il suono delle parole, le immagini evocate e le relazioni fabula/intreccio vengono descritti dallo psicologo come *constraints*, "vincoli mentali" in grado di aumentare la stabilità di una tradizione orale. Ogni elemento stilistico che contraddistingue i tre generi possiede, secondo Rubin, una funzionalità a livello cognitivo: aiutare la rievocazione, elevare il livello di valenza e intensità emotiva,

⁴³ A tal proposito la classicista dichiara che: «I have shown elsewhere that there was no need for the apprentice-singer to learn Homer's typical scenes, for they were already part of his knowledge store, as situational *scripts* stored in episodic memory. Once he mastered the special language of epic song, these *scripts* would point him, as he performed, to the words and phrases he needed» (Minchin 2007, p. 44).

⁴⁴ Minchin 2007.

⁴⁵ Minchin 2007, pp. 23-55.

⁴⁶ Dopo aver analizzato la struttura del discorso di Menelao ad Antiloco (*Il.* XXIII, vv. 570-85) e quello di Atena a Nausicaa (*Od.* VI, vv. 25-40), Minchin osserva che: «As adults—in English-speaking cultures, at least—we do not issue rebukes to our peers [...]» (Minchin 2007, p. 39), sebbene le stesse formule ricorrono nei rimproveri dei genitori ai figli, e in quelle dei docenti scolastici agli alunni indisciplinati. È doveroso tuttavia notare che gli eroi omerici non appartengono alla stessa classe sociale: Menelao è un re, Antiloco un guerriero; Atena è la figlia di Zeus, Nausicaa di Alcino e Arete. Nell'epica antica si instaurano dinamiche sociali che prevedono una distinzione netta tra superiori (dio>re>eroe) e inferiori (mercante>servo>...).

⁴⁷ Minchin 2007, p. 283.

⁴⁸ Rubin 1995.

tramandare un codice comportamentale. Memoria, emozione e comportamento sarebbero le tre facoltà stimolate dalle caratteristiche formali dei generi letterari. L'epica, secondo Rubin, ne possiede due: la misura e il tema; la conta è caratterizzata dal ritmo e dalla rima baciata; la ballata inizia *in media res*, è drammatica e manca di soggetto e sviluppa un solo episodio. Attraverso i suoi studi Rubin propose un modello analitico olistico per indagare i maggiori generi letterari, giacché solo attraverso l'unione perfetta dei diversi vincoli, la memoria del cantore avrebbe potuto beneficiare della stabilità necessaria. Nel caso dell'epica omerica, i vincoli venivano disposti su piani strutturali paralleli alla narrazione. A livello linguistico, per esempio, il risparmio di energie cognitive era garantito dall'uso di esametri dattilici, dalla posizione degli epiteti, dalla reiterazione delle formule patronimiche e dalla presenza di *enjambement* necessari⁴⁹; a livello contenutistico, la memoria veniva coadiuvata organizzando gli episodi in *scripts* e *temi*⁵⁰: il ruolo dei primi consisteva nel semplificare il racconto, i secondi avevano la funzione di svilupparlo. Così, mentre le armi del guerriero, la lista delle navi, l'arruolamento venivano composti facendo ricorso a scene e sequenze di azioni "concrete", realmente vissute da chi le narrava, al contrario scene come la partenza e il ritorno dell'eroe, il duello, l'intervento divino, erano fissate per tradizione in tematiche ricorrenti che il cantore apprendeva sin da piccolo. In altre parole, secondo Rubin gli *script* deriverebbero da esperienze reali, i temi dall'ambito culturale; gli uni sono schemi mentali logico-sequenziali, gli altri sono schemi imposti, comunque modellabili⁵¹. Una volta padroneggiato il *tema*, che costituiva il blocco narrativo principale dell'opera, il rapsodo godeva di maggiore libertà nel mutare i *motivi*, le sezioni più piccole che componevano la struttura narrativa principale⁵². Questi ultimi non venivano concepiti quali elementi narrativi immutabili, bensì come scene plastiche, dalle quali partire per modellare il canto. Il poeta poteva così concedersi un margine minimo di libertà

⁴⁹ Parry 1971, pp. 251-265; Cantilena 1980, p. 5.

⁵⁰ Rubin 1995, pp. 209-210.

⁵¹ Come ha precisato Alberto Camerotto nella recensione al volume di Elizabeth Minchin *Homer and the Resources of Memory* (2001): «[...] sono le *strutture tematiche* che si generano all'interno di una tradizione orale, insieme all'uso del formulario, a spiegare più in particolare le costanti immediatamente percepibili nello sviluppo delle unità narrative che chiamiamo *temi*. E se gli *script* favoriscono anche la ricezione da parte dell'uditorio, una funzione analoga e non meno rilevante hanno i temi e i motivi tradizionali, che l'uditorio del cantore conosce e riconosce grazie alla sua esperienza delle esecuzioni rapsodiche, in maniera non diversa da quanto accade per le vicende della leggenda eroica e le trame o oimai, sulla traccia delle quali il cantore compone l'*aoide*» (Camerotto 2003, pp. 417-418).

⁵² *Tema e motivo* sono nozioni ampiamente discusse e indagate tanto nell'ambito degli studi letterari (Daemmrich 1985; Segre 1985) quanto in quello delle scienze cognitive (Van Dijk 1979; Koliesnik 2019). Nel primo campo di indagine, il tema rappresenterebbe l'idea alla base del testo e sviluppata – nonché portata a termine – al suo interno (Daemmrich 1985, p. 570), mentre il motivo potrebbe essere associato a: (1) un soggetto o un elemento tematico ricorrente; (2b) un *pattern* o una figura ripetuta nella decorazione; (3) una frase o un'unità melodica breve e indipendente che riecheggia all'interno della composizione musicale (*ibid.*, p. 567). Cesare Segre (1928-2014) individuò la funzione del tema in quella del concetto da cui dipende lo sviluppo di un discorso (Segre 1985 p. 313), mentre definì il motivo come: (a) l'unità significativa minima del testo – o, prima ancora, del tema –; (b) un elemento tematico germinale da cui dipende una sezione del discorso; (3) un elemento tematico trasversale e ricorrente (*ibid.*, p. 318). In sintesi, *tema e motivo* sono unità di significato stereotipe, ricorrenti in un testo - o in un gruppo di testi - e tali da individuare delle aree semantiche determinanti. Con il primo si identifica il pensiero o l'argomento da cui dipende l'intera narrazione; con il secondo l'insieme isolabile di azioni, situazioni e personaggi che danno l'impulso a una o più parti del discorso. Diversamente, negli studi di psicologia cognitiva, il tema è una macrostruttura discorsiva dinamica che aiuta il lettore a comprendere il messaggio veicolato dal testo letterario (Van Dijk 1979, p. 159), mentre il motivo è un dispositivo figurativo, sonoro o verbale attraverso il quale l'individuo riconosce determinate situazioni, contesti, sensazioni esperite (Koliesnik 2019, p. 48).

nell'adattare le sue conoscenze alla materia trattata e, successivamente, legare la materia a un genere specifico, seguendo un codice metrico-formulaico determinato.

I vantaggi offerti al sistema cognitivo da questi "dispositivi" erano sostanzialmente due: (a) alleggerire il carico delle informazioni da recuperare durante la performance; (b) ridurre l'entropia del messaggio rendendo stabile il contenuto di una storia narrata. Allo stesso tempo, l'attuazione di *schemi, copioni e cornici* durante la rievocazione episodica avrebbero potuto incrementare il livello performativo della narrazione. Mediante essi il cantore avrebbe potuto (a) esibire un legame con la tradizione; (b) rendere comprensibile la materia al pubblico; (c) ammantare la sua creazione sotto il velo dell'originalità. Torniamo ai poemi omerici trattati in precedenza per fornire un breve esempio di *motivo, script e frame*. Il copione della vestizione di Paride (*Il. III, vv. 330-338*) segue lo stesso ordine rinvenibile nell'armamento di Agamennone (*Il. XI, vv. 17-45*), di Patroclo (*Il. XVI, vv. 131-144*) e di Achille (*Il. XIX vv. 369-391*). Gli elementi dell'armatura indossati da ciascun eroe sono inoltre i medesimi, ma la loro descrizione varia da una scena all'altra nel grado di elaborazione dei particolari, come nel caso della corazza di Agamennone (vv. 24-28: "aveva dieci fasce di smalto nero...") e dello scudo di Achille (*Il. XVIII vv. 478-608*: "Lo scudo consisteva di cinque strati..."). Ciò lascia intendere che il cantore abbia sviluppato le scene della vestizione seguendo il medesimo *script* (prima *gambiere> poi *corazza> poi *spada), ma variandone i *motivi* sottostanti (la corazza di Agamennone ha una storia e un'importanza diversa rispetto alle altre), quindi è caratterizzata da *frames* diversi rispetto allo scudo di Achille. In altre parole, la creazione delle scene da parte del cantore è schematica, tanto quanto lo è quella degli *script* ma, a differenza di quest'ultimi, le prime seguono ordini procedurali parzialmente aperti⁵³ e modificabili. Ciò può dar vita a una molteplicità di episodi difficilmente comparabili tra loro, formati da *script* e *schemata* a volte fuori contesto⁵⁴. Secondo Rubin, questi fenomeni sono comprensibili alla luce della differenza sostanziale che intercorre tra i processi mentali odierni e quelli sviluppati in seno alle culture orali. Abitare in un mondo quasi totalmente privo di supporti materiali e tecnici in grado di aiutare la memoria, implicava adattarsi a necessità culturali differenti ed esercitare la mente in un modo molto diverso da come siamo abituati oggi⁵⁵. Non a caso:

First, the scripts of an oral tradition are simpler and more regular than the scripts of most real-world events because the choice and sequence of actions in oral traditions are simpler than those in the real world. [...]. Second, in many oral traditions, actions that are part of a script cannot be omitted as easily as they could be in real-world scripts. The telling would not be complete if each action were not mentioned explicitly, even though missing actions could be implied⁵⁶.

Senza il supporto della scrittura, infatti, era necessario formulare la narrazione delle gesta eroiche in modo semplice, dettagliato e ridondante. La musica, il ritmo delle parole e i gesti avrebbero fornito al cantore ulteriori elementi ausiliari al recupero delle sequenze narrative e alla fissazione delle stesse.

⁵³ Rubin 1995, pp. 195-215.

⁵⁴ Difatti: «*Scripts* involve set actions, and these can occur even when they are either not *appropriate* or not *motivated* by the local context [...]. For Homeric epic, the example of the Cyclops is a case where events occur that one cannot understand from the immediate context but that are made meaningful by a traditional pattern described here as a hosting *script*» (Rubin 1995, p. 219 [corsivo escluso]).

⁵⁵ La complessità degli *schemata* e degli *scripts*, infatti, sarebbe aumentata solo in seguito, con la scoperta della scrittura che portò l'uomo a sviluppare abilità cognitive secondarie, ma fondamentali per la cultura odierna.

⁵⁶ Rubin 1995, p. 28.

Molto rimarrebbe da discutere a proposito dei metodi usati nelle culture orali per trasmettere le informazioni⁵⁷ e altro ancora resterebbe da indagare sugli effetti cognitivi suscitati dalla lettura e dall'ascolto dei generi letterari⁵⁸. Ciò su cui tuttavia preme insistere è la diversità dell'approccio adottato dallo psicologo statunitense rispetto alle tesi finora esposte. Rubin propone una rilettura delle teorie di Bartlett, Schank e Minsky sotto il segno dell'alterità: prospettiva, questa, non priva di rischi⁵⁹, ma che può essere paragonata a quella che Tsur, padre della *Cognitive Poetics*, definisce come *constraints-seeking* o *cognitive-fossils approach*.

The former, associated with so-called "traditional scholarship," assumes that one may account for cultural programs by pointing out their roots in earlier cultural phenomena and provide a map of their migrations. The latter [n.d.a, ossia il *cognitive-fossils approach*], associated with cognitive and evolutionary criticism, assumes that cultural programs originate in cognitive solutions to adaptation problems that have acquired the status of established practice⁶⁰.

"Fossile" è una metafora impiegata da Tsur per indicare il residuo di soluzioni cognitivo-adattive a problemi della vita quotidiana, la cui forma si è cristallizzata nel corso dei secoli e le cui tracce sono rinvenibili all'interno delle opere artistiche a noi giunte. Da questa prospettiva la creazione di forme culturali è dovuta al dispiegamento di processi cognitivi adattati all'ambiente socio-culturale dell'artista, mentre la risposta emotiva e personale alla poesia, alla musica, alla performance teatrale è causata da dispositivi cognitivi attuati non più per la sopravvivenza, ma per fini estetici. Da ciò ne consegue l'idea che la cultura sia governata da processi di adattamento sfruttati per la comprensione e la fruizione della cultura.

Prendendo come riferimento i principali assunti di questa teoria, si vuole guardare all'incipit di *Ab dolchor del temps novel* quale luogo privilegiato dell'attuazione di *schemata*, *script* e *frames*. Analizzando il componimento da una prospettiva cognitivista, l'esordio stagionale riflette una strategia retorico-discorsiva specifica, volta alla disillusione di ogni aspettativa e alla formazione di un nuovo concetto di canto.

⁵⁷ Sulle caratteristiche dell'apprendimento verbale nelle società pre-chirografiche si rimanda al saggio Ong, 1982 [2011], dove viene ipotizzata la psicodinamica della trasmissione orale. Sull'evoluzione delle funzioni comunicative del canto è invece necessario rimandare allo studio Mithen 2005 [2007], che ripercorre le tappe dell'evoluzione umana mettendole a confronto con i prodromi della scoperta del linguaggio e della musica. Sull'importanza del ritmo verbale, nella danza e nella gestualità delle società antiche, si rimanda allo studio Jousse 1969 in cui viene ipotizzata la funzione mnemotecnica delle pause del discorso, della respirazione e dei gesti. Sulle funzioni cognitive e sulle caratteristiche dell'arte verbale delle culture auro-oral si rimanda al saggio Antović- Pagán Cánovas 2016.

