



Il pubblico delle *vidas* trobadoriche: un'esplorazione cognitiva

Mariagrazia Staffieri*

*Sapienza Università di Roma
mariagrazia.staffieri@uniroma1.it

1. Introduzione

Chi era e come si può caratterizzare il pubblico fruitore delle *vidas* trobadoriche? Nel suo fondamentale lavoro, Meneghetti aveva evidenziato il legame che sussiste fra gli atti della creazione e dell'esecuzione letteraria e l'atto della ricezione di quei prodotti. In tal senso, la studiosa aveva posto l'attenzione su una possibile caratterizzazione dell'autore delle *vidas* trobadoriche, la cui attitudine compositiva sarebbe ben visibile nell'intenzione di esplicitare e "fissare" – garantendone in questo modo la veridicità – quelle motivazioni e quei principi che erano identificativi dell'ideologia cortese occitana, offrendo così «una sorta di prontuario comportamentale per la buona società del XIII secolo»¹. Seguendo questa tesi, lo scopo del biografo sarebbe consistito nel «dare un'immagine dell'esistenza dei cantori della *fin'amor* e dell'ambiente in cui essi vivono del tutto armonizzata coi gusti del pubblico duecentesco»². Qual era, però, questo "pubblico duecentesco"? In generale, è comunemente noto che la ricezione della lirica trobadorica era affidata ad una cerchia di fruitori identificabile come «una "comunità" letteraria dove la distanza fra produttori e destinatari è particolarmente ridotta»³ e quindi un insieme di utenti culturalmente individuato, nonché storicamente vicino all'autore, che per questo stabiliva con lui una comunicazione diretta. In questo contesto, si creava dunque «un piano d'intesa immediata fra produttori e destinatari dello *speech event*»⁴:

¹ Meneghetti 1984, pp. 241-242. Nel contesto delle funzioni relative al circuito di produzione/fruizione letteraria, si veda anche Noto 1998.

² Ivi, p. 239. Sul tema si veda anche Aurell 1989.

³ Meliga 2003, pp. 98-99: «Questo fa sì che in certi casi la cerchia degli spettatori potesse essere molto ristretta, limitata ai *familiares* e agli ospiti più assidui o noti della corte, gli unici in grado di decifrare le allusioni a persone, luoghi o avvenimenti che troviamo all'interno di certi componimenti. [...] D'altro canto, i rapporti intertestuali e la componente "dialogica" presenti in larga parte della produzione dei trovatori e dei trovieri presuppongono la partecipazione di un pubblico con un'adeguata educazione alla poesia, almeno per quello che riguarda le regole dei generi e l'uso di determinate situazioni liriche».

⁴ Guida 2011, pp. 595-603 (cit. p. 603). Cfr. anche Guida 2006, p. 2, ove lo studioso afferma che il ruolo dei *magistri artium liberalium* consisteva nel *delectare* e *docere*, nell'«inculcare i principi basilari della

autori e fruitori vivevano in un rapporto di reciproca intesa e pacifica convivenza, giacché appartenenti, ciascuno con un proprio ruolo, ad un comune circuito comunicativo. D'altronde, come ha evidenziato di recente Simone Marcenaro (riprendendo quanto già affermato anni prima da Meneghetti), se ogni spazio socioculturale medievale era contraddistinto da proprie caratteristiche, l'esecuzione delle canzoni trobadoriche provenzali doveva avvenire in «un ambiente più intimo e raccolto, nel quale l'*audience* era senz'altro più compatta e, per questo, condivideva le stesse premesse culturali con gli autori e gli esecutori»⁵: un clima, dunque, in cui la *performance* doveva avvicinarsi a forme rituali e teatrali. In questo quadro socioculturale, in che misura l'utente-ricevitore delle biografie poteva accostarsi, in termini di somiglianza, al fruitore della composizione poetica? Quanto e in che modo la delineazione dell'uno può mutare rispetto alla definizione dell'altro? Se accettiamo la tesi di Meneghetti secondo cui alla base della redazione delle *vidas* vi era il fine di rendere esplicito quel sistema ideologico che in lirica poteva talora rimanere nell'ombra⁶, dovremmo allora considerare il pubblico delle biografie parzialmente distante, a livello linguistico e culturale, dalla "comunità letteraria" che fruiva dei componimenti in versi. Pertanto, si potrebbe supporre un utente cognitivamente preparato ad accogliere una "semplificazione" (o "banalizzazione") della densità semantico-metaforica della lirica, ma evidentemente non altrettanto pronto a decodificare l'intrinseca difficoltà della poesia stessa.

La questione relativa alla caratterizzazione – soprattutto cognitiva – del fruitore delle biografie porta con sé un secondo quesito: come avveniva la ricezione effettiva delle *vidas*? Per trovare una risposta a tale quesito, è necessario valutare le forme e le modalità comunicative che consentivano un'autentica e concreta fruizione dei testi. Se si entra nel merito della *vexata quaestio* oralità-scrittura delle *vidas*⁷, è infatti del tutto possibile supporre la presenza di una dimensione aurale, essendo i paratesti pienamente duecenteschi e, pertanto, redatti in una fase in cui la lirica trobadorica si sta già costituendo in una tradizione scritta. La *performance* dei giullari dovrebbe infatti essere intesa come effettivo atto di vocalità: si dà voce ad una

cortesìa ad un pubblico transpadano disposto ad orientare la propria condotta secondo più evolute coordinate»; Guida 2010, pp. 14-15, in cui si fa riferimento ad un «pubblico signorile avido di recite paraletterarie» e «aristocratico sensibile alle iniziative e alle sperimentazioni culturali, che si mostrava propenso ad allentare i cordoni della borsa appassionandosi alle questioni dilemmatiche, ai dibattiti in versi e musica, alle gare inventive, recitative, letterarie»; Guida 2016.

⁵ Marcenaro 2023, pp. 59-61. Cfr. Meneghetti 1992, pp. 56-60.

⁶ Meneghetti 1984, p. 241.