⁵⁸ Sugli effetti della letteratura nella mentalità dei lettori si rimanda al saggio Bruner 1986, nel quale lo psicologo americano esplora il potere della letteratura paragonandolo a un percorso verso "mondi alternativi". Secondo Bruner la lettura sarebbe una porta d'accesso allo sviluppo di facoltà cognitive importanti come l'intelligenza emotiva e l'empatia. Per una disamina approfondita delle maggiori teorie neuro-cognitive impiegate nell'analisi dei testi letterari (dal romanzo del Novecento alla letteratura per l'infanzia) si rimanda al volume Calabrese-Ballerio 2014, che riunisce gli interventi di diversi studiosi sugli effetti cerebrali della lettura e della narrazione. Romanzi, opere teatrali, trattati medici, trattati psicologici, opere filosofiche, testimonianze e manuali di comportamento spagnoli risalenti al XV secolo vengono analizzati in Jaén-Simon 2016, mediante un approccio dialogico che guarda alle scienze della mente come al referente in grado di svelare i processi reconditi della creazione artistica e della speculazione filosofica.

⁵⁹ Che sebbene possa evitare una lettura anacronistica delle opere letterarie alla luce di categorie mentali odierne, incorre comunque nel pericolo di: «reduce all things literary to neurobiological processes, disavowing the field's allegiance to social constructivism, to historicist, cultural and ideological modes of analysis» (Martinez Benedi 2014, p. 135).

⁶⁰ Tsur 2017, p. 1.

3. L'arte dell'illusione: *Ab la dolchor del temps novel*.

Ab la dolchor del temps novel (BdT 183.1) è stata definita una delle poesie più belle della lirica occitana⁶¹, pur appartenendo a una produzione alquanto eterogenea⁶², i cui argomenti spaziano dall'amor cortese alla completa negazione parodistica di ogni tematica⁶³.

La *cansò*, trådita in doppia versione nei canzonieri provenzali N e a attribuita tradizionalmente a *Lo coms de Peiteus*⁶⁴, fu oggetto di un lungo dibattito riguardante l'ordinamento del *corpus* guglielmino ed è stata inclusa da Pio Rajna (1847-1930) nel gruppo delle liriche in cui domina il "sentimentalismo", insieme a *Molt jauzens, mi prenc en amar* (BdT 183.8) e *Pos vezem de novel florir* (BdT 183.11). La suddivisione del *corpus*, che reca in sé l'ardua questione dei generi formali della lirica trobadorica, ha tuttavia seguito nel corso del tempo molteplici ipotesi di organizzazione⁶⁵, mentre gli studi più recenti hanno sostenuto con decisiva chiarezza la difficoltà di tracciare un confine netto tra gli argomenti cantati dal trovatore: «En fait, dans la réalité textuelle de l'œuvre du Comte, un érotisme de type religieux et presque 'sacre' est omniprésent et ne peut pas être séparé de la spéculation philosophique et de l'orgueil féodal⁶⁶».

Non solo la carica erotica e il rispetto quasi "sacrale" per l'amata, ma anche la riflessione stagionale e l'elogio delle virtù cavalleresche, nonché la sofferenza e la gioia scaturiti dal *servitium amoris* sono tematiche ricorrenti nella produzione amorosa del conte, riconducibili a una sola *Weltanschauung* che lega diversi temi in un'unica matrice di pensiero. Di conseguenza i *vers* guglielmini sarebbero l'espressione poetica di una "visione" globalizzante, che si esplica nel trattamento di molteplici argomenti attraverso sensibilità e registri non incompatibili tra loro⁶⁷. Non da più volti o da più voci, quindi, è caratterizzata l'opera di Guglielmo, bensì da un unico canto che connette e sostiene nel suo apparato discorsivo punti di vista talvolta diametralmente opposti.

Questa *Weltanschauung* non rimane ancorata al piano letterario, oltrepassa la stessa arte poetica, fino a coincidere pienamente con la mentalità del conte; un'impostazione mentale per cui l'esperienza affettiva è sia servizio sia gioco in cui, date le "regole", è consentito ingannare. D'altronde:

Con Guglielmo IX l'amore cortese viene ad avere così le sue *regulae*, perché, anche in questo caso, si tratta di un gioco: la menzogna del sentimento che ancora Pirandello percepiva nella poesia trobadorica, la finzione, l'inganno sono cifra ineludibile di questa poesia [...]⁶⁸.

⁶¹ Gambino 2014, p. 19.

⁶² Che comprende dieci componimenti di sicura attribuzione e uno, *Farai chansoneta nueva* (BdT 183.6), di discussa autenticità (De Riquer 1975 [2012], p. 109). Per un'analisi della tradizione manoscritta si rimanda a Jeanroy 1927 [1967], pp. XIX-XX.

⁶³ Meneghetti 2010.

⁶⁴ Sebbene a2 463, n. 211 la attribuisca a Jaufré Rudel. Per un'analisi comparata più approfondita dei due canzonieri si rimanda a Gambino 2010, pp. 25-34.

⁶⁵ Alla tripartizione del *corpus* guglielmino proposta da Friedrich Diez (1794-1876) in *zärtlichen lieder* (canzoni cortesi), *höchst sinnlichen lieder* (canzoni altamente sensuali) ed *ernsteren lieder* (canzoni serie) (Diez 1882, p. 6), si aggiunse la bipartizione operata da Pio Rajna, in liriche dal «sensualismo sbrigliato» e «sentimentaliste» (Rajna 1928, p. 357) contrapposta alla successiva tripartizione di Alfred Jeanroy (1859-1954) in "tenere", "sensuali" e "serie" (Jeanroy 1927 [1967], p. xvii). Sulla scia della disposizione data da Rajna, Aurelio Roncaglia (1917-2001) tornò a definire il corpus come "bifronte", sebbene dotato di una certa "unità organica" tra le parti (Roncaglia 1992, p. 1112). A tempi più recenti risalgono i tentati di divisione del corpus guglielmino in sei gruppi (Lafont 2002, pp. 67-71) e in cinque (Bec 2003, pp. 81-97).

⁶⁶ Rossi 2009, p. 245.

⁶⁷ Roncaglia 1992, p. 1112.

⁶⁸ Canettieri 2014, p. 381.

Di questa idea del sentimento amoroso, *Ab la dolchor* è da considerarsi il risultato e l'esempio più evidente. Il componimento, infatti, sviluppa in sequenza visioni contrapposte dello *status* sentimentale del poeta veicolandole mediante concetti di assoluta concretezza. Le prime tre *coblas* (vv. 1-18) infatti dipingono dei contesti specifici nei quali l'amore viene descritto come desiderio, speranza e resistenza agli eventi avversi. Nel corso delle due ultime strofe, al contrario, gli stessi contesti cambiano insieme alla descrizione del sentimento: non più attesa ma appagamento sensuale e corrispondenza erotica⁶⁹.

Ci si può domandare dunque a quale intento seguisse questo repentino cambio di "visioni" nell'*expositio* e a chi fosse rivolto il trovatore nel momento della composizione. Di certo, sappiamo che chi ha composto *Ab la dolchor* era contraddistinto da una personalità forte, dotata, come narrano le vicende biografiche⁷⁰, di un elevato livello di autostima⁷¹, di una notevole propensione all'ironia e di una grande capacità di partecipazione empatica alle vicende altrui⁷². Conosciamo inoltre la cerchia di coloro ai quali era rivolta la *cansò*: la *masnada* di quanti ben intendevano e meglio attuavano le norme elaborate dal trovatore⁷³. In ultimo, conosciamo il ceto socio-economico al quale aderiva l'autore: Guglielmo appartiene alla classe dei grandi signori feudali del tempo, consapevole dell'importanza strategica della poesia in lingua volgare per la costituzione di una politica culturale rinnovata e liberata dall'influenza della Chiesa⁷⁴. Da questo punto di vista, molte sono state le proposte di una rilettura critica della poetica guglielmina, soprattutto alla luce dei suoi rapporti con la cultura clericale⁷⁵, con l'ambito socioculturale d'appartenenza⁷⁶ e con la neonata ideologia laica⁷⁷. Rimane tuttavia da comprendere le motivazioni che hanno portato Guglielmo a sviluppare visioni così tanto lontane della *fin'amor* in un solo componimento.

⁶⁹ Si confrontino i versi 13 [*La nostr'amor vai enaissi*] e 22 [*sa drudari' e son anel*] ove Guglielmo definisce il sentimento amoroso con due termini specifici (*amor* e *drudaria*): il primo, di carattere generale, «comprend de la douceur et de la joie, en même temps que de l'amertume et de la tristesse [...] L'amour, dont on dit toujours du bien, qui donne de la joie et qui ennoblit, est la prérogative des chevaliers et de ceux qui veulent être courtois, mais il suppose de la soumission et de la discipline» (Cropp 1975, pp. 386-387); il secondo, di carattere specifico, «désigne un amour qui permet un certain plaisir sensuel, mais qui n'est ni inférieur ni contraire à l'amour désigné par le mot amor» (Cropp 1975, p. 401). Sulla portata di tale amore e sulle possibili interpretazioni oscene dei versi 23-24 si rimanda alle osservazioni di Aurelio Roncaglia. Secondo il critico e filologo italiano l'immagine della mano sotto al mantello si allontana dal cerimoniale dell'investitura feudale (Roncaglia 1973, p. 269), mentre secondo la lettura offerta da Oriana Scarpati la stessa «allude all'investitura cui anelano i vassalli e, al contempo, ad un contatto intimo con *midons*» (Scarpati 2008, p. 142). Posizione intermedia è sostenuta dal filologo Roberto Antonelli (Antonelli 1978, pp. 176-177).

⁷⁰ Guglielmo IX° duca d'Aquitania e VIII° conte di Poitiers (1071-1126), è stato d'altronde descritto dai trattatisti dell'epoca come '*fatuus et lubricus*', '*vehemens amator feminarum*' e '*totius pudicitiae ac sanctitatis inimicus*', ma anche '*jucundus et lepidum*', e '*omnium militam magistro et nobilissimo duci Aquitanorum*' (Chabaneau 1885, pp. 6-7)

⁷¹ È da notare che dal punto di vista psicologico l'alto livello di autostima, l'attitudine al rischio nel gioco e una certa dose di narcisismo appaiono legate: «Those high in self-esteem are more likely to prefer risky gambles than those low in self-esteem (Josephs et al., 1992). This is because they have a strong self-protective system that helps them to maintain self-esteem when confronted by threat or loss. Narcissism, a personality dimension related to self-esteem but involving excessive self-regard, was studied by Foster et al. (2011). Individuals high in narcissism engaged in riskier stock-market investing because they have high sensitivity to reward but low sensitivity to punishment» (Eysenk, Keane 2015 p. 571).

⁷² La capacità di stabilire legami sociali empatici è legata alla facoltà di simulare e prevedere i comportamenti personali (Ward 2015, pp. 396-398).

⁷³ Antonelli 1979, p. 27.

⁷⁴ Canettieri 2014, p. 377.

⁷⁵ Switten 2007, pp. 92-93.

⁷⁶ Pasero 1993.

⁷⁷ Kasten 2010.

Non avrebbe senso, quindi, ripercorrere le strade già battute dagli studi precedenti in questa sede, se non fosse per il fatto che molto è stato già avvalorato da fini analisi filologiche, linguistiche, metriche e comparative. Lontano da ogni pretesa di esaustività, questo paragrafo intende fornire le coordinate principali di un metodo che guarda al testo per arrivare alla mentalità che lo ha concepito. Per prima cosa è necessario partire dal testo, e più in particolare, dal suo andamento ritmico.

3.1 Il testo⁷⁸

I

Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
chanton, chascus en lor lati,
segon le vers del novel chan:
adonc esta ben c'om s'aisi
d'acho dont hom a plus talan.

II

De lai don plus m'es bon e bel
non vei mesager ni sagel,
per que mos cors non dorm ni ri
ni no m'aus traire adenan,
tro qu'eu sacha ben de la fi,
s'el'es aissi com eu deman.

III

La nostr'amor va enaissi
com la branca de l'albespi,
qu'esta sobre l'arbr'en craman,
la nuoit, ab la ploiez al gel,
tro l'endemman, que l s' espan
per la feuilla vert el ramel.

IV

Enquer me menbra d'un mati
que nos fezem de guerra fi
e que m donet un don tan gran:
sa drudari'e son anel.
Enquer me lais Dieus viure tan
qu'aia mas mans soz son mantel!

V

Qu'eu non ai soing d'estraing lati
que m parta de mon Bon Vezi;
qu'eu sai de paraulas com van,
ab un breu sermon que s'espel:

⁷⁸ L'edizione a cui si fa riferimento è quella fornita da Nicolò Pasero (1973, pp. 250-252). Per ulteriori informazioni riguardo le edizioni critiche del componimento si rinvia alla consultazione di *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (all'indirizzo: http://www.bedt.it/BEDT_04_25/inf_home_base_dati.aspx).

que tal se van d'amor gaban,
nos n'avem la pessa e'l coutel.

3.2 Disilludere le aspettative attraverso lo stile.

Lo schema metrico-rimico del componimento è schedato nel repertorio di Frank *s.n.* 190:2. Il componimento è costituito da quattro *coblas doblas* di sei unità versali ottosillabiche ognuna, seguite da una *tornada* di egual misura ed estensione⁷⁹. Le terminazioni rimiche all'interno delle prime due *coblas* seguono lo schema "aabcbc" che dalla seconda strofa in poi viene permutato nella formula "b^(a)b^(a)c^(b)a^(c)c^(b)a^(c)": [i-ii^a *cobla* "-el; -el; -i; -an; -i; -an" / iii-iv-v^a *cobla* "-i; -i; -an; -el; -an; -el"]. Dal punto di vista degli schemi rimici, quindi, apertura e chiusura non sono simmetriche: gli schemi permutati si schierano su diciotto versi, contro i dodici delle prime due strofe. Sembrerebbe quasi che il componimento sia stato concepito inizialmente come uno *schema* dinamico, all'interno del quale si sarebbero dovuti alternare due principi rimici diversi, perfettamente bilanciati e incorniciati dalla *coblas* iniziale e finale. In realtà, il secondo principio si è dimostrato più produttivo del primo nella formulazione dei rimanti e ha finito per prevalere nell'impalcatura versale del componimento. Risultato di questa strutturazione è, tuttavia, l'asimmetria delle parti e la conseguente sensazione di incompiutezza dell'opera. In altre parole: «there is here an unfulfilled sense of what the gestaltists called *requiredness*»⁸⁰. Come ha notato Paolo Canettieri: «Si potrebbe pensare che per completare il gioco rimico manchino altre due *coblas*»⁸¹; un'osservazione che sottolinea esattamente il bisogno di completezza e corrispondenza nei rapporti tra le singole parti e il tutto. In altre parole, ciò che a una prima lettura sembra mancare in modo evidente è un senso di "chiusura" del componimento⁸², il quale poteva invece risuonare "perfetto" all'udito del pubblico in questa forma. La permutazione, infatti, è altamente indicativa, in quanto corrisponde al passaggio dalla descrizione della natura e dei sentimenti di Guglielmo [i^a/ ii^a *cobla*], al ritratto naturalistico della passione degli amanti [iii^a *cobla*], alla quale segue il ricordo dell'esperienza vissuta [iv^a *cobla*], e infine lo schieramento contro le malelingue e i vanagloriosi [v^a *cobla*]. La permutazione viene operata, quindi, volutamente nel passaggio da visione dell'amore all'altra, ossia nel ribaltamento dei contenuti della prima *cobla*. A questa singolarità metrica è da aggiungere il fatto che, all'interno del *corpus* guglielmino strutturato in terzetti di monorime, *Ab la dolchor del temps novel* (BdT 183.1) costituisce per il suo schema rimico un'eccezione. Forse Guglielmo voleva sperimentare nuove forme di canto per sbalordire il pubblico, pur muovendosi

⁷⁹ Fatto di per sé non trascurabile, dato che di norma la strofa finale dovrebbe contenere un numero di versi inferiore rispetto a quelle che la precedono (Beltrami 2011, pp. 245-246; Inglese-Zanni 2011, p. 33). *Ab la dolchor*, tuttavia, non è l'unico componimento del *corpus* guglielmino a riportare una *tornada* contenente lo stesso numero di versi rispetto alle altre. Lo stesso fenomeno è osservabile in *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183.7), *Companho, farai un vers qu'er covinen* (BdT 183.3), *Farai un vers, pos mi sonelh* (BdT 183.12). Ciò è spiegabile per il fatto che *vers* e *cansò* condividono la stessa struttura strofica (Canettieri 2011, SCHEMA SINOTTICO); inoltre è possibile ipotizzare che durante composizione dei suddetti *vers* sia stato messo in atto lo stesso principio compositivo di *Ab la dolchor*.

⁸⁰ Tsur 2008, p. 115.

⁸¹ Riportando per intero la citazione: «Si potrebbe pensare che per completare il gioco rimico manchino altre due *coblas* (si esclude infatti la ripresa dell'ultima *cobla*) in cui a1-2 diventa c3-4-5, b1-2 diventa a3-4-5, c1-2 diventa b3-4-5. Ma, al di là dell'evidente unità del testo così com'è tradito, si possono addurre come spiegazioni la difficoltà di trovare termini con simili rime attinenti al componimento, necessità melodiche e, ovviamente, la scelta consapevole dell'autore» (Canettieri 2012, 6/11).

⁸² «The stronger the shape of the perceptual pattern the stronger the requiredness of the missing element and, other things being equal, the stronger the closure if achieved. "Spatially or temporally perceived, a structure appears 'closed' when it is experienced as integral: coherent, complete, and stable" (Herrnstein-Smith, 1968: 2)» (Tsur 2008, p. 115).

nell'ambito della sua produzione e della tradizione mediolatina che lo precedeva; o forse, come ha notato anche George Economou:

Whatever its literary, rhetorical, semantic, or musical implications, the rhyme scheme of the original poem cannot transcend the historical contingencies of its performance(s) in Old Provençal.⁸³

Non sottovalutando la seconda supposizione, è importante illustrare le ragioni della prima, con dovizia di particolari. Se da un punto di vista strettamente cognitivo il trovatore mette in atto uno *schema disruption* stilistico dell'andamento dei rimanti, egli sceglie consapevolmente di esprimersi in *octosyllabe*, una delle misure ritmiche più antiche e diffuse in ambito romanzo⁸⁴. La storia dell'ottosillabo, come è noto, si lega a quella del dimetro giambico degli inni ambrosiani⁸⁵, discendente a sua volta dalla variante oraziana a cadenza proparossitona e a fissazione delle lunghe dei primi due piedi⁸⁶. Questo schema metrico, secondo gli studi di D'Arco Silvio Avalle, divenne il verso più popolare della poesia dell'alto medioevo, grazie soprattutto alla notevole influenza esercitata da Sant'Ambrogio sullo stile innografico musicale e poetico dei secoli susseguenti. Dell'influenza esercitata dagli inni ambrosiani sui canti liturgici è testimone il tropario trådito dal ms. della B.N. Lat. 1139, proveniente dall'abbazia di S. Marziale di Limoges⁸⁷, uno dei centri culturali più all'avanguardia nel fervore creativo dei canti liturgici,

⁸³ Economou 1978, pp. 18-19.

⁸⁴ Canettieri 1999, pp. 517-518; Lote 1951, p. 43. Strutturati in *couplets* di ottosillabi a rima baciata sono i testi più antichi in lingua d'oc, come il frammento di sei versi della *Passione di Ausburg* datata x° sec. (Asperti 2006, p. 229). L'*octosyllabe* è presente non solo nella lirica trobadorica delle origini, bensì anche nei generi letterari oitanici, essendo il ritmo principale della poesia narrativa – dai testi agiografici ai romanzi di materia cortese-cavalleresca, dalla poesia didattico-allegorica ai *fabliaux*, dalle opere di taglio storico-narrativo ai *lais* di materia bretone o ancora alla poesia drammatica – e uno dei versi più sfruttati dai trovieri. In merito all'*octosyllabe* antico francese si rimanda a Elwert 1965, pp. 122-123 e Canettieri 1999, pp. 517-518. Sull'origine strutturale ottosillabica delle *chansons de geste* si rimanda all'ipotesi di Fassò (Fassò 1990, p. 197). In generale, tutti gli studiosi sono concordi nel ritenere che «In France, the octosyllable first appears in the 10th century in the Vie de Saint Léger (40 sixains in *couplets*) and is the most popular meter of Old French and Anglo-Norman narrative poetry (excluding the *chansons de geste*, which adopted first the *decasyllable*, then the *alexandrine*) of the 10th through 12th century – i.e., chronicles, romances (e.g., Wace), saints' lives, *lais*, *fabliaux*, and *dits* – and was especially favored (along with the *decasyllable*) for the courtly love lyric (especially *ballades* and *rondeaux*) and popular lyric genres (*chansons de toile*, *pastourelles*) from the 14th to the mid-16th century» (Cushman-Cavanagh et al. 2012, p. 970).

⁸⁵ Gasparov 1989 [1993], pp. 167 ss. Dallo schema metrico ambrosiano, per esigenze linguistico-percettive (Rainsford 2010, p. 321), si è ricavato un verso ritmico caratterizzato dal numero totale di otto sillabe e cadenza finale proparossitona. Secondo gli studi effettuati dal metricologo russo Michail Gasparov fu la vocalizzazione occitana dell'ottonario latino ambrosiano a generare l'andamento ritmico dell'*octosyllabe*. Difatti, nel modello latino questo verso aveva, di regola, la terminazione dattilica («Aeterne rerum **conditor**»). Nel passare al francese tale terminazione dattilica poteva essere sottoposta a riduzione e abbreviarsi a piana e persino tronca con costante sulla sesta (vedremo come ciò avvenne in un'altra misura, vale a dire nel verso alessandrino). Ma ad una pronuncia più conservativa tale terminazione dattilica poteva essere sottoposta a transaccentuazione e assumere l'usuale accento francese sulla fine di parola, cioè trasformarsi in tronca con costante sull'ottava. In effetti, dalla marcatura delle note in alcuni manoscritti latini vediamo che nella pronuncia completa le parole latine venivano accentate al modo francese (non «Aeterne rerum **conditor**», ma «Aeterne rerum **conditor**»). Da una citazione latina in un'antichissima composizione francese scritta in *octasyllabes* (*Passione di Cristo* seconda metà del x sec.) vediamo che «Crucifige, crucifige» veniva pronunciato «Crucifige, crucifige!-Crident Pilat trestuit ensem» con assonanza sulla E tonica (Gasparov 1989 [1993] pp. 166-167).

⁸⁶ Avalle 1969 e 1992 [2017], p. 18.

⁸⁷ Alessi 1972, pp. 108-110.

insieme a quella di sant'Ilario⁸⁸. Entrambe le abbazie sono situate nelle terre una volta rette da Guglielmo e, secondo il parere Francesca Gambino, molti sarebbero i documenti storici che attestano il legame tra gli abbatì e la famiglia dei duchi di Aquitania⁸⁹. Relazioni politiche, certo, ma anche proficui scambi culturali avvenivano nella corte degli aquitani: a testimoniare sono gli oramai del tutto noti influssi stilistici dei canti dell'abbazia benedettina di San Marziale di Limoges sull'elaborazione formale di Guglielmo. Basterebbe riportare le affinità strutturali rinvenute da Hans Spanke (1884-1944) tra le forme strofiche dei *versus* riportati nel manoscritto sopracitato e quelle del conte di Poitiers, per fornire una riprova abbastanza solida dei rapporti che legavano Guglielmo ix alla scuola di san Marziale⁹⁰. Non stupisce, poi, il fatto che la struttura metrica del 'congedo' di, *Pos de chantar (coblas singulars* di quattro *octosyllabes* in schema aaax) ricalchi la formulazione dell'inno latino con farciture volgari *In hoc anni circulo*⁹¹. Risulta chiaro quindi che gran parte dei motivi legati alla scelta di questa misura, così come la selezione di altre nel *corpus*, siano da rivedere nell'importanza che tale configurazione ritmica ha ricoperto nel corso del tempo soprattutto all'interno della tradizione mediolatina interpretata dagli esperti cantori dell'abbazia benedettina.

Le motivazioni che riguardano la scelta dell'*octosyllabe*, tuttavia, non si esauriscono nel solco della tradizione; risiedono altresì nelle caratteristiche percettive del *pattern* ritmico di questo verso⁹². L'ottosillabo, derivato per adattamento ritmico dal dimetro giambico, risponde adeguatamente ai principi elaborati dalla *Gestalt*, un indirizzo accademico sviluppatosi in Germania intorno agli anni '20 del xx secolo, come reazione allo strutturalismo imperante nella teoria psicologica. Il termine *gestalt* vuol dire "buona forma" o "configurazione armonica" e si riferisce alle forme assunte dall'esperienza in circostanze diverse. Secondo gli psicologi, infatti, il nostro sistema nervoso è predisposto a rispondere ai *pattern* degli stimoli sensoriali con meccanismi innati. La nostra mente lavora al di fuori della coscienza per porre in ordine gli stimoli fisici provenienti dal mondo circostante⁹³. Quanto arriva ai nostri sensi è quindi una versione altamente organizzata di ciò che ci circonda; questa disposizione delle cose ci "rassicura", permette cioè al nostro sistema cognitivo di ricavare una serie di inferenze atte a stabilizzare la coscienza dell'uomo all'interno del suo ambiente. Questa stabilizzazione è ottenuta grazie ad alcune regole fondamentali, definite *principi dell'organizzazione percettiva*:

- a) *vicinanza* (gli elementi di uno stimolo visivo tra loro vicini vengono percepiti come parti dello stesso oggetto, mentre quelli distanti come parti di oggetti differenti);
- b) *somiglianza* (gli elementi di uno stimolo connotati da caratteristiche simili vengono percepiti come facenti parte del medesimo oggetto);
- c) *continuità* (elementi simili posti uno dietro, sopra o accanto all'altro, tendono a essere percepiti come parte di un'unità);
- d) *chiusura* (elementi vicini, continui e simili tendono a essere percepiti in forme delimitate da un contorno continuo);
- e) *movimento comune* (elementi che si muovono nella stessa direzione alla stessa velocità vengono percepiti come parte di un unico oggetto);

⁸⁸ Canettieri 2014.

⁸⁹ Gambino 2010, p. 11.

⁹⁰ Spanke 1936, p. 19 e pp. 106-107.

⁹¹ Lazzerini 2010, p. 51.

⁹² L'idea secondo cui il metro sia un fatto di percezione, più che di misura astratta, è stata supportata dalle teorie di Benoît de Cornulier, Gaston Bachelard e altri musicologi cognitivisti. Le teorie sono state vagliate da Paolo Canettieri in Canettieri 2002, pp. 139-140.

⁹³ Benjafeld 1999 [2011], pp. 25-32.

- f) *simmetria* o *pregnanza* (gli elementi vicini, simili, continui, chiusi e unidirezionali vengono organizzati dal nostro sistema percettivo in una forma semplice ed elegante);
- g) *legge dell'esperienza passata* (gli elementi semplici vengono ricondotti a forme già viste o eventi già esperiti).