⁷ Ripercorrendo le principali posizioni critiche della questione, già Schutz, nel 1939, aveva valutato la possibilità che tali forme di *narratio brevis* potessero essere recitate, giungendo alla conclusione secondo cui le *vidas* erano certamente scritte, fungendo da 'avvisi' che accompagnavano l'antologia di testi lirici, mentre erano le *razos* a costituire dei veri e propri 'prologhi orali'. Alcuni anni dopo, Martin de Riquer riprese tali considerazioni, affermando che le *vidas* fossero state redatte in vista della confezione dei canzonieri, e dovrebbero quindi ad essi la loro esistenza; tuttavia, i riferimenti alla dimensione dell'ascolto potrebbero essere sintomatici di altrettante «lecturas públicas de cancioneros en sesiones limitadas a unos amigos o a los integrantes de una corte» oppure di «expresiones procedentes de esbozos biográficos de trovadores que los juglares ofrecían al público oralmente y previamente al recitado de las poesías de éstos» (1975, pp. XI-XIII). Su questa scia si collocava anche Caluwé, suffragando la tesi di un eventuale livello performativo orale in virtù della frequenza di verbi quali *dire*, *auzir*, *entendre* nei paratesti, sebbene «telles qu'elles nous sont parvenues, elles font surtout valoir une poétique de l'écriture» (1989, p. 6; cfr. anche Poe 1984, pp. 17-33). In questo scenario, Maria Luisa Meneghetti ha ritenuto necessario sottolineare l'indubbia destinazione orale con cui sarebbero nate *vidas*, sebbene il *corpus* testuale di cui siamo in possesso «ha tutto fuorché l'aspetto di un *recueil* di effimere e disparate presentazioni orali, casualmente fissate, ad un certo momento del loro vagabondaggio cortigiano, dalla penna del copista» (1984, p. 279). Per una panoramica generale sullo *status quaestionis*, cfr. Staffieri 2024.

testualità che nasce scritta e si trasmette attraverso la scrittura. Pertanto, il pubblico delle biografie si trovava di fronte a testi percepibili per via sensoriale *orale-aurale* (con riferimento, quindi, tanto alla voce quanto all'udito)⁸, testi che conoscevano già una fase di scrittura ed erano concepiti per la lettura, ma possedevano anche una dimensione aurale, e quindi una destinazione uditiva⁹. Accanto a questo argomento, com'è noto estremamente discusso, risulta altrettanto rilevante esaminare le condizioni comunicative mediante cui avveniva la fruizione delle *vidas* trobadoriche: già Meneghetti, a tal proposito, adottando l'orizzonte critico della "teoria della ricezione" della scuola di Costanza, e rielaborando quindi le proposte metodologiche di Jauss¹⁰, faceva riferimento ad «una *Rezeptionsgeschichte* intesa non come mero principio storico-ricostruttivo, ma piuttosto come quadro d'analisi dei processi comunicativi, delle "operazioni" compiute sui testi, in determinate situazioni storiche, da gruppi d'individui dall'identità sociale e culturale ben localizzabile». Ponendo al centro i ricettori del messaggio letterario, dunque il pubblico, la studiosa precisava che non bisognerebbe focalizzarsi tanto sulla «definizione di un astratto "ruolo di lettura" già predeterminato dal testo», quanto più sulla «ricerca delle reali interpretazioni delle quali una certa opera o un certo gruppo di opere sono stati fatti oggetto nel corso del loro "divenire" storico, e delle mediazioni che hanno pilotato tali interpretazioni»¹¹.

In quest'ottica, è possibile approfondire ulteriormente l'analisi relativa alle metodologie e alle strategie di fruizione, adottando un preciso *framework* cognitivo avente lo scopo di chiarire l'entità e la natura dei processi cognitivi che venivano messi in atto nella mente dell'utente medievale durante il suo avvicinamento al testo. L'indagine in questione implica che si accetti l'esistenza di criteri a tutti gli effetti definibili *universali cognitivi*, giacché propri della mente umana, e per i quali, quindi, i processi cognitivi di ricezione testuale di un utente duecentesco non differiscono eccessivamente dalle operazioni mentali proprie di un individuo moderno. Tale assunto rimane valido a prescindere dalla connotazione del singolo fruitore, tanto a livello della sua *knowledge base* e del suo *background* personale, quanto a livello della realtà socioculturale da lui vissuta: elementi, questi, che devono ugualmente essere presi in esame nell'applicazione cognitiva di tale metodo, il quale necessita in ogni caso di una (anche minima) contestualizzazione. Una riduzione, questa, quasi drastica della distanza cognitiva fra utente medievale e utente moderno, che era stata parzialmente notata già da Gaunt, a proposito della "ricezione dell'ironia" dei trovatori da parte di un pubblico «whose sense of humour was not, in some respects, different from that of a modern audience» e che «enjoyed the cathartic effect of a refined courtly *canço*, but was also enjoyed laughing of the more vulgar aspects of life»¹².

La valutazione della ricezione medievale delle *vidas* trobadoriche proposta in questa sede, nei termini che abbiamo poc'anzi delineato, attingerà all'ampio repertorio di strumenti offerti dalla poetica cognitiva, ambito di studi che prevede una metodologia di ricerca composita, multidimensionale e soprattutto eterogenea, seppur sempre mirata a descrivere la natura del testo, analizzando gli effetti che questo produce nel suo fruitore. Questa tipologia

⁸ Secondo la definizione di Ong 1982 [trad. it. a cura di Calanchi 2014]; cfr. anche Zumthor 1983 [nella trad. it. a cura di Di Girolamo 2001, pp. 32-33].

⁹ L'argomentazione relativa alla possibile presenza di una dimensione aurale è particolarmente corposa e meriterebbe una trattazione ben più ampia, che qui non è chiaramente possibile affrontare: si rimanda pertanto agli studi di Zumthor 1979; 1983 [trad. it. a cura di Di Girolamo 2001]; 1987 [trad. it. a cura di Liborio 1990]; Ong 1982 [trad. it. a cura di Calanchi 2014].

¹⁰ Jauss 1983; 1989.

¹¹ Meneghetti 1992, p. 17.

¹² Gaunt 1989, p. 185.

di analisi poetico-cognitiva si colloca in parte sulla scia dell'orientamento dell'estetica della ricezione elaborata dalla scuola di Costanza, che già Meneghetti, come abbiamo visto, aveva considerato una valida metodologia di ricerca per gli studi trobadorici. Tuttavia, allontanandoci parzialmente da quel metodo specifico, in questa sede adotteremo una prospettiva maggiormente linguistica e stilistica, assumendo infatti come punto di partenza l'esaustivo lavoro di Peter Stockwell, il quale fornisce interessanti modalità di indagine negli ambiti sopra citati, esaminando non solo i processi di elaborazione delle informazioni e di *rappresentazione mentale*, ma anche le modalità mediante cui l'impiego di determinate strategie linguistiche, in quest'ambito letterario, può condizionare l'orientamento cognitivo al testo. Nel contesto della letteratura trobadorica, la componente stilistica risulta essere particolarmente rilevante ai fini di uno studio sulla fruizione testuale, giacché la struttura complessiva testuale (con la ripetizione di parole-chiave e/o di interi sintagmi) viene elaborata dall'autore proprio in funzione della ricezione di quel testo da parte del pubblico medievale, oltretutto della trasmissione di una precisa ideologia culturale. Sullo schema elaborato da Stockwell, sono state condotte varie sperimentazioni su differenti tipologie testi letterari: si tratta soprattutto di opere novecentesche¹³ (aventi quindi una struttura differente rispetto al genere medievale delle *vidas*, poiché narrate in prima persona e con ampi intervalli riflessivi). Tuttavia, alcuni elementi salienti dell'impianto narratologico delle biografie trobadoriche, quali la costruzione della trama, il susseguirsi di azioni in riferimento ad un unico personaggio (il trovatore), ma anche esigui sviluppi psicologici inattesi, possono trovare estremi di contatto con le modalità di analisi impiegate per la letteratura più recente. Sulla base dei presupposti fin qui delineati, l'analisi che segue tenterà di comprendere i gradi di flessibilità del modello stockwelliano, quantificando le potenzialità di tale griglia cognitiva in relazione ad un suo embrionale impiego nella produzione letteraria delle *vidas*.

2. Modi e forme di *rappresentazione mentale*: *Text World*

Nel momento in cui avviene un'esperienza di fruizione di un testo letterario, la mente umana è in grado di accedere ad un mondo differente da quello in cui è materialmente posto l'utente: si tratta del cosiddetto *Text World*. Si realizza così una *proiezione deittica* del fruitore nel luogo, nello spazio e nella prospettiva in cui avvengono gli eventi presentati dal racconto: processo, questo, che consente al ricevente di comprendere e di *rappresentare* nella sua mente il significato del testo a cui si rapporta, nonché una serie di emozioni e di sensazioni ad esso connesse¹⁴ (da qui la *metafora del trasporto*¹⁵). È quanto d'altronde aveva efficacemente sintetizzato Paul Werth nella sua *Text World Theory*¹⁶ (partendo a sua volta dalla *Possible Worlds Theory*, soggetta a molteplici applicazioni¹⁷), che verrà poi ripresa da Peter Stockwell¹⁸.

¹³ A titolo esemplificativo, citiamo le analisi poetico-cognitive e narratologiche condotte su *A very short story* di Ernest Hemingway (Semino 2003), su *Snow White* di Donald Barthelme (Gavins 2003, pp. 129-144) e sulla letteratura tedesca del Novecento (Costa 2014, pp. 155-236).

¹⁴ Gli studi concordano nell'asserire che, al fine di assicurare la corretta comprensione di un testo, risulta fondamentale per l'utente una primaria *rappresentazione mentale* (utilizziamo il corsivo, nel corpo e in nota, giacché si tratta di riproduzione figurata ed esclusivamente mentale). Sulle modalità e sui meccanismi mediante cui questa *rappresentazione* può avvenire, poi, sono state avanzate diverse descrizioni: Johnson-Laird 1983 rimanda ai *mental models*, Fauconnier 1994 ai cosiddetti *mental spaces*, Gerrig 1993 fornisce invece la nozione di *narrative worlds*, e ancora Stockwell 2002 allude ai *text worlds*. Per una panoramica generale, cfr. Gavins 2003, p. 129.

¹⁵ Si rimanda a Arduini/Fabbri 2008 e a Costa 2014, pp. 144-153 per un inquadramento complessivo.

¹⁶ Werth 1999, pp. 154-155.

¹⁷ Cfr. Bradley/Swartz 1979; Hidalgo Downing 2000; Gavins 2000; 2001; 2003. La teoria fu applicata a vari casi narratologici e semiotici, per cui si vedano Pavel 1986; Eco 1990; Ryan 1991; Ronen 1994.

¹⁸ Stockwell 2002, pp. 135-150.

Seguendo le tesi di Werth e di Stockwell, un'eventuale analisi linguistico-stilistica e cognitiva di un testo deve considerare necessariamente i tre piani mediante cui si realizza la *rappresentazione* mentale dello stesso:

- a) *Discourse World*: il mondo del discorso.
- b) *Text World*: il mondo effettivo del testo.
- c) *Sub-Worlds*: mondi ulteriori che si affiancano al mondo del testo.

Vediamo ora come questi tre livelli possono essere applicati alla *rappresentazione* mentale delle *vidas* trobadoriche messa in atto dal fruitore medievale delle stesse. In questa sezione, procederemo con la descrizione solamente dei primi due piani, mentre alla trattazione del terzo – particolarmente articolato – verrà dedicato il paragrafo successivo.

Il *Discourse World* rappresenta la base linguistica essenziale per far sì che avvenga una corretta comprensione testuale, nonché per assicurare uno *shift deittico* dal mondo reale dell'utente (che chiameremo *real world*) al mondo del testo. Tale *discourse world* deve quindi necessariamente essere composto di due parti: da un lato, l'elaborazione e la produzione testuale, che possiamo identificare con l'autore e/o con il narratore del testo (nel caso delle *vidas*, questi coincidono, essendo le biografie redatte in terza persona) oppure con colui che ne assicura la fruizione (nel caso delle *vidas*, questa figura si potrebbe riconoscere nel *joglar*, se si accetta la tesi di Riquer – non del tutto da escludere – secondo cui è possibile che costui, prima di declamare le canzoni del trovatore, informasse preventivamente il pubblico circa la sua biografia¹⁹). Dall'altro, abbiamo la parte della ricezione, e quindi il lettore e/o l'ascoltatore del testo (per l'appunto, l'utente-fruitore delle *vidas*). Le due figure in questione, trovandosi in un medesimo contesto comunicativo (*CG* = *common ground*²⁰), si delineano come partecipanti dell'esperienza cognitiva legata ad un testo, mediante uno scambio linguistico coerente e indipendente dalla possibile distanza temporale e/o spaziale che divide i due soggetti e dalla forma comunicativa adottata (lettura oppure ascolto)²¹. Per garantire la corretta ricezione del testo da parte del ricevente, altrettanto indispensabile è la sua *knowledge base* e il suo *background culturale* (quindi l'insieme di conoscenze e di saperi già acquisiti), nonché il gruppo sociale di appartenenza²². Quest'ultimo punto risulta particolarmente interessante nell'ottica della nostra ricerca, giacché è probabile che, come abbiamo visto, il biografo delle *vidas* trobadoriche tentasse, attraverso i paratesti, di rispecchiare «una condizione di *dover essere*»²³, allineandosi così agli orientamenti ideologici del pubblico duecentesco, pubblico identificabile secondo Meneghetti con gli *homines de masnada* e i *milites* afferenti alla corte dei da Romano, nucleo sociale legato alle pratiche estetiche della vita nobiliare e cortese, nonché particolarmente

¹⁹ Riquer 1975, pp. XI-XIII.

²⁰ Secondo la definizione di Stockwell 2002, pp. 117-146.