Ciò che non risponde o si allontana da questi principi viene ridefinito oppure espunto, in quanto non utile alla stabilizzazione della percezione. Le norme gestaltiche sopra delineate sono operanti nell'elaborazione e nella fruizione dei prodotti artistici. Tsur chiarisce il concetto, prendendo di riferimento le tesi esposte da uno dei padri della *Gestalt*, Kurt Koffa (1886-1941) in *Principles of Gestalt Psychology*⁹⁴:

We know already that when a number of discrete units are given in the visual field, all or some of them may be seen as connected in such a way that the simplest possible organization results [...]. The same principle is active in the perception of verse lines containing a stress valley. When the structure of the whole line becomes too complex, too irregular, subdivision may yield better shape⁹⁵.

L'ottosillabo soddisfa pienamente le regole della percezione gestaltica, in particolare i criteri della *vicinanza*, della *continuità*, della *chiusura* e della *pregnanza*, in quanto: (a) la sua struttura metrica è scomponibile in un numero pari di sillabe (4+4) e presenta una reiterazione speculare dei suoi tratti ritmici (◡-◡-◡- | ◡-◡-◡-); (b) non ha bisogno di cesure per via della sua suddivisione interna⁹⁶; (c) organizza gli stimoli acustici (in questo caso le sedi sillabo-metriche accentate) sul principio del doppio ritmo binario⁹⁷. Il ritorno degli accenti metrici, posti in 3/4^a - 8^a sede (*Ab la dolchor del temps novel/foillo li bosc, e li aucel [...] / com la branca de l'albespi*), fornisce un vincolo cognitivo molto forte, in grado di soddisfare le esigenze mentali derivate dall'elaborazione e dalla fruizione di un ritmo altamente organizzato. In qualità di struttura metrico-versale chiusa, non troppo lunga né troppo breve, l'*octosyllabe* permetteva al trovatore di gestire al meglio il materiale linguistico durante l'esecuzione del canto, e al tempo stesso permetteva al pubblico di godere appieno della musica, senza sacrificare la comprensione del testo. In altre parole, i processi di elaborazione del canto vengono supportati dalla reiterazione dello stesso numero di sillabe accentate, poste alla giusta distanza, in relazione simmetrica tra loro; e per le leggi gestaltiche della percezione, tale disposizione incrementa la prevedibilità dell'ordine degli stimoli, aiuta la memoria a gestirne il recupero e ne aumenta la piacevolezza

⁹⁴ Koffa 1936.

⁹⁵ Tsur 2008, pp. 160-161.

⁹⁶ In merito a questa asserzione esistono opinioni piuttosto divergenti. L'analisi svolta da Walther Suchier (1878-1963) su un *corpus* eterogeneo di testi - dai poemetti di Clermont-Ferrand, al poema epico *Gormont et Isembart*, fino al *Voyage* de Saint Brendan, e ancora al *Jeu d'Adam* - ha rivelato che circa il 75% degli *octosyllabes* sono strutturati in 4+4 (Suchier 1952, pp. 15-27). Di parere contrario Adolf Tobler (1835-1910) e Francesco D'Ovidio (1849-1925), secondo i quali il ricorso alla cesura doveva essere sin dall'inizio solamente facoltativo, come suggerito anche dalle tarde *Leys d'Amors* (Tobler 1885, pp. 125-126; D'Ovidio 1932, pp. 88-101). Favorevoli a questa ipotesi si sono espressi, nel corso degli anni, Maximilien Kawczynski (Kawczynski 1889, p. 11), Paul Verrier (Verrier 1931, pp. 30-33), Gorges Lote (Lote 1940 [1973], p. 112), Roger Dragonetti (Dragonetti 1960, pp. 491-493), Theodor Elwert (Elwert 1965, p. 69 e pp. 122-123) e D'Arco Silvio Avalle, secondo il quale è probabile che almeno nella fase iniziale «vi sia stato un tentativo di introdurre nel verso una cesura simile (ma non identica) a quella del *décasyllabe*» (Avalle 1962, p. 86).

⁹⁷ Principio che già Aurelio Agostino riconosceva come *pulchriora* e *iure anteponetur* a tutti gli altri metri, poiché grado di *aurem delectare* (Avalle 1988 [2017], p. 327).

estetica⁹⁸. Non a caso, la *loi des huit syllabes*, descritta da Benoît de Cornulier, sembra rappresentare nel migliore dei modi uno dei principi strutturali astratti della tradizione poetica francese. Secondo il metricologo, infatti, i madrelingua francese non sarebbero in grado di distinguere il numero di sillabe presenti in un verso, al di là delle otto unità metrico-posizionali⁹⁹; di conseguenza, anche l'articolazione spontanea di parole in musica sarebbe, dopo l'ottava sillaba, più complessa da percepire. Con la formulazione di questo principio de Cornulier non intendeva tuttavia definire una legge metricologica universale¹⁰⁰, bensì descrivere un *cognitive constraint*, un "vincolo" che si adegua perfettamente alla legge del *magical number seven plus or minus two*¹⁰¹. È ormai risaputo che il nostro sistema cognitivo può cogliere, ricordare ed elaborare più velocemente un gruppo di stimoli uguale a sette e non superiore alle nove unità (*chunks*)¹⁰²; l'ottosillabo si adegua perfettamente a questa tipo di esigenza, proprio grazie simmetria delle parti che compongono il verso, essendo esso uno «(i)ambic lines of eight and twelve syllables (that) can be divided into two segments of equal length and equal structure»¹⁰³. È altrettanto noto, poi, che di fronte a un flusso di informazioni scandito e ricorrente, il livello di familiarità dell'enunciato aumenta e questo a sua volta influisce sul grado di piacevolezza, secondo la *mere exposure effect*¹⁰⁴. Questo costituisce un ulteriore vantaggio nella scelta di tale unità e nella fruizione del verso per la natura ridondante e ripetitiva delle strutture giambiche che soggiacciono la struttura sillabica dell'ottosillabo.

Per riassumere quanto sinora detto: l'uso dell'ottosillabo corrisponderebbe in parte al principio di economia cognitiva¹⁰⁵; in parte alle regole che governano la memoria e la percezione; in larga misura dalle esigenze performative del cantore il quale teneva di fronte a sé un pubblico da

⁹⁸ D'altronde, le proprietà mnemotecniche ed emotigene di questa unità metrico-versale non erano ignote ai trattatisti trecentisti. Sulla scia di Avalle, Paolo Canettieri rintraccia la formulazione del principio ritmico dell'ottosillabo nella proposta di Nicolaus de Dybyn (Nicolò Tibino): «La seconda regola è la seguente: la misura o schema comune per quel che riguarda le distanze fra le varie cadenze non dovrebbe superare le 8 sillabe, e cioè una rima non deve essere separata da un'altra da più di 8 sillabe. Si dice questo perché qualsiasi rima deve essere immediatamente percettibile; e infatti, se l'uditore non riuscisse a percepire in modo chiaro le consonanze, il componimento non potrebbe chiamarsi ritmico e pertanto tale percettibilità si basa sul numero prestabilito, fissato dai poeti vale a dire sul numero delle sillabe» (Canettieri 1999, p. 505).

⁹⁹ Cornulier 1995, p. 47. Fanno da contraltare le teorie di Beltrami, Sansone e Canettieri riportate da Gianluca Valenti (Valenti 2009).

¹⁰⁰ «Il convient également de remarquer que la loi des huit syllabes n'exprime pas directement une constatation tirée de l'examen de notre littérature, et en particulier qu'elle ne garantit ou n'implique absolument, ni que tous les vers français de moins de neuf syllabes sont simples, ni que tous ceux de plus de huit ou neuf syllabes sont complexes. Elle ne garantit pas que des vers équivalents en tant que 8-syllabiques ne puissent l'être en outre en tant que 4+4-syllabiques; ni que des vers équivalents en tant que 10-syllabiques soient toujours ou doivent être équivalents, en outre, en tant, par exemple, que mn-syllabiques (où m et n seraient deux nombres successifs, chacun inférieur à 9); cependant, elle implique quelque chose au sujet des vers qui seraient équivalents uniquement en tant que 10-syllabiques: à savoir que cette équivalence ne serait pas perceptible (instinctivement, sans compte). Ainsi la loi des huit syllabes peut nous aider à comprendre certains caractéristiques générales de notre tradition littéraire, mais elle ne nous dispense pas de les rechercher et de les établir, cas par cas, ou corpus par corpus, par exemple, selon la méthode jugée convenable; ainsi elle n'ôte rien à l'historicité de la métrique, elle n'en est qu'un indépassable conditionnement» (Cornulier 1995, p. 48).

¹⁰¹ Miller 1956.

¹⁰² Anche se studi più recenti hanno confutato la teoria di Miller, tacciandola di *conventional absurdity* e ponendo in discussione il numero di *chunks* complessivi trattabili dalla nostra mente (Doumont 2002, Tarnow 2010).

¹⁰³ Tsur 2017, p. 22.

¹⁰⁴ Zajonc 1968.

¹⁰⁵ Tsur 2017, p. 49.

coinvolgere¹⁰⁶. La scelta dell'*octosyllabe*, quindi, non è pertanto unicamente riconducibile al peso della tradizione.

Come detto precedentemente, tuttavia, lo *schema disruption* non viene attuato da Guglielmo nell'andamento ritmico dei versi, bensì sul piano dei rimanti. Il trovatore, seguendo attentamente il ritmo derivato dall'ottosillabo, non poteva godere di alcun margine di libertà nella produzione della frase musicale; egli poteva altresì giocare sulla permutazione delle rime, allo scopo di infrangere le aspettative del pubblico, sovvertendo lo schema sonoro preconstituito¹⁰⁷. È d'altronde nella parte finale del verso che si concentra l'attenzione dell'ascoltatore¹⁰⁸, e dove il pubblico inferisce il grado di probabilità del ritorno dei rimanti. In altre parole, la mente dell'ascoltatore gioca a predire l'ordine delle parole in rima: si aspetta che la ripetizione di suoni identici garantisca necessariamente il ritorno degli stessi suoni. Variare lo schema rimico del canto implica, quindi, introdurre elementi di disturbo nella previsione degli stimoli sonori. Come ha infatti evidenziato la filologa romanza Giovanna Santini nello studio sui rimari trobadorici¹⁰⁹, la rima svolgeva una duplice funzione: aiutava la memoria del cantore nel recupero delle classi morfologiche e incrementava il grado di piacere del pubblico nell'ascolto di un brano, attraverso il ritorno regolare di alcuni suoni. Permutando l'ordine dei rimanti e rispettando la cadenza dell'ottosillabo, il trovatore sembra aver attuato una scelta stilistica tale da smentire le previsioni degli ascoltatori, senza causare una deformazione percettiva nell'andamento ritmico dell'unità metrico-versale. La riprova è nel fatto che la permutazione avviene al tredicesimo verso, all'inizio della iii^a *cobla*, cioè dopo due strofe, quando il pubblico era già stato condizionato nell'andamento stilistico-musicale delle prime *coblas*. Ciò che accade, in questo contesto, può essere descritto come *auditory expectation bias*, ossia «the interference of previously stored impressions, information, and knowledge with newly incoming (perceptual or cognitive) information»¹¹⁰. Supponiamo che nel momento della performance Guglielmo si trovasse di fronte a un pubblico di persone della sua stessa levatura culturale¹¹¹. Gli ascoltatori conoscono perfettamente l'estensione del canto e la sua struttura discorsiva; essi conoscono cioè che la canzone «deu haver cinch cobles; eyxamen n'i potz far,

¹⁰⁶ Canettieri 1999, p. 141.

¹⁰⁷ Su questa interpretazione è doveroso citare l'opinione contraria di Francesco Carapezza secondo la quale: «Guglielmo IX non avrebbe potuto sperimentare forme strofiche nuove e diversificate, come farà presto Marcabru, perché interessato a comporre versi in volgare su forme già codificate e riconoscibili, magari con intento parodico o addirittura anticlericale» (Carapezza 2018, p. 118). Questa affermazione pare però limitare l'attività poetica del cantore e, in quanto non possediamo riferimenti concreti alle melodie di Guglielmo, non possiamo conoscere il grado di originalità delle sue opere.

¹⁰⁸ Stando alla *Strict End Hypothesis Posited for Verse* (de Castro-Arrazola 2018), gli ascoltatori sono in grado di recepire con più facilità le deviazioni ritmiche che avvengono a fine verso rispetto a quelle che si presentano all'inizio, dove peraltro esse sono più frequenti. Lo studio di Varun Arrazola ha confermato l'ipotesi attraverso uno studio sperimentale con paradigma *oddball*, usato in neuroscienze per comprendere i tempi di reazione nella distinzione di due o più stimoli. Ai soggetti fu chiesto di ascoltare alcune sequenze di otto colpi di tamburo e di segnalare le battute devianti rispetto al ritmo principale. Arrazola manipolò la tempistica relativa ai colpi per testare il modo in cui la regolarità degli stimoli - incluse le pause tra i colpi e le sequenze - influisse sui tempi di reazione degli individui. I risultati hanno dimostrato che le deviazioni poste all'inizio della sequenza non venivano efficacemente riconosciute e segnalate (Arrazola 2021).

¹⁰⁹ Santini 2005.

¹¹⁰ Sloos-McKeown 2015, p.1.