²¹ Cfr. Gavins 2003, p. 130, secondo cui il *discourse world* «contains two or more participants engaged in a language event. This event may involve either face-to-face or long-distance conversation, or written communication of any type. In some cases the participants will share the same immediate physical surroundings and in others they will be separated in both time and space. Either way, their discourse world will be governed by certain tacit discourse principles, according to which the participants both expect and agree to perform coherent and cooperative communication.».

²² Per la caratterizzazione di gruppo sociale, si veda anche la definizione di *entativity*, formulata dallo psicologo Donald T. Campbell, vale a dire «the individual's cognitive assessment of a social unit as a "group"» (Blanchard/Caudill/Slattery Walker 2020, p. 92; il concetto appare per la prima volta in Campbell 1958, ma si veda anche Lickel *et al.* 2000). Per un'analisi più esaustiva circa l'istruzione e la cultura nel *Midi*, si veda Marcenaro 2023, pp. 107-160.

²³ Meneghetti 1984, p. 238.

attento al «codice comportamentale della *fin'amor* e i suoi temi d'autodisciplina e di elevazione morale»²⁴, sebbene disposto ad assorbire nuovi modelli letterario-comportamentali.

Il *Text World* è la *rappresentazione* mentale necessaria per la comprensione di un testo, alla quale il ricevente dà luogo nel momento in cui si accosta allo stesso. Questo piano di comprensione si compone di due essenziali elementi che costituiscono la struttura testuale in sé e che risultano primari nella decodificazione cognitiva del testo nella mente del fruitore.

- *World-Building Elements* (elementi di costruzione del mondo testuale), i quali comprendono le parole che attraggono l'attenzione dell'utente nel momento in cui questi si rapporta al testo (spesso si tratta delle parole-chiave oppure di termini ripetuti con una certa frequenza) e che possono rientrare nelle categorie di: *Time (T)*, *Location (L)*, *Characters (C)*, *Objects (O)*²⁵. Vediamo un esempio tratto dalla *vida* di Bernart de Ventadorn (mss. ABEIKRSg).

Bernartz de Ventadorn si fo de Limozin, del castel de **Ventadorn**. Hom fo de pabra generacion, fils d'un sirven qu'era forniers, qu'esquaudava lo forn a coszer lo pan del castel. E venc bels hom et adreichs, e saup ben *chantar e trobar*, e venc cortes et enseingnatz. E lo **vescons**, lo seus seingner, de **Ventadorn**, s'abelli mout de lui e de son *trobar e de son cantar* e fez li grand honor. E-l **vescons** de **Ventadorn** si avia **moiller**, joven e gentil e gaia. E si s'abelli d'En **Bernart** e de soas **chansos** e s'enamora de lui et el de la dompna, si qu'el fetz sas **chansos** e sos vers d'ella, de l'**amor** qu'el avia ad ella e de la valor de leis. Lonc temps duret lor **amors** anz que-l **vescons** ni l'autra gens s'em **aperceubes**. E quant lo **vescons** s'en **aperceup**, si s'estranjet de lui, e la **moillier** fetz serar e gardar. E la dompna si fetz dar comjat a-N **Bernart**, qu'el se partis e se loingnes d'aquella encontrada.²⁶

I termini che vengono reiterati in questa prima parte della biografia aiutano già l'utente ad "entrare" nella narrazione e a comprenderne: la natura biografica (e, di conseguenza, il tempo in cui avvengono gli avvenimenti, categoria **T**: senza riferimenti specifici, gli anni in cui vive e opera il protagonista); i personaggi principali (categoria **C**: Bernart de Ventadorn, il trovatore; il visconte di Ventadorn, suo signore; la moglie del visconte); il luogo in cui sono ambientate le varie scene (categorie **L** e **O**, con vari gradi di specificità: Limozin, «castel de Ventadorn», «aquella encontrada»); le dinamiche sociali che si instaurano fra queste figure (in particolare, l'amore fra il trovatore e la moglie del suo signore). Com'è noto, la ripetizione era fondamentale per attivare la memoria del ricevente, la quale assumeva a sua volta un ruolo di primaria rilevanza nella trasmissione delle opere medievali (si pensi, ad esempio, alle melodie della poesia trobadorica)²⁷. La memoria però assume un'ulteriore funzione in questo contesto: la creazione di un mondo realistico ma fittizio nella mente dell'utente: in tale prospettiva, un potenziale fruitore medievale della *vida* di Bernart de Ventadorn avrà sicuramente ricordato, del testo in questione, che il trovatore sapeva «ben chantar e trobar» (binomio, in alcuni casi verbale e in altri sostantivale [«de son trobar e de son

²⁴ Ivi, pp. 249-250.

²⁵ Cfr. Werth 1999, pp. 180-189; Stockwell 2002, pp. 136-140.

²⁶ Il testo è stato tratto da Boutière/Schutz/Cluzel 1964², pp. 20-21, edizione di riferimento anche per le successive biografie. Per l'esame delle frequenze lessicali è stato di rilevante aiuto il *software open source* per l'analisi stilistica testuale *Voyant Tools* (<https://voyant-tools.org/>).

²⁷ Cfr. Marcenaro 2023, pp. 140-156.

cantar»], spesso presente nelle *vidas*, quasi sotto forma di costante sintagmatica), e che proprio grazie alle sue canzoni aveva conquistato la moglie del visconte di Ventadorn. La duplice *repetitio* a breve distanza delle voci verbali *aperceubes* e *aperceup* (con significato di “notare”, “comprendere”²⁸), inoltre, è sintomatica della scoperta, da parte del visconte, della dinamica adultera fra i due amanti: questo passaggio risulta cruciale sul piano cognitivo dello sviluppo testuale, giacché non viene mai esplicitato nel testo che l’amore fra Bernart e la donna era stato tenuto nascosto (il fruitore poteva solamente intuirlo e immaginarlo), ma l’iterazione di quel verbo permette all’utente di comprenderlo in modo implicito. In questa breve sinossi narrativa, la memoria del pubblico viene continuamente richiamata, affinché rimanga “sveglia” rispetto ai fatti narrati, proprio grazie ai *world-building elements*, fra cui anche sinonimi (*chansos/vers; moiller/dompna*) e pronomi (*leis, lui, ella*).

- *Function-Advancing Propositions*²⁹, ossia le proposizioni che permettono l’avanzamento della narrazione, con riferimento non soltanto al *plot* – e quindi all’insieme degli eventi che caratterizzano le singole scene del racconto –, ma anche alla presentazione dei personaggi e dei dialoghi. Stockwell, a tal proposito, ha operato una classificazione di questi *function advancers*³⁰, che riportiamo di seguito e applichiamo ai nostri paratesti.