¹¹¹ A tal proposito Bampa riporta le caratteristiche del pubblico di Guglielmo IX «Oggi infatti si tende a identificare i destinatari dei *vers* osceni esclusivamente con i compagni d'armi del conte, i soli in grado di comprendere e condividere fino in fondo le ragioni delle *vantardises* e delle allusioni contenute in ciascuna lirica; per quelli cortesi, invece, si suppone una composizione rivolta dal trovatore al suo intero entourage e, quindi, anche a un pubblico femminile: è proprio per le dame di corte che Guglielmo IX, agli albori del XII secolo, durante il passaggio dalla società prettamente cavalleresca a quella cortese, limitò per alcuni componimenti i riferimenti sessuali più espliciti, elevandone il tono» (Bampa 2016, p. 80).

per abeylimen e per complimen de raho, ·vj· o ·vij· o ·viiij· o ·ix·, d'aquell compte que mes te placia. E potz hi far una tornada o dues, qual te vullés»¹¹². Date quindi cinque strofe complessive, dove le prime due consuonano nelle uscite [-el; -el; -i; -an; -i; -an], agli ascoltatori rimangono poche opzioni per predire il suono della terza *cobla*: essa può rinnovare lo stesso modulo rimico secondo lo stile *unissonans* o cambiarlo secondo lo stile *doblas*.

Entrambe le prospettive vengono disilluse. Guglielmo sceglie la seconda opzione non mutando il suono dei rimanti, bensì alternandone l'ordine [-i ; -i; -an; -el; -an; -el].

Non è chiaro se la disillusione delle aspettative operata dal trovatore attraverso lo *schema disruption* dei rimanti vada altresì legata alla componente melodica del testo. Sebbene la lirica trobadorica sia infatti poesia per musica cioè espressione di un canto versificato eseguito attraverso la realizzazione di una linea melodica strumentale, solo circa trecento sono le melodie trobadoriche sopravvissute¹¹³. In qual grado questa linea melodica fosse originale è argomento che esula dallo scopo di questo contributo¹¹⁴. Ciò che invece preme sottolineare è l'effettiva concordanza tra melodia e testo. Dalla ricostruzione delle note di *Pos de chantar* (BdT 183.10) operata da Carapezza per mezzo del riferimento testuale insito ne *Jeu de sainte Agnès* (principio del xiv° sec.) è emerso che, sebbene non possediamo notazioni sufficienti per stabilire lo stile musicale di Guglielmo, la melodia fosse del tutto consona all'argomento trattato:

[..] lo stile sillabico-neumatico, fortemente ancorato a un modo ecclesiastico, è ancora quello della tradizione innodica: esso si addice al tono grave e dolente del congedo dal mondo di Guglielmo IX, come pure a quello, solenne e cerimonioso, della preghiera dei romani convertiti¹¹⁵.

La melodia, quindi, si adatterebbe non solo ai generi e ai sottogeneri di canto, ma anche agli argomenti e ai toni espressi nel discorso poetico¹¹⁶. Secondo l'autore della *Doctrina de compondre dictatz*, infatti, la canzone «dona li so noveyl»¹¹⁷ è contraddistinta cioè da una linea melodica innovativa. Seppur sia impossibile determinare il grado di innovazione di *Ab la dolchor* è possibile ipotizzare un cambio di linea melodica in corrispondenza del motto *La nostr' amor va enaissi*. È probabile infatti che Guglielmo abbia voluto eseguire una linea melodica nelle prime due *coblas*¹¹⁸, cambiandola durante descrizione del ramo di biancospino. Tuttavia «è molto raro trovare serie rimiche coincidenti con la stessa cellula melodica e anche in questi casi non si è certi della loro consistenza»¹¹⁹.

Rimanendo quindi sul piano testuale e tentando un'interpretazione verosimile delle operazioni mentali effettuate da Guglielmo nella formulazione delle *coblas*, è possibile intravedere nella scelta dell'ottosillabo il vincolo cognitivo e al tempo stesso il principio generatore con il quale il conte ha creato spontaneamente la struttura strofica del suo canto. Partendo dalla rievocazione di un ritmo a lui familiare, il Padre dei trovatori inverte la posizione dei rimanti in modo spontaneo, senza organizzare una struttura "completa". Così, dietro all'ordito metrico del

¹¹² Marshall 1972, p. 95.

¹¹³ Ziino 1991, pp. 107-112.

¹¹⁴ Per uno studio approfondito su tale questione si rimanda al saggio sulla melodia dei trovatori Monterosso 1956.

¹¹⁵ Carapezza 2018, p. 188.

¹¹⁶ La Via 2006, p. 141.

¹¹⁷ Marshall 1972, p. 95.

¹¹⁸ Dove tra l'altro troviamo dei riferimenti inerenti a uno stile musicale preciso: il *vers* che secondo l'interpretazione di Gambino si ricollega implicitamente al *vers* di san Marziale.

¹¹⁹ Milonia 2016, p. 61.

componimento, è possibile ravvisare non solo una strategia stilistica innovativa ma anche il carattere di quel conte *fatuus et lubricus*, come lo ha descritto Guglielmo da Malmesbury, ma anche istintivo e consapevole del suo ruolo, il quale «*miserias captivitatis suae [...] retulit rithmicis versibus cum facietis modulationibus*»¹²⁰.

3.3 Disilludere le aspettative attraverso il contenuto.

La strategia retorico-discorsiva di disimpegno delle attese si rivela maggiormente allorché vengono prese di riferimento le immagini e i sentimenti che emergono dalla lettura approfondita delle *coblas*. La strofa iniziale della *cansò* descrive con dovizia di particolari il risveglio di un mondo palpitante: la dolcezza della stagione primaverile e il verso degli uccelli che riecheggia nelle vallate verdeggianti sono gli elementi principali di questa visione, ai quali segue una considerazione in merito alle azioni umane (*adoncs estai ben q'on s'aizi/de zo don hom a plus talan*, vv. 5-6). L'atmosfera idillica della descrizione viene gradualmente sospesa dalla tensione emotiva introdotta a partire dalla seconda *cobla*, in cui il poeta espone il suo travaglio interiore (*don mos cors non dorm ni non ri*, v. 9) dovuto all'incertezza (*e no m'en auz traire enan*, v. 10) causata dal silenzio dell'amata (*no·m ve messatgers ni sagel*, v. 8). Queste sensazioni negative si riflettono nell'immagine del biancospino, contenuta nella terza strofa. Il ramoscello che trema - o "arde a causa del gelo"¹²¹ - esposto alle intemperie della notte rappresenta simbolicamente l'animo del poeta che agogna l'arrivo del giorno, ossia l'esperienza di un evento in grado di risolvere il suo stato (*tro l'endeman, qe·l sol s' espan*, v. 17). Questo avvenimento, tuttavia, non è reale: è la reminiscenza di un incontro diurno, descritto nella quarta strofa (*Anqar mi membra d'un mati*, v. 19). Sull'onda emotiva di questo ricordo il trovatore conferma la sua fedeltà all'amata: egli non teme le malie di altri uomini, forte della consapevolezza del legame che lo unisce all'amata (*nos n'avem la pessa e·l coutel*, v. 30).

Così presentata la serie di immagini esposte nel componimento segue un andamento emotivo altalenante, corrispondente a una precisa disposizione di elementi euforici e disforici: (a) introduzione stagionale (positivo); (b) descrizione del conflitto interiore (negativo); (c) allegoria dello stato emotivo del poeta (negativo-positivo); (d) risoluzione del conflitto (positivo-negativo); (e) rinnovamento della lealtà nei confronti dell'amata (positivo). Il passaggio da uno stato euforico a uno disforico avviene nell'arco di cinque strofe, dove la prima e la quinta fungono da cornice alle emozioni espresse nel discorso. In mezzo si assiste a un doppio ribaltamento di prospettiva, per cui l'elemento disforico scolora in uno stato di euforia e viceversa: l'immagine del ramo che trema nella notte (evento negativo) viene superata dalla luce del sole (evento positivo), mentre il ricordo dell'incontro mattutino (evento positivo) sfuma nell'invocazione a Dio (evento negativo). Il ribaltamento dello stato emotivo del poeta non è affatto marginale, in quanto trova sede nella posizione centrale della *cansò*, ovverosia tra terza e quarta *cobla*, dopo lo sviluppo lirico degli elementi euforici e disforici presenti in prima e seconda strofa. Tutto ciò è chiaramente la spia della volontà di disilludere le aspettative dell'ascoltatore, appena abituato alle tematiche cantate, attraverso un doppio ribaltamento degli stati emotivi espressi dal poeta¹²². Questo tentativo diviene ancor più evidente se si considerano gli *schemata*, gli *scripts* e i *frames* tramandati dal testo.

¹²⁰ Roncaglia 1978, p. 361. Sul significato dell'espressione *facietis modulationibus*, variamente tradotta, rimando a Carapezza 2018, pp. 178-179.

¹²¹ Pasero 1973, p. 260, nota 15.

¹²² Nell'economia del gioco sentimentale raffigurato nel componimento, la *cansò* potrebbe apparire addirittura incompleta: per completare il gioco mancherebbe infatti una narrazione di carattere negativo situata prima della strofa finale, secondo lo schema: I^{a+}; II^{a-} III^{a/+} IV^{a+/-}; V^{a-}; VI^{a+}. Ma, al di là dell'evidente unità del testo così com'è tradito, si possono addurre come spiegazioni le stesse difficoltà rinvenute in Canettieri 2012, 6/11 insieme al contesto orale della sua trasmissione.

Dando per assodato che le descrizioni della natura medievali non sono realistiche¹²³, è possibile individuare i modelli originali delle immagini contenute nella prima *cobla* grazie alle indagini filologiche condotte sui versi incipitari della lirica trobadorica¹²⁴. Essa aderisce, si sa, a una lunga tradizione di *Natureingang*¹²⁵ risalenti alla lirica mediolatina, in particolare all'innologia pasquale¹²⁶, sebbene l'immagine del risveglio della natura sia presente già nella poesia classica - approdata al medioevo attraverso la mediazione della topica del *locus amoenus* oraziano, ovidiano e lucano¹²⁷. Ciò che il tema della primavera suscita all'interno della lirica trobadorica è lo scenario di una metamorfosi ben collaudato: «ce que la strophe printanière évoque, c'est avant tout le changement: celui de la nouvelle saison, le "nouveau temps" (c'est-à-dire le printemps) ou celui du passage de l'été à l'automne»¹²⁸. Un cambiamento che il provenzalista Scheludko (1892-1954) avvicina a quello presente nel Cantico dei cantici (cap. 2, vv. 11-13)¹²⁹ e che coincide con la Resurrezione di Cristo¹³⁰. La stessa immagine del canto degli uccelli è un tema ben attestato nella letteratura occidentale e rientra, come il tema della rinascita stagionale, nella topica del *locus amoenus*¹³¹. La rappresentazione data nella prima *cobla* è, quindi, il frutto di una convenzione legata alla cultura del poeta piuttosto che alla genuinità della sua ispirazione¹³². Del resto, secondo Ernst Robert Curtius (1886-1956): «Medieval descriptions of nature are not meant to represent reality. This is generally recognized in respect to Romanesque art, but not in respect to the literature of the same period»¹³³. Situare la *cobla* iniziale di *Ab la*

¹²³ Già Joseph Bédier (1864-1938) aveva sostenuto che le idee: «Elles se réduisent presque toutes à quelques formules sentimentales, diverse combinées, mais indéfiniment reprises. Chaque idée, chaque thème au moyen âge, et surtout dans la poésie lyrique, a une tendance invincible à se répéter» (Bedier 1896, p. 148).

¹²⁴ Sulla questione dell'esordio stagionale nella lirica trobadorica e sulla loro origine si fa riferimento ai saggi di Dimitri Scheludko 1935; 1937, Werner Ross 1950 e Alan Press 1960. Per la tradizione dei *Minnesänger* a Wueffen 1963. Riporto inoltre l'osservazione data dal filologo e storico della letteratura francese Michel Zink (1945-): «Toute chanson d'amour commence par une évocation du renouveau printanier» (Zink 2013, p. 60). La riflessione di Zink dev'essere tuttavia ridimensionata attraverso lo studio più recente di Sanguineti e Scarpati: non tutti i componimenti dei trovatori principiano descrivendo la stagione primaverile. Molti sono seguono la formula retorico-stilistica della *propositio*, altri - i più numerosi - si aprono con l'appello alla donna amata o al proprio sentimento o all'Amore personificato (Sanguineti-Scarpati 2013, pp. 118-122).

¹²⁵ Termine tedesco che indica la descrizione degli elementi naturali convenzionalmente posta in apertura di canto (Burdorf-Fasbender-Moennighoff 2007, p. 534).

¹²⁶ Gambino 2010, pp. 37-38.

¹²⁷ Sanguineti-Scarpati 2013, p. 115.

¹²⁸ Zink 2006, p. 136.

¹²⁹ Dove l'amato si rivolge all'amata invitandola a venire presto giacché: «Jam enim hiems transiit, / imber abiit et recessit. / Flores apparuerunt in terra, / tempus putationis advenit; / vox turturis audita est / in terra nostra, / ficus protulit grossos suos, / vineae florentes dederunt odorem suum» (Scheludko 1935, p. 411).

¹³⁰ Gambino 2010, p. 37.

¹³¹ Curtius 1973 [2013], p. 195.

¹³² Sulla natura convenzionale dell'esordio primaverile è bene rimandare allo studio di Alfred Jeanroy (1859-1954) nel quale venne sostenuto il carattere artefatto degli incipit naturalistici dei trovatori, funzionali all'individuazione dei generi (Jeanroy 1938, p. 128). La formula ha trovato campi d'applicazione diversi durante l'evoluzione del *trobar* (Scheludko 1937, pp. 271-273) ma che attecchirebbe le sue radici nella tradizione poetica antica e mediolatina (Ross 1950, pp. 50-60). Il rinnovamento della natura e la sinfonia degli uccelli sono accostabili agli elementi del Cantico dei cantici (2,11-13): «Das Lied beginnt mit dem Frühlingseingang, der eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Hohenlied aufweist» (Scheludko 1935, p. 411).

¹³³ Curtius 1973 [2013], p. 183. Sulla carenza di realismo delle descrizioni del mondo primaverile sembra concordare anche parte della critica più recente, per la quale «La série descriptive relève elle aussi du général: elle ne forme pas un paysage crédible, mais esquisse seulement l'idée d'un paysage. Ses éléments, simplement juxtaposés, possèdent un caractère abstrait» (Combes 2006, p. 127). Contrariamente a queste spiegazioni, la romanista Eliza Miruna Ghil (1943-2017) sottolineò la diversità e l'adattabilità delle

dolchor all'interno di una precisa categoria di *incipit naturalistici*¹³⁴, non vuol dire tuttavia disconoscerne l'originalità, dato che, come hanno dimostrato gli esperimenti di Bartlett¹³⁵ nella trasmissione orale di un discorso la memoria tende a introdurre elementi nuovi coerenti con gli schemi mentali già acquisiti. Proprio per questo motivo la strofa iniziale è analizzabile prendendo di riferimento la teoria dello *schema*, degli *scripts* e dei *frames*. Difatti: «gli schemi permettono appunto la concettualizzazione e la decodifica delle informazioni, nonché l'esercizio di una funzione di predizione e interpretazione della realtà che ci metta nelle condizioni di generare inferenze o formulare aspettative»¹³⁶.

L'esordio stagionale contiene lo *schema* del [Locus Amoenus]¹³⁷, corredato da *frames* specifici (/temps novel/, /bosc/, /aucel/) e seguito da un parallelismo tra *scripts* *li aucel chanton \square *c'om s'aisi. Lo *schema* viene rafforzato da lemmi appartenenti alla sfera semantica della dolcezza, *dolchor* [*dolzor*, *doussor* (rn, p.65)> lat. *dūlcis* (FEW p. 175)], della rinascita, *foillo* [*folhar*, *foillar*, *fuelhar*, *fulhar* (rn, p.354)> lat. *fōlium* (FEW p. 680)], e del rinnovamento *novel* [*novell*, *novelh*, *noel* (rn, p.338)> lat. *Nōvēllus* (FEW pp. 201-207)]¹³⁸. La prima *cobla*, quindi, ha lo scopo di introdurre un collegamento tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda: gli uccelli cinguettano e gli uomini si abbandonano a ciò che più desiderano. Guglielmo tenta di concentrare il microcosmo (l'uomo e la natura) all'interno del macrocosmo (la stagione) nel giro di soli sei versi. Il contesto non può che essere positivo: dopo un lungo periodo di stasi invernale, uomini, animali e piante tornano a respirare la dolcezza della bella stagione. La sintonia tematica introdotta nel primo capoverso tra l'ambiente e la vivacità delle azioni umane viene tuttavia interrotta nella *cobla* successiva dallo *schema* dell'[attesa], connotata dal frame /mesager-sagel/ e da *scripts* che descrivono una situazione di paralisi (*non dorm ni ri, *no...traire adenan). Secondo l'analisi degli *incipit* stagionali effettuata da Miruna Ghil, la negazione coordinata rafforzata *non...ni* (al v. 8)¹³⁹ può essere definita come il *qualificatore*, l'elemento, cioè, che trovatori sono soliti inserire

descrizioni naturalistiche nel corpus della lirica trobadorica, chiamandole difatti *esordi stagionali* e non *primaverili* (Ghil 1986, pp. 88-89). Gli esordi non sono solamente primaverili e non sono esclusivamente legati alle canzoni d'amore. A suo sostegno la studiosa riportò il caso di *Be-m platz lo gais temps de pascor* (BdT. 80. 8a) sirventese attribuito a Bertran de Born, che esordisce con l'immagine della natura in primavera per poi narrare gli eventi della guerra.

¹³⁴ Sanguineti-Scarpati 2013, pp. 115-117.

¹³⁵ Bartlett 1920, 1932.

¹³⁶ Calabrese 2013, pp. 29-30.

¹³⁷ Lo *schema* del [LOCUS AMOENUS] può essere definito come una costante psicologica universale, presente in ogni cultura, tanto da diventare un *topos* letterario e un dispositivo retorico-poetico. Ernst Robert Curtius (1886-1956), che ne rintracciò le origini nel libro XIV dell'*Enciclopedia* di Isidoro, e ancor prima nell'*Ars poetica* di Orazio, si domandò: «What types of ideal landscape could late Antiquity and the Middle Ages get from these poets?-we cannot but answer: the mixed forest and the locus amoenus (with flowery meadows ad libitum). This heritage was twice subjected to conceptual schematization: in late antique rhetoric and in twelfth-century dialectics. Both processes worked in the same direction: toward technicalization and intellectualization» (Curtius 1973 [2013], p. 193). Analizzando attentamente i *loci* descritti dai poeti dell'antichità e dai trattatisti medievali, il critico tedesco notò che i contorni geografici di tale luogo venivano ripresi di epoca in epoca, mutando a seconda delle caratteristiche geografiche del luogo in cui essi vissero. Tiberiano e Libanio, per esempio, descrissero una piana attraversata da una pluralità di sorgenti ai cui lati sorgevano prati ricchi di fiori, carezzati da dolci brezze che trasportavano il canto degli uccelli. Ma nel poema di Teocrito, ci viene data una descrizione completamente diversa di *locus amoenus*, più selvaggia e oscura.

¹³⁸ *Temps novel* è un sintagma ad altissima frequenza nella lirica trobadorica: «L'esordio primaverile deriva dalla lirica mediolatina, che, soprattutto nell'innologia pasquale, sviluppa il tema della natura che risorge con Cristo: cfr. ad es. la sequenza pasquale «Favent igitur / resurgenti Christo cuncta gaudiis, / flores, segetes / redivivo fructu vernant / et volucres / gelu tristi terso dulce jubilant. / Lucent clarius / sol et luna morte Christi turbida, / tellus herbida / resurgenti plaudit Christo / quae tremula / ejus morte se casuram minitit (citato da Chailley, L'école musicale, p. 216)» (Gambino 2010, p. 37).

¹³⁹ Largamente attestata nella produzione trobadorica (Gambino 2010, p. 42).

nella strofa principale al fine di specificare il loro stato d'animo e imprimere una svolta negativa o positiva al *topos stagionale*¹⁴⁰. Esso funge, cioè, da *turning point* emotivo. La dolce stagione è arrivata, ma al trovatore non è ancora giunta notizia da parte dell'amata. Il contrasto tra gli *schemata* delle prime due *coblas* è evidente: durante la primavera ci si aspetta che l'uomo miri a ottenere ciò che desidera, ma il conte al contrario non osa agire, preferisce rimanere in un limbo d'attesa, senza riposo né gioia. L'avverbio *lai* [*lay, la, (rn, p.8)*> lat. *Īllāc* (FEW, pp. 546-548)] designa una località indefinita, dove risiede l'amante¹⁴¹. Questa località non ha luogo, è un'incognita geografica usata per spostare l'attenzione del pubblico dal [Locus Amoenus] a una destinazione priva di coordinate. *Lai* è quindi, secondo la *deictic shift theory* (DST)¹⁴², una *spatial deixis*¹⁴³, ossia un'espressione che centra la percezione dell'ascoltatore in una regione ignota, dove il trovatore può trasmettere al meglio le sue sensazioni di timore e inquietezza. L'ancoraggio percettivo dell'ascoltatore è ottenuto mediante la prima persona singolare dei verbi *vei, dorm, ri, aus, sacha, deman* e dal pronome personale *eu*; proprio questi, secondo la DST, sarebbero gli elementi discorsivi che permettono l'auto personificazione del pubblico nelle condizioni del trovatore. È all'interno di questa *cobla* che si verifica quel fenomeno che gli esperti di poetica cognitiva chiamano *narrative embodiment*¹⁴⁴, tradotto alla lettera "incarnazione nella narrazione", ossia quell'esperienza di compartecipazione emotiva agli eventi narrati dal narratore o espressi dal poeta. In altre parole, la seconda *cobla* fornisce al trovatore l'occasione per trasmettere agli ascoltatori la sua percezione del mondo, fino a proporre un'identificazione totale - benché virtuale - tra le esperienze. Promotori di questa "unione" sono, dal punto di vista linguistico, gli avverbi di luogo, i pronomi personali, gli aggettivi dimostrativi e verbi coniugati alla prima persona singolare disseminati in ogni singola strofa. Tramite questi, la 'visione' dello spettatore e quella del trovatore vengono a coincidere; così, l'ascoltatore, seguendo la logica del discorso, inferisce a sua volta il passaggio dall'euforia della prima strofa alla disforia della seconda, precisamente nel momento in cui lo *schema* positivo del [Locus Amoenus] viene ribaltato in quello dell'[Attesa]. Di qui in avanti la coerenza del discorso imporrebbe al trovatore di elaborare più minuziosamente le sensazioni cantate in strutture strofiche successive. Ciò avviene all'inizio della terza *cobla* dove vengono elencate una serie di condizioni atmosferiche che si ricollegano allo stato psicofisico del cantore. Questa dimensione disforica viene tuttavia disillusa al quinto verso, dove il /biancospino/ da oggetto esposto alle intemperie assume a simbolo della resistenza premiato dal calore del sole. Il poeta sembra aver operato quindi una strategia discorsiva volta a disilludere le aspettative del pubblico inerenti all'andamento disforico del suo canto. Il calore lambisce le foglie del ramoscello è un ulteriore

¹⁴⁰ Questo può essere un aggettivo (come *dous*), un nome (*la dolchor*), un diminutivo che indica l'attitudine positiva del poeta verso l'oggetto in questione (*auzellet*), un'affermazione (*Bel m'es*) o un verbo (*m'esbaudei*) (Ghil 1986, p. 90). Combinando questo elemento alla descrizione dell'ambiente si possono ottenere quattro diverse relazioni semantiche all'interno del nucleo del *tópos*. La prima è data dall'unione di elementi stagionali e umani positivi: alla dolcezza della natura corrisponde la gioia del poeta. La seconda è data dall'unione di elementi stagionali e umani negativi: alla sgradevolezza del contesto corrisponde l'afflizione del poeta. La terza combina elementi stagionali negativi ed elementi umani positivi; la quarta contrappone la descrizione positiva dell'ambiente ad uno stato d'animo potenzialmente negativo: mentre la natura risorge in tutto il suo splendore, il poeta soffre. *Ab la dolchor del temps novel* ci offre un esempio perfetto.

¹⁴¹ Chiarini 1976, p. 21 nota al v. 7.

¹⁴² Peter Stockwell definisce la teoria dello *shift* deittico in questi termini: «DST models the common perception of a reader 'getting inside' a literary text as the reader taking a cognitive stance within the mentally constructed world of the text. This imaginative capacity is a deictic shift which allows the reader to understand projected deictic expressions relative to the shifted deictic centre. In other words, readers can see things virtually from the perspective of the character or narrator inside the text-world, and construct a rich context by resolving deictic expressions from that viewpoint» (Stockwell 2002, p. 47).

¹⁴³ Stockwell 2002, p. 45.

¹⁴⁴ Menary 2008.

elemento di questa strategia: esso non viene emanato dall'alto, proviene da dentro: dalla rievocazione nostalgica di un evento. Non a caso il frame /raggio di sole/ (v. 17) viene ripetuto concettualmente in quello del /mattino/ contenuto all'interno della cobla successiva (v. 19), in cui Guglielmo ricorda la fine di un diverbio. In quel contesto il trovatore ebbe l'occasione di ricongiungersi all'amata e di scambiare reciproche promesse di vicinanza e doni simbolici; azioni che gli sono negate nel presente in cui prende avvio il suo canto. Che il silenzio dell'amata sia quindi causato da un altro diverbio? Una supposizione che sembrerebbe alimentata dall'assenza del messaggero che è causa del suo stato psicofisico, impiegato dagli amanti di solito per ridurre le distanze. Al di là delle possibili congetture è interessante notare il passaggio repentino da uno stato di profonda disforia a uno di euforia attraverso la sublimazione poetica di ogni tensione. Altresì curioso è notare l'associazione binaria di alcuni *schemata*: l'[Attesa] della seconda cobla viene interrotta dal [Ricongiungimento] della quarta; mentre la [Resistenza] del biancospino viene a coincidere con il [Coraggio] del conte che non teme le malelingue né i vanagloriosi. Provando a operare una sintesi del discorso fin qui elaborato, la prima cobla fornisce sin da subito i *constraints* tematici dell'intero componimento: la natura e l'uomo che la vive, il ritorno della bella stagione e il risveglio delle pulsioni. Questi elementi vengono reiterati nelle ultime due strofe precedenti alla *tornada* dall'immagine del biancospino che resiste alle intemperie e dal frame del /dono/simbolico dell'anello creando un andamento tematico altalenante: i° strofa "natura/uomo" - ii° strofa "uomo" - iii° strofa "natura" - iv° strofa "uomo" - v° strofa "uomo". L'oscillazione tematica non è operata casualmente: appartiene a una strategia discorsiva volta a disilludere ogni previsione.