TIPO DI TESTO	TIPO DI PREDICATO	FUNZIONE	SPEECH ACT
Narrativo	Azione, evento	<i>Plot-advancing</i>	Riportare, raccontare

→ ESEMPIO: E fetz li traire lo cor del cors e fetz li taillar la testa; e-l cor fetz portar a son alberc e la testa atressi; e fetz lo cor raustir e far a pebrada, e fetz lo dar a manjar a la moiller. (**Guillem de Cabestaing, mss. ABN²**)

TIPO DI TESTO	TIPO DI PREDICATO	FUNZIONE	SPEECH ACT
Descrittivo: scena	Stato, con attributi	<i>Scene-advancing</i>	Descrivere scena

→ ESEMPIO: Lonc temps estet en sa cort, et enamoret se d’ella et ella de lui, e fetz mantas bonas chansos d’ella. (**Bernart de Ventadorn, mss. ABEIKRSg**)

TIPO DI TESTO	TIPO DI PREDICATO	FUNZIONE	SPEECH ACT
Descrittivo: persona	Stato, con attributi	<i>Person-advancing</i>	Descrivere personaggio

→ ESEMPIO: Peire d’Alverne si fo de l’evesquat de Clarmon. Savis hom fo e ben letratz, e fo fils d’un borges. Bels et avinens fo de la persona. E trobet ben e cantet ben e fo lo premiers bons trobaire que fon outra mon et aquel que fez los meillors sons de vers que anc fosson faichs. (**Peire d’Alvergne, ms. B**)

²⁸ Per le declinazioni semantiche del verbo, vd. i dizionari DOM, s.v. *apercebre* (1. v. réfl. *appercevoir*); Rn 2, p. 279 col. a (51. *Apercebre, apercepre, v., apercevoir, aviser, distinguer*); FEW 8, p. 217 col. b (PĒRCĪPĒRE).

²⁹ Cfr. Werth 1999, pp. 190-203; Stockwell 2002, pp. 136-140.

³⁰ Stockwell 2002, p. 137. Cfr. anche Costa 2014, p. 44.

TIPO DI TESTO	TIPO DI PREDICATO	FUNZIONE	SPEECH ACT
Descrittivo: abitudini	Routine	<i>Routine-advancing</i>	Descrivere routine

→ ESEMPIO: Mais, ensi com sol avenir d’amor, venc c’ Amors volc assalir ma dompna Margarida de son assaut.³¹ (**Guillem de Cabestaing, ms. P**)

TIPO DI TESTO	TIPO DI PREDICATO	FUNZIONE	SPEECH ACT
Discorsivo	Relazionale	<i>Argument-advancing</i>	Ipotizzare, concludere

→ ESEMPIO: Mas pois qu’el ac moiller non fetz cansos.³² (**Uc de Saint Circ, ms. B**)

A questa serie si aggiunge poi l’ultima categoria individuata da Stockwell: testo di tipo *instructive* (ingiuntivo), predicato imperativo, funzione di *goal-advancing*, *speech act* (atto linguistico) consistente nel formulare richieste o comandi. Si tratta di una tipologia che non è propria delle *vidas*, proprio in virtù del genere cui esse appartengono (biografico): in altre parole, l’autore non può “formulare richieste o comandi”, essendo peraltro gli stessi paratesti narrati in terza persona. Possono invece essere presentate situazioni in cui uno dei personaggi formula richieste o comandi, ma questi casi rientrano comunque nelle categorie di *plot-advancing* e di *scene-advancing*.

Sulla base delle due fondamentali componenti che caratterizzano il *Text World*, proveremo ora ad offrire un’analisi cognitiva complessiva della *vida* di Bernart de Ventadorn (mss. *ABEIKRSg*), partendo dal diagramma offerto da Stockwell con le categorie, menzionate poc’anzi, di: *Time* (T), *Location* (L), *Characters* (C), *Objects* (O).

World-Builders³³

- T Lonc temps duret lor amors
E quant lo vescons s’en aperceup
- L Bernartz de Ventadorn si fo de Limozin, del castel de Ventadorn
qu’el se partis e se loignes d’aquella encontrada
Lonc temps estet en sa cort
si la trais de Normandia e si la menet en Angleterra
En Bernartz, per aquella dolor, si s’en rendet a l’ordre de Dalon

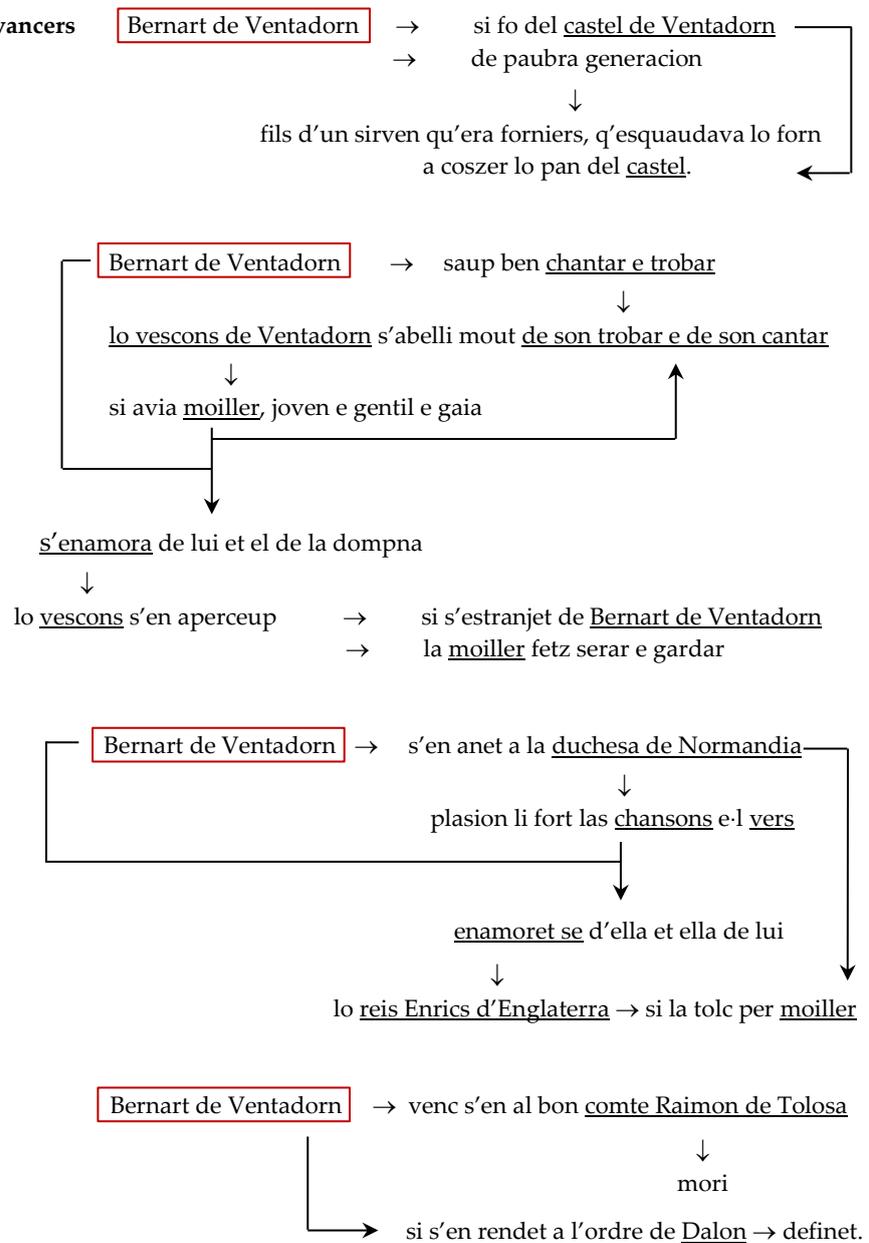
³¹ È necessaria una precisazione in merito alla tipologia di *routine*: non viene descritta un’azione che un personaggio compie solitamente, bensì una situazione-tipo della dinamica amorosa.

³² Qui lo *speech act* sembrerebbe avvicinarsi maggiormente alla seconda tipologia (concludere), anziché alla sfera dell’ipotesi. In effetti, l’impianto narrativo delle *vidas* non lascia spazio alle supposizioni.

³³ Le occorrenze sono state riportate una sola volta, a titolo esemplificativo, sebbene nel testo vengano ripetute più volte. In tutti i casi, sono stati citati riferimenti generici e specifici (es. categoria L: *Limozin*, *Englaterra*, ma anche *encontrada*, *cort*; categoria C: *Bernart de Ventadorn*, ma anche *sirven*). Nella categoria C, non sono stati riportati pronomi oppure sinonimi riferiti a personaggi già menzionati (non vengono citati *dompna*, *moiller* [solo se questa ha una denominazione specifica, come per la duchessa di Normandia], *ella*, etc.). Nella categoria O, sono stati riportati solamente gli elementi che assumono una certa rilevanza ai fini dello svolgimento della narrazione.

- C Bernartz de Ventadorn si fo de Limozin
 fils d'un sirven que era forniers
 E lo vescons, lo seus seingner, de Ventadorn
 E-l vescons de Ventadorn si avia moiller, joven e gentil e gaia
 Et el s'en parti e si s'en anet a la duchesa de Normandia
lo reis Enrics d'Englaterra si la tolç per moiller
 venc s'en al bon comte Raimon de Tolosa
 si me contet lo vescoms N'Ebles de Ventadorn
- O Bernartz de Ventadorn si fo de Limozin, del castel de Ventadorn
 si qu'el fetz sas chansos e sos vers d'ella, de l'amor qu'el avia ad
 ella e de la valor de leis

Function-Advancers



Attraverso i *world-building elements* e le *function-advancing propositions*, avviene la fruizione del *text world* da parte dell'utente: in altre parole, viene messo in atto il cosiddetto *principle of minimal departure*³⁴. Si tratta di un meccanismo cognitivo bidirezionale che avviene nella mente del fruitore: se da un lato, infatti, il ricevente è consapevole della distanza che intercorre fra il proprio *real world* e il *text world*, dall'altro, egli è in grado di annullare questa distanza (oppure di ridurla al minimo), proprio grazie all'immersione cognitiva nella narrazione che è in grado di attuare. Il pubblico riesce a "sentirsi a proprio agio" nel *text world* perché lo sente affine a sé e ciò lo induce ad applicare a quel mondo le regole e le logiche che appartengono al suo *real world*, norme a cui egli stesso si attiene nella vita quotidiana. Il grado di riduzione (nonché il potenziale azzeramento) della distanza fra *real world* e *text world* può dipendere, chiaramente, dalla natura del testo, giacché in alcuni casi è possibile che l'utente non riesca ad immedesimarvisi pienamente, perché avverte il *text world* troppo distante da sé: ciò può avvenire, ad esempio, quando autore/narratore e fruitore del testo si trovano ad una distanza temporale notevole l'uno dall'altro. Nel caso delle *vidas* trobadoriche, però, non sussistono queste difficoltà: se consideriamo che il biografo è portato a rispettare la deontologia cortese per offrire al pubblico un possibile modello comportamentale, l'utente medievale comprende bene che la narrazione (e con essa, i personaggi che la dominano) appartiene (o è vicina) alla sua epoca. Ne consegue che il fruitore delle *vidas* è indotto a considerare adeguata al tempo in cui vive la "dottrina ideologica" delle biografie: l'autore è ben consapevole di ciò, e anche su questa consapevolezza modella la struttura compositiva delle *vidas*. In altre parole, il biografo – ponendosi a sua volta come ricevente del contenuto della poesia trobadorica – ha lo scopo primario di "estrarre" il significato del testo poetico per poi offrirlo in forma più esplicita nella narrazione delle *vidas*, tentando così di indicare al ricevente suo contemporaneo qual è il messaggio da cogliere, nonché la corretta linea di interpretazione dello stesso. Questo non deve però far propendere per una ricezione passiva da parte del fruitore dei paratesti: se accettiamo la definizione di ideologia di Duby come «un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée»³⁵, è fuori dubbio che l'interpretazione del messaggio di cui si fanno portavoce i testi delle biografie sarà (anche un minimo) falsata e deviata da parte della mente del ricevente rispetto alla volontà primaria dell'autore e, per quanto possa avvicinarvisi, non vi coinciderà mai pienamente³⁶. Tale asserzione rimarrebbe valida anche se le due parti coinvolte (produzione e ricezione del testo) condividessero un medesimo tempo, luogo e gruppo sociale, giacché nel passaggio dall'autore al ricevente giocano un ruolo fondamentale la conformazione mentale-cognitiva e la *knowledge base* (come abbiamo già accennato): saperi, esperienze, ricordi, intenzioni, desideri che differiscono da un essere umano all'altro.

3. Modi e forme di *rappresentazione mentale: Sub-Worlds*

Un testo si compone di più *text worlds*, e quindi di diverse scene, situazioni, personaggi, che comportano continui *shift* temporali e spaziali: come riesce il fruitore, in tale condizione, a mantenere il filo logico della narrazione, creando un quadro univoco e riconoscendo e tenendo ben distinti i differenti *worlds*? Già Werth, a questo proposito, aveva sottolineato la preminenza del *text world* (mondo principale del testo), che l'utente preserva sempre come punto di riferimento per la narrazione; *text world* che talvolta coincide con l'*initial text world*, vale a dire il primo mondo con cui viene a contatto il fruitore nel momento in cui si avvicina

³⁴ Cfr. Costa 2014, pp. 43-46.