È tuttavia presente un altro *schema* passato inosservato durante l'analisi dell'incipit stagionale. Si tratta di un termine che potrebbe far luce sull'orizzonte di ricezione di *Ab la dolchor*. Nella strofa iniziale trova posto tra il terzo e il quarto verso il termine polisemico *vers*. Come illustra chiaramente Francesca Gambino, questo lemma indica tanto il verso degli uccelli, quanto uno stile canoro strofico che non faceva parte dell'ufficio sacrale¹⁴⁵. "Vers" sarebbe quindi un *ipertecnicismo* che indica la comparsa di un 'nuovo' canto versificato latino non liturgico (*novel chant*, v. 4) basato sull'alternanza delle sedi accentate, sulla posizione delle rime o delle assonanze, caratteristiche che contrastano con le peculiarità di inni, antifone e tropi. Lo stesso termine, insieme specifico e generico, può essere considerato anche uno *schema mentale* messo in atto dal conte sia come vincolo mnemonico in grado di aiutarlo nella corretta esecuzione del genere poetico, sia come conferma della sua aderenza a una 'nuova' tradizione. Il pubblico di veri intenditori, sentendolo declamare, avrebbe saputo collegare il significato della parola al genere di riferimento. All'analisi dello *schema* [vers] segue tuttavia una domanda: a cosa si riferisce Guglielmo quando parla di nuovo canto? Secondo Gambino a monte del sintagma ci sono senz'altro matrici scritturali come il salmo *Cantate Domino canticum novum*, il *Nouum canamus canticum* ripreso dalla tradizione mediolatina¹⁴⁶. Se tuttavia si presta attenzione al verso che precede il canto nuovo, si assiste alla scena degli uccelli. Pare quasi di vederli a stormi librarsi nel cielo primaverile e di udirli emettere trilli e gorgheggi. Parafrasando lo stesso *frame* del trovatore, si potrebbe dire che questi "non cantano in latino", bensì "ciascuno secondo una varietà personale del latino", ossia ognuno nella sua lingua romanza. Ciò denota la consapevolezza da parte del conte dell'esistenza della molteplicità dei linguaggi sviluppati a partire dal latino. Se i linguaggi sono molti, il canto nuovo è uno solo, ed è Guglielmo in quest'occasione a farvi riferimento. La novità introdotta nell'incipit da parte del cantore rivela la sua consapevolezza e la presa di posizione nei confronti di una tradizione ufficiale, quella esperita nell'abbazia di San Marziale di Limoges da cui deriva l'altra tipologia di *versus*, il

¹⁴⁵ Gambino 2010, p. 10.

¹⁴⁶ Per ulteriori informazioni sul "canto nuovo" e sul concetto di "novità" nel canto si rimanda agli studi di Jeanroy, Appel, Pasero, Riquer e altri elencati in Gambino 2010, p. 3; per un'opinione contrastiva sul *vers* come *ipertecnicismo* si rimanda all'ipotesi di Vallin 2001.

'vecchio' canto. Lo *schema* [Vers], quindi, funge da richiamo mnemonico e schieramento ideologico.

4. Conclusioni: ricostruire la visione.

Al di là della matrice testuale di *Ab la dolchor*, dietro l'immagine della primavera c'è l'uomo che l'ha vissuta. La singolarità del suo sguardo si rivela attraverso una fitta rete tematica, ai cui nodi si collocano *topoi* e stilemi della sua epoca. Il gioco del trovatore consiste nel rinviarvi e fuggirvi allo stesso momento. Il *temps novel* viene vissuto da Guglielmo non solo come simbolo di speranza. Ciò che si instaura nel suo discorso è una "duplice aspettativa" inerente alla remissione dei peccati mondati da Cristo e al ritorno dell'amore passionale. Mentre la prima promessa è stata già realizzata (il mondo si presenta rinnovato, gli uccelli cantano...) Guglielmo attende con impazienza la realizzazione della seconda: non vede alcun messaggero e non ha notizie della *druda*. L'ansia lo spinge a visualizzare davanti a sé, con dovizia di particolari, l'episodio diurno nel quale la sua amata gli ha fatto un dono. È chiaro che i *frames* relativi ai rapporti sociali nel mondo feudale (quella mano sotto al mantello) permettono oggi una grande libertà di interpretazione a cui è difficile resistere; ma nella mente di Guglielmo la visione è nitida, priva di ambiguità. È la promessa di un incontro ad animarlo, non la cieca bramosia di un'unione carnale. Ogni altro pensiero non sembra disturbarlo. Il conte non bada alle chiacchiere degli "estranei", i suoi nemici, perché è consapevole di possedere gli strumenti e la materia dell'amore, simboli forse di un'intesa solida con la sua amata.

Bibliografia

Alba-Hasher 1983

Joseph W. Alba, Lynn Hasher, *Is memory schematic?*, «Psychological Bulletin», 93 (1983), pp. 203-231.

Albrecht- O'Brien 1991

Jason E. Albrecht, Edward J. O'Brien, *Effects of centrality on retrieval of text-based concept*, «Journal of experimental psychology: Learning, Memory and Cognition», 17 (1991), pp. 932-939.

Alessi 1972

Giorgio de Alessi, *Repertorio metrico del ms. della B. N. Lat. 1139*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 13 (1972), pp. 83-128.

Antonelli 1978

Roberto Antonelli, *Le Origini*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Antonelli 1979

Roberto Antonelli, *Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II*, in *Seminario romanzo*, a c. di Roberto Antonelli, Bulzoni, Roma 1979, pp. 7-109.

Antović -Pagán Cánovas 2016

Mihailo Antović, Cristóbal Pagán Cánovas (Eds), *Oral Poetics and Cognitive Science*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2016.

Arrazola 2021

Varun D.C. Arrazola, *Deviant Are Detected Faster at the End of Verse-Like Sound Sequences*, «Frontiers in psychology», 12 (2021), in rete all'indirizzo:
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.614872>

Avalle 1962

D'Arco Silvio Avalle, *Cultura e lingua francese delle origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962.

Avalle 1969 e 1992 [2017]

D'Arco Silvio Avalle, *Venti lezioni sulla teoria del ritmo nella tarda antichità e nell'alto medioevo*, in *Le forme del canto la poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a c. di Maria Sofia Lannutti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, pp. 3-85.

Avalle 1988 [2017]

D'Arco Silvio Avalle, *Schemi binari e schemi ternari*, in *Le forme del canto la poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a c. di Maria Sofia Lannutti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, pp. 327-357.

Avalle 1992

D'Arco Silvio Avalle, *Dalla metrica alla ritmica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, dir. da Guglielmo Cavallo, Lino Leonardi, Enrico Menestò, t. I, vol. 1, Salerno Editrice, Roma 1992, pp. 391-476.

Baddeley-Eysenck -Anderson 2009 [2011]

Alan Baddeley, Michael W. Eysenck, Michael C. Anderson, *La memoria*, Il Mulino Strumenti, Bologna 2009 [2011].

Barnett-Bauer-Bell *et al.* (2007)

David W. Barnett, Annie M. Bauer, Susan H. Bell, *Preschool Intervention Scripts: Lessons from 20 years of Research and Practice*, «Journal of Speech-Language Pathology and Applied Behavior Analysis», 2.2 (2007), pp. 158-181.

Bartlett 1920

Frederic Bartlett, *Some Experiments on the Reproduction of Folk Stories*, «Folk-Lore», 31 (1920), pp. 30-47.

Bartlett 1932

Frederic Bartlett, *Remembering A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 1932.

Bays-Husain 2008

Paul M. Bays, Masud Husain, *Dynamic shifts of limited working memory resources in human vision*, «Science», 321 (2008), pp. 851-854.

Bec 2003

Pierre Bec, *Le comte de Poitiers, premier troubadour: à l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Centre d'études occitanes, Montpellier 2003.

Bédier 1896

Joseph Bédier, *Les fêtes de mai et le commencement de la poésie lyrique au moyen âge*, «Revue des Deux Mondes», 135 (1896), pp. 146-172.

Beltrami 2011

Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il mulino Strumenti, Bologna 2011.

Benjafiel 1999 [2011]

John G. Benjafiel, *Psicologia dei processi cognitivi*, Il Mulino Strumenti, Bologna 1999 [2011].

Boynton 2002

Susan Boynton, *Troubadour Song as Performance: A Context for Guiraut Riquier's 'Pus sabers no'm val ni sens'*, «Current Musicology», 94 (2002), pp. 7-36.

Bruner 1987

Jerome Bruner, *Actual minds, Possible Worlds*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, England 1987.

Burdorf-Fasbender-Moennighoff 2007

Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Herg.), *Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearbeitete Auflage*, Verlag J. B. Metzler Stuttgart, Weimar 2007.

Calabrese-Ballerio 2014

Stefano Calabrese, Stefano Ballerio (a c. di), *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, Ledizioni, Milano 2014.

Camerotto 2003

Alberto Camerotto, rec. a: E. Minchin, *Homer and the Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, «Lexis», 21 (2003), pp. 411-419.

Canettieri 1999

Paolo Canettieri, *Metrica romanza*, in *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*, vol. I, dir. da Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, *La produzione del testo*, t. I, Roma, Salerno 1999, pp. 493-554.

Canettieri 2002

Paolo Canettieri, *Ritmo e scienze della cognizione: un approccio storico*, in *Ritmologia*, Atti del Convegno *Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*. Università degli Studi di Cassino dipartimento di linguistica e letterature comparate, 22-24 Marzo 2001, a c. di Franco Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 139-155.

Canettieri 2003

Paolo Canettieri, *Metrica e memoria*, «Rivista di Filologia Cognitiva», 1 (2003).

Canettieri 2014

Paolo Canettieri, *Politica e gioco alle origini della lirica romanza: il conte di Poitiers, il principe di Blaiia e altri cortesi*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a c. di Paolo Canettieri, Arianna Punzi, Viella, Roma 2014, pp. 377-438.

Canettieri 2017

Paolo Canettieri, *Guglielmo IX. Vers: Testo e traduzione a cura di Paolo Canettieri*, in Version 8.

Paolo Canettieri. 2017 Apr 5. Available from:

<https://paolocanettieri.wordpress.com/article/guglielmo-ix-vers/>.

Cantilena 1980

Mario Cantilena, *Enjambement e poesia esametrica orale. Una verifica*, Quaderni del Giornale Filológico Ferrarese, Ferrara 1980.

Cappelletto 2009 [ed. digit. 2014]

Chiara Cappelletto, *Neuroestetica: L'arte del cervello*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009 [ed. digit. 2014].

Carapezza 2018

Francesco Carapezza, *Le melodie perdute di Guglielmo IX*, in «*Que ben devetz conoisser la plus fina*», *Studi promossi da Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Mario Pagano, Stefano Rapisarda*, a c. di Mario Pagano, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, pp. 177-192.

Carbon-Albrecht 2012

Claus-Christian Carbon, Sabine Albrecht, *Bartlett's schema theory: The unreplicated "portrait d'homme" series from 1932*, «*Quarterly journal of experimental psychology*», 65 (2012), pp. 2258-2270.

Chabaneau 1885

Camille Chabaneau, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Édouard privat - Libraire Éditeur Tolosa 1885.

Combes 2006

Annie Combes, *La reverdie: des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*, in, *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, dir. de Dominique Billy, François Clément, Annie Combes, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2006, pp. 121-156.

Cook 1994

Guy Cook, *Discourse and Literature*, Oxford University Press, Oxford (UK) 1994.

Cornulier 1995

Benoît de Cornulier, *Art poétique : notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1995.

Cropp 1975

Glynnis M. Cropp, *Le Vocabulaire Courtois Des Troubadours De L'époque Classique*, Publications Romanes et Françaises, Droz, Genève 1975.

Curtius 1973 [2013]

Ernst Robert, *European literature and the latin middle ages, with a new introduction by Colin Burrow*, Trask W. R. (trasl.), Bollingen Series xxxvi, Princeton University press, Princeton, Oxford 2013.

Cushman-Cavanagh *et al.* 2012

Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, Paul Rouzer, *Octosyllable*, in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. by Roland Greene, Stephen Cushman, 4 ed., Princeton UP, Oxford 2012, pp. 970-971.

D'Ovidio 1932

Francesco D'Ovidio, *Versificazione romanza, poetica e poesia medioevale*, Guida, Napoli 1932.

Daemmrich 1985

Horst S. Daemmrich, *Themes and Motifs in Literature: Approaches-Trends-Definition*, «The German Quarterly», 58, No. 4 (Autumn 1985), pp. 566- 575.

De Beaugrande 1980

Robert De Beaugrande, *Text, Discourse and Process*, Longman, London (UK) 1980.

De Beaugrande-Dressler 1981

Robert De Beaugrande, Wolfgang U. Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, Longman, London (UK) 1981.

DeCastro-Arrazola 2018

Varun DeCastro-Arrazola, *Testing the robustness of final strictness in verse lines*, «*Studia Metrica et poetica*», 5, 2 (2018), pp. 55-76.

Di Benedetto 2010

Omero, *Odissea*, a c. di Vincenzo Di Benedetto, Bur classici, Milano 2010.

Di Girolamo 1989

Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

Diez 1882

Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntniss des Mittelalters, zweite Vermehrte auflage*, von K. Bartsch, Verlag Von Johanne Ambrosius Barth, Leipzig 1882.

Doumont 2002

Jean-Luc Doumont, *Magical numbers: the seven-plus-or-minus-two myth*, «*IEEE Transactions on Professional Communication*», 45, 2 (2002), pp. 123–127.

Dragonetti 1960

Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, De Tempel Brugge, De Tempel 1960.

Economou 1978 [2016]

George Economou, *Introduction*, in Paul Blackburn, *Proensa: An Anthology of Troubadour Poetry*, New York Review Books, New York, NY 1978, [2016, pp. 18-19].

Elwert 1965

W. Theodor Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Klincksieck, Paris 1965.

Eysenck-Keane 2015

Michael W. Eysenck, Mark T. Keane, *Cognitive Psychology: A Student's Handbook, Seventh edition*, Psychology Press Taylor & Francis Group, Hove, East Sussex (UK) 2015.

Fassò 1990

Andrea Fassò, *L'ottosillabo nella «chanson de geste»: il caso dei versi "a dittico"*, in *Actes du XIe Congrès International de la Société Rencesvals*, Barcelone, 22-27 août 1988, a c. di Aurelio Roncaglia, Andrea Fassò, Ulrich Mölk *et alii*, vol. 1, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcellona 1990, pp. 195-214.

Foley 1991

John Miles Foley, *Immanent art: from structure to meaning in traditional oral epic*, Indiana University press, Bloomington (US) 1991.

Frank 1953

Istvan Frank, *Repertoire métrique des poesies des troubadour, Tome I*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1953.

Gambino 2010

Francesca Gambino, *Guglielmo di Poitiers Ab la douzor del temps novel (BdT 183.1)*, «*Lecturae tropatorum*» 3 (2010).