³⁵ Duby 1974, pp. 149-150. Cfr. anche Segre 1977, p. 18.

³⁶ Una panoramica generale al riguardo in Meneghetti 1984, pp. 245-254.

al testo. Il mondo effettivo del testo prevede poi vari *situational-contextual frameworks*, che consistono in minime modificazioni al corpo del testo, decodificabili dalla mente umana senza eccessive difficoltà³⁷. Durante lo sviluppo della narrazione, questi *frames* sono soggetti a molteplici tipologie di mutamenti, che di seguito elencheremo – partendo sempre dalla terminologia e dalle definizioni di Stockwell³⁸ – ed applicheremo alla *vida* di Guillem de Cabestaing, nella redazione autonoma trasmessa dal canzoniere *P*, che detiene un impianto narrativo più solido e articolato rispetto ad altre biografie (nonché alle altre versioni della stessa *vida*) e una propria logica costitutiva.

TIPO DI MUTAMENTO	<i>Frame modification</i>
SIGNIFICATO	Un personaggio entra in o esce da un <i>frame</i> , ma tutte le altre conoscenze monitorate sul contesto rimangono costanti.
ESEMPIO	Mon seignor Raimon de Rosillion fo un valenz bar, aisi com sabetz. Et ac per moller ma dopna Margarida, la plus bella dopna c'om saubes en aqel temps, et la mais presiada de totz bons pretz et de toutas valors et de tota cortesia. Avenc si qe <u>Guillelm de Cabestaing</u> , qe fu fil d'un paubre cavalier del castel de Castaing, venc en la cort de mon seignor Raimon de Rossillon , e se presentet a lui, se il plasia qe el fos vaslet de sa cort.
SPIEGAZIONE	La <i>frame modification</i> è dovuta alla comparsa (introdotta dalla costruzione sintattica in apertura del periodo <i>Avenc si e</i> , in seguito, dal verbo <i>venc</i>) di Guillem de Cabestaing, che giunge alla corte di Raimon de Rossillon. L'ingresso del trovatore nel <i>frame</i> narrativo, benché inauguri l'inizio effettivo della narrazione, comunque non altera le componenti che costituiscono il <i>text world</i> (e quindi la caratterizzazione degli altri personaggi, come testimonia la permanenza nello stesso luogo: «en la cort»).
TIPO DI MUTAMENTO	<i>Frame switch (istantaneo o progressivo)</i> ³⁹
SIGNIFICATO	Un mutamento di luogo o rilevanti salti temporali
ESEMPIO	Et la dopna ben o fetz, q'ella apella Guillelm dinz sa chambra tot sol et estet con el tant qe Raimon cuidet qe degues aver d'ella plazer d'amor. E tot azo li plazia, e <u>commenset a pensar qe so qe li fo dig d'el non era ver.</u>

³⁷ Per una definizione della *Frame Theory*, cfr. Minsky 1975, p. 104. Per un'applicazione pratica nella poesia trobadorica, invece, vd. Palmieri 2021.

³⁸ Stockwell 2002, pp. 155-158.

³⁹ Il *frame switch* è istantaneo se «the characters have become unbound in the intervening time»; mentre è progressivo se «the location of a context can be switched by an explicit account of a character moving from location to another. The previous frame, with its characters and objects still bound to it (except for the travelling character), is left behind unprimed, and the narrative switches to a new primed frame into which the travelling character is bound first» (ivi, p. 157).

SPIEGAZIONE	Il <i>frame switch</i> si nota in un rapido salto temporale (introdotto dalla perifrasi «commenset a pensar») nel passato, al momento in cui i <i>lauzengiers</i> dissero a Raimon che Guillem era innamorato di sua moglie Margarida. Questa scena non è mai stata narrata, quindi il fruitore deve crearla <i>ex novo</i> : in tal modo, pur preservando il <i>focus</i> sulla narrazione, nella mente dell'utente avviene un <i>clash of priming</i> , ossia una sorta di <i>turbamento cognitivo</i> .
TIPO DI MUTAMENTO	<i>Frame recall</i>
SIGNIFICATO	I personaggi ripensano a una scena precedente, prima che l'utente venga riportato al presente.
ESEMPIO	Guillelm respon: "Dompna, si-m valla Dieus, <u>de l'ora en sai qe fui vostre servire</u> , no-m poc entrar el cor nul pessamen qe non fossatz la mielz c'anc nasqes, e la mais vertadiera ab ditz e ab semblanz".
SPIEGAZIONE	Il <i>frame recall</i> si nota in un rapido salto temporale (introdotto dalla locuzione «de l'ora en sai qe») al momento in cui Guillem è entrato in quella corte ed è diventato servo della donna. Nella mente dell'utente, questa scena già esiste perché è stata narrata, quindi bisogna solamente rievocarla.
TIPO DI MUTAMENTO	<i>Frame mixing</i>
SIGNIFICATO	Mix di <i>frames</i> che cambiano molto rapidamente durante lo sviluppo della narrazione (sono compresi anche i <i>belief frames</i> di alcuni personaggi) ⁴⁰
ESEMPIO	Et qant Raimon de Rossillon ausi la <u>chanson</u> que Guillelm avia facha, el entendet e creset qe de sa molher l'agues facha; don lo fetz venir a <u>parlamen</u> ab si, fora del <u>chastel</u> , e <u>talhet</u> li la <u>testa</u> , et <u>mes</u> la en un <u>carnarol</u> , e <u>tras</u> li lo <u>cor del cors</u> e <u>mes</u> lo con la <u>testa</u> . Et <u>annet</u> s'en al <u>chastel</u> , et fetz lo <u>cor raustir</u> et <u>aportar</u> a la <u>taula</u> a la molher , e fetz lui <u>mangiar</u> a non saubuda. Et qant l'ac <u>manjat</u> , Raimon <u>se levet</u> sus e <u>dis</u> a la molher qe so q'el'avia <u>manjat</u> era lo <u>cor</u> d'En Guillelm de Cabstaing ; e <u>mostret</u> li la <u>testa</u> , e <u>demandet</u> li se era estat bon a manjar. Et ella <u>auzi</u> ço qe-il <u>demandava</u> , e <u>vi</u> e <u>conoc</u> la <u>testa</u> d'En Guillelm . Ella li <u>respondet</u> e <u>dist</u> li qe l'era estat si <u>bons</u> e <u>saboros</u> qe ja mais autre manjars ni autres beures no-l tolrian <u>sabor</u> de la <u>bocha</u> qe-l <u>cor</u> d'En Guillelm li <u>avia lassat</u> .