Gambino 2012

Francesca Gambino, *Il ramo di biancospino. Breve ricognizione sulla diffusione di un topos*, in «*Una brigata di voci*» *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a c. di Chiara Schiavon, Andrea Cecchinato, Cleup, Padova 2012, pp.19-30.

Gasparov 1989 [1993]

Michail Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il mulino, Bologna 1989 [1993].

Ghil 1986

Eliza Miruna Ghil, *The Seasonal Topos in the Old Provençal "canzo": A Reassessment*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, ed. by Hans-Erich Keller, vol. 1, *The Trobadours*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Michigan 1986, pp. 87-99.

Gibbs 2003

Raymond W. Gibbs, *Prototypes in dynamic meaning construal*, in *Cognitive Poetics in Practice*, ed. Joanna Gavins and Gerard Steen, Routledge, London 2003.

Gray 2002 [2004]

Peter Gray, *Psicologia*: seconda edizione italiana condotta sulla quarta edizione americana, Zanichelli, Bologna 2004.

Inglese-Zanni 2011

Giorgio Inglese, Raffaella Zanni, *Metrica e retorica del medioevo*, Carocci, Roma 2011.

Iser 1987

Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987.

Jaén-Simon 2016

Isabel Jaén, Julien Jacques Simon, *Cognitive Approaches to Early Modern Spanish Literature*, Oxford University Press, New York (USA) 2016.

Jauß 1971

Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

Jeanroy 1938

Alfred Jeanroy, *Les poésie lyrique des troubadours*, vol. II, Privat/Paris, Didier/Toulouse 1938.

Jousse 1969

Marcel Jousse, *L'antropologie du geste*, Les Éditions Resma, Paris 1969.

Kasten 2010

Ingrid Kasten, *Tutto è niente - niente è tutto. L'amore dei trovatori e dei "Minnesänger"*, «Scienza & Politica: per una Storia delle Dottrine» 8 (2010), pp. 1-17.

Kawczynski 1889

Maximilien Kawczynski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, Emile Bouillon, Paris 1889.

Koffa 1936

Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Brace and Company, New York (US) 1936.

Koliesnik 2019

I. O. Koliesnik, *Literary motif of pain in the framework of cognitive narratology*, «Science and Education a New Dimension. Philology», VII (60), Issue: 204 (2019), pp. 48-51.

Kuzmenko 2005

Laura Kuzmenko, *Valorisation axiologique et analogique positionnelle chez Arnaut Daniel*, «Florilegium » 22 (2005), pp. 191–216.

La Via 2006

Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006.

Lafont 2002

Robert Lafont, *La source sur le chemin: aux origines occitanes de l'Europe littéraire*, L'Harmattan, Paris 2002.

Legrenzi-Papagno-Umiltà 2012

Paolo Legrenzi , Costanza Papagno , Carlo Umiltà, *Psicologia generale*, Società editrice il Mulino, Bologna.

Lote 1940 [1973]

Georges Lote, *Les origines du vers français*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 1940 [1973].

Lote 1951

Georges Lote, *Histoire du vers français*. Ouvrage publié avec le concours du centre national de la recherche scientifique. Tome II, Première partie: *Le Moyen Age II. La déclamation, art et versification, les formes lyrique*, Edition Boivin et C^{ie}, Paris 1951.

Marshall 1972

John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, Oxford University Press, Oxford 1972.

Martinez Benedi 2015

Pilar Martinez Benedi, *The "Cognitive Turn": A Short Guide for Nervous Drivers*, «Status Quaestionis», 7 (2015), pp. 127-155.

Menary 2008

Richard Menary, *Embodied Narratives*, «Journal of Consciousness Studies», 15, No. 6 (2008), pp. 63–84

Meneghetti 2013

Maria Luisa Meneghetti, *Guglielmo IX tra palinodia e autoparodia*, in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*. Actes du Colloque international, Zürich, 9-10 décembre 2010, textes réunis par Johannes Bartuschat, Carmen Cardelle De Hartmann, J, Edizioni del Galluzzo Firenze, pp. 41-58.

Miller 1956

George A. Miller, *The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information*, «Psychological Review», 63, 2 (1956), pp. 81-97.

Milonia 2016

Stefano Milonia, *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2016.

Minchin 2007

Elizabeth Minchin, *Homeric Voices Discourse, Memory, Gender*, Oxford University Press, New York (US) 2007.

Minsky 1975

Marvin Minsky, *Minsky's frame system theory*, in *Proceedings of the 1975 workshop on Theoretical issues in natural language processing*, ed. by Bonnie L. Nash-Webber, Roger Schank, Association for Computational Linguistics, Stroudsburg, PA (US) 1975, pp. 104-116.

Mithen 2005 [2007]

Steven Mithen, *Il canto degli antenati, le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Codice Edizioni, Torino 2005 [2007].

Monterosso 1956

Raffaello Monterosso, *Musica e ritmica dei trovatori, con I tavola fuori testo e 28 esempi musicali*, Giauffré editori, Milano 1956.

Neisser 1981

Ulric Neisser, *John Dean's Memory: A case study*, «Cognition», 9 (1981), pp. 1-22.

Ong 1982 [2011]

Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1982 [2011].

Paduano 2007

Omero, *Iliade*, a c. di Guido Paduano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano 2007.

Parry 1971

Milman Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford University Press, Oxford 1971.

Pasero 1973

Nicolò Pasero, *Guglielmo IX, Poesie*, STEM Mucchi, Modena 1973.

Pasero 1993

Nicolò Pasero, *Traditionelle Motive bei Wilhelm von Aquitanien*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 17 (1993), pp. 1-9.

Press 1961

Alan R. Press, *La strophe printanière chez les troubadours et chez les pontes latins du Moyen Age*, in *Actes et Memoires du III^e Congres international de langue et littirature d'oc, Bordeaux 3-8 septembre 1961*, vol. II, Université Bordeaux, Faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de Bordeaux, pp. 70 ss.

Rainsford 2010

Thomas Rainsford, *Rhythmic change in the medieval octosyllable and the development of group stress*, in *Congrès mondial de linguistique française: CMLF 2010*, éd. par Franck Neveu, Valelia Muni Toke, Thomas Klingler, Jacques Durand, Lorenz Mondada et Sophie Prévost, Paris: Institut de linguistique française 2010, pp. 321–336.

Rajna 1928

Pio Rajna, *Guglielmo conte di Poitiers trovatore bifronte*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. A. Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Droz, Paris 1928, pp. 349-60.

Raynouard 1836-45 [1928]

François Juste Marie Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Chez Silvestre Libraire, Paris 1836-45 [1928].

Reisberg 2016

Daniel Reisberg, *Cognition: exploring the science of the mind*, W. W. Norton & Company, New York (US) London (UK) 2016.

Roncaglia 1973

Aurelio Roncaglia, *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Edizioni accademia, Milano 1973.

Roncaglia 1978

Aurelio Roncaglia, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, IV, a c. di Agostino Ziino, Centro di Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 365-397.

Roncaglia 1992

Aurelio Roncaglia 1992, *Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de Midons)*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 20-26 septembre 1990*, communications recueillies par G. Gouiran et éditées par le Centre d'études occitanes de l'Université de Montpellier et la S.F.A.I.E.O, III voll., Imprimerie de recherche de l'Université Paul Valéry, Montpellier, vol. I, pp. 1105-17.

Ross 1953

Werner Ross, *Über den sogenannten natureingang der trobadors*, «Romanische Forschungen», 65 (1/2) (1953), pp. 49-68.

Rossi 2009

Luciano Rossi, *Anonymat poetique et heteronymie*, «Critica del testo» XII/1 (2009), pp. 239-261.

Sanguineti-Scarpati 2013

Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati, *“Comensamen comensarai”: Per una tipologia degli “incipit” trobadorigi*, «Romance Philology», 67, No. 1 (2013), pp. 113-138.

Santini 2005

Giovanna Santini, *Rima e Memoria*, «Rivista di Filologia Cognitiva», 3 (2005).

Scarpati 2008

Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Viella, Roma 2008.

Schank 1982 [1999]

Roger C. Schank, *Dynamic Memory Revisited*, Cambridge University Press, New York (US) 1982 [1999].

Schank-Abelson 1977

Roger C. Schank, Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale (NJ) 1977.

Scheludko 1935

Dimitri Scheludko, *Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Trobadors. (Zu Form und Inhalt der Kanzone)*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 59, 7/8 (1935), pp. 402-421.

Scheludko 1937

Dimitri Scheludko, *Zur Geschidite des Natureinganges bei den Trobadors*, «Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur», 60, 5/6 (1937), pp. 257-334.

Segre 1985

Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Biblioteca Einaudi, Torino 1985.

Semino 1997 [2014]

Elena Semino, *Language and world creation in poems and other texts*, Routledge Francis Group, London (UK) New York (US) 1997 [2014].

Sloos-McKeown 2015

Marjoleine Sloos, Denis McKeown, *Bias in Auditory Perception*, «*i-Perception*», 6, 5 (2015), in rete all'indirizzo: <https://doi.org/10.1177/2041669515607153>

Spanke 1936

Hans Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Weidmann, Berlin 1936.

Squire 1992

Larry R. Squire, *Declarative and nondeclarative memory: Multiple brain system supporting learning and memory*, «*Journal of Cognitive Neuroscience*», 4, pp. 232-243.

Stockwell 2002

Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: an introduction*, Routledge Taylor & Francis Group, London (UK) New York (US) 2002.

Stockwell 2006

Peter Stockwell, *Schema Theory: Stylistic Applications*, in *Encyclopedia of Language & Linguistics*, Second Edition, ed. Keith Brown, vol. 11, Elsevier, Oxford 2006, pp. 8-13.

Suchier 1952

Walther Suchier, *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, Niermeyer, Tübingen 1952.

Switten 2007

Margaret L. Switten, *Versus and troubadours around 1100: A comparative study of refrain technique in the 'New Song'*, «*Plainsong and Medieval Music*», 16, 2 (2007), pp. 91-143.

Tarnow 2010

Eugen Tarnow, *There is no capacity limited buffer in the Murdock (1962) free recall data*, «Cognitive Neurodynamics», 4, 4 (2010), pp. 395–397.

Tobler 1885

Adolphe Tobler, *Le Vers français ancien et modern, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Leopold Sudre*, Vieweg, Paris 1885.

Tsur 2017

Reuven Tsur, *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*, Oxford University Press, Oxford (UK) 2017.

Tyson 2006

Lois Tyson, *Critical theory today: a user-friendly guide*, 2nd edition, Routledge, New York and London 2006.

Valenti 2009

Gianluca Valenti, *The magical number seven and the early romance poetry*, «Cognitive Philology», 9 (2009).

Vandaele-Brône 2009.

Jeroen Vandaele, Geert Brône, *Cognitive Poetics: A Critical Introduction*, in *Cognitive Poetics: Goals, Gains, and Gaps*, ed. by Geert Brône and Jeroen Vandaele, Mouton de Gruyter, 2009, pp. 1-29.

van Dijk 1979

Teun A. van Dijk, *Cognitive Processing of Literary Discourse*, «Poetics Today» 1, No. 1/2, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication (1979), pp. 143-159.

Verrier 1931-33

Paul Verrier, *Le vers français formes primitives : développement - diffusion*, II tome : *Les mètres*, Didier, Paris 1931-33.

Ward 2015

Jamie Ward, *The Student's Guide to Cognitive Neuroscience*, Psychology Press Taylor & Francis Group, Hove, East Sussex (UK) 2015.

Wartburg 1928-2002

Walther Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Leipzig *et al.*, Bonn 1928-2002.

Weber 1992

Jean Jacques Weber, *Critical Analysis of Fiction*, Rodopi, Amsterdam (OL) Atlanta (US) 1992.

Wueffen 1963

Barbara von Wulffen, *Der Natureingang in Minnesang und frühem Volkslied*, Hueber, München 1963.

Zajonc 1968

Robert B. Zajonc, *Attitudinal effects of mere exposure*, «Journal of Personality and Social Psychology Monograph Supplement», 9, 2 (1968).

Ziino 1991

Agostino Ziino, *Caratteri e significati della tradizione musicale trobadorica*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Acte du Colloque de Liège, 1989, éd. par Madeleine Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège 1991, pp. 85-218.

Zink 2006

Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2006.

Zink 2013

Michel Zink, *Les Troubadours. Une histoire poétique*, Editions Perrin, Paris 2013.

Appendice.

Sintesi di *schemata*, *frames* e *scripts* e ricostruzione dell'albero schematico di *Ab la dolchor del temps novel*.

I° COBLA

Schemata: [TEMPS NOVEL] schema situazionale
[VERS DEL NOVEL CHAN] schema stilistico

Scripts: *foillo li bosc
*li aucel chanton

*om s'aisi

Frames: /bosc/
/aucel/

II° COBLA

Schemata: [ATTESA] schema situazionale

Scripts: *non dorm ni ri
*no m'aus traire adenan
*sacha ben de la fi....

Frames: /De lai/
/mesager/
/sagel/

III° COBLA

Schemata: [AMOR] schema situazionale

Scripts: * l'arbr'en craman
* sol s'espan

Frames: /brancha de l'albespi/
/la nuoit/
/ab la ploi/
/ez al gel /,
/sol/
/feuilla/
/ramel/

IV° COBLA

Schemata: [RICORDO] schema situazionale
[DONO] schema situazionale

Scripts: * fezem de guerra fi
* donet un don
*
* mas mans soz son mantel

Frames: /mati/
/guerra/
/drudari/
/anel /,
/don/
/man/
/mantel/

V° COBLA

Schemata: [PROFESSIO FIDEI] schema situazionale

Scripts: * non ai soing

* d'amor gaban

* un breu sermon que s'espel

Frames: /Bon Vezi/,

/estraing lati/

/paraulas/

/breu sermon/,

/pessa/

/coutel/

Fig.1 Albero schematico di *Ab la dolchor del temps novel*.