⁴⁰ L'utente è in grado di "tenere traccia" di tutti questi cambiamenti (alcuni talmente fugaci da non permettere nemmeno un *frame recall*) grazie agli *enactors* che caratterizzano i singoli personaggi. Ciascun personaggio è contraddistinto nella mente dell'utente da una serie di elementi che ne costituiscono una precisa "versione": nel momento in cui si aggiunge un nuovo *frame*, si aggiunge un nuovo *enactor* di quel personaggio che viene integrato nella sua identificazione generale. Cfr. Stockwell 2002, pp. 157-158, anche per la definizione di *belief frames*.

SPIEGAZIONE	Nel seguire lo sviluppo della narrazione, il fruitore contraddistingue con nuovi <i>enactors</i> i personaggi, grazie all'aggiunta di <i>frames</i> (a Raimon si può accostare, ad esempio, la crudeltà, caratteristica che prima di questo momento non era venuta alla luce). Accanto ad essi, subentra una numerosa serie di oggetti addizionali che l'utente deve sapientemente organizzare nella sua mente, nonché l'alternanza fra momenti di azione e momenti più <i>lenti</i> , dall'impianto quasi <i>riflessivo</i> .
TIPO DI MUTAMENTO	<i>Frame repair</i> <i>Frame replacement</i> ⁴¹
SIGNIFICATO	Un singolo elemento viene reinterpretato e ciò comporta una rivalutazione interpretativa dell'intero <i>frame</i> a posteriori
ESEMPIO	Et mon signor Raimon pres ma dopna Agnes per la man e mena la en chambra; e si s'aseton sobre lo lieg. Et mon signor Raimon dis: "Ara-m digatz, cognada, fe qe-m devetz, amatz vos per amor?" Ez ella dis: "Oc, senher." "Et cui?" fetz el. — "Aqest no-us dic ieu ges." Et qe vos vau romanzan? A la fin <u>tant la preget q'ella dis c'amava Guillelm de Cabestaing. Aqest dis ella per zo q'ella vezia Guillelm marrit e pensan, et sabia ben com el amava sa seror; don ella se temia qe Raimon non crezes mal de Guillelm.</u>
SPIEGAZIONE	Quando Raimon chiede a Guillem chi sia la donna che lui ama, il fruitore si aspetta che Guillem dica una bugia per evitare tragiche conseguenze (situazione che effettivamente avviene). Ciò che, però, lo stesso utente non si aspetta è che la sorella di Margarida, Agnes, "tenga il gioco" al trovatore, mentendo e affermando di amare Guillem de Cabestaing. <i>L'effetto-sorpresa</i> che si genera nella mente del ricevente (insieme ad una certa confusione) è dovuto all'assenza di una scena precedente (o di una qualche menzione simile) che facesse intendere che vi fosse stato un potenziale accordo fra Guillem e Agnes. Questo momento potrebbe indurre l'utente a rivalutare tutta la storia che aveva seguito fino a quel momento: la donna che veniva menzionata come Margarida forse poteva essere Agnes, celata sotto un altro nome. L'azione del <i>frame repair</i> o <i>replacement</i> viene però subito interrotta dall'intervento del narratore (in grassetto) che spiega perché Agnes decide di appoggiare Guillem, garantendo così la corretta comprensione e la continuazione lineare della narrazione.

Tutti questi *frames* appartengono sempre al piano principale della narrazione (*text world*); tuttavia, come abbiamo accennato all'inizio di questo paragrafo, il testo non si compone di un unico *text world*, giacché accanto al *discourse world* e al *text world*, vi è un terzo livello di *rappresentazione* mentale: i *sub-worlds*. I *sub-worlds* vengono definiti da Werth come «a variation in the texture of the world in focus, without the sense of leaving the current text world»⁴²: in

⁴¹ Il *frame replacement* è una forma radicale di *frame repair*, funzionale a preservare la coerenza narrativa.

⁴² Stockwell 2002, p. 140.

altre parole, si tratta di quei momenti in cui il flusso delle azioni e degli eventi che si susseguono in una lineare narrazione viene interrotto da attimi di riflessione oppure di dialogo, o ancora di ricordo. Per distinguere le varie forme di realizzazione dei *sub-worlds*, e basandosi sempre sulla classificazione di Werth e di Stockwell⁴³, Costa⁴⁴ ha distinto fra:

- *Realised Sub-Worlds*: possiedono tutte le caratteristiche di un *real world* e, per questo, risultano estremamente legati al *text world*, benché rappresentino piani narrativi differenti da quello in cui avviene l'azione principale. Sono *realised sub-worlds*, ad esempio, casi di *flashback* e di *flashforward*, ricordi di un personaggio, situazioni e scene che avvengono in contesti differenti e/o innovativi rispetto al principale. Werth e Stockwell definiscono questa tipologia *Deictic-Sub-Worlds*⁴⁵, mentre Gavins impiega la nozione di *Embedded Worlds*⁴⁶, ossia mondi "incastonati" nel piano principale della narrazione ed elaborati dallo stesso fruitore. In questa categoria rientrano anche i casi di discorso diretto, situazioni durante le quali si compie nella mente umana un *perceptive-deictic shift*⁴⁷, vale a dire uno *slittamento cognitivo* grazie al quale l'utente "esce" dalla narrazione per immedesimarsi nel parlante, spostando il suo centro deittico-percettivo e adottando così una nuova prospettiva. Un processo, questo, che avviene solo parzialmente nel caso del discorso indiretto, perché la modalità linguistica adottata permette di preservare una maggiore aderenza al piano principale della narrazione. Il meccanismo cognitivo innescato dal discorso diretto, invece, sembra essere molto simile a quello prodotto dalle citazioni liriche inserite nello sviluppo della narrazione delle *vidas* trobadoriche, le quali risultano funzionali al biografo a comprovare determinati fatti che sta raccontando⁴⁸. Come vedremo, al pari del discorso diretto, queste inserzioni richiedono un *deictic shift* da parte del fruitore, che si immedesima non più nel narratore, bensì nel trovatore, che nelle sue canzoni descrive gli avvenimenti in prima persona.
- *Virtual Sub-Worlds*, detti anche *Possible Sub-Worlds* o *Non-Realised Sub-Worlds*: si distaccano notevolmente dal mondo reale perché creati nell'immaginazione del fruitore mediante sogni, desideri, riflessioni, supposizioni e progetti futuri di un personaggio. Secondo le definizioni di Werth e di Stockwell⁴⁹, rientrano in questa tipologia gli *Attitudinal Sub-Worlds*, che alternano *desire worlds*, *belief worlds* e *purpose worlds* e che impiegano *boulomaic modalities* (modalità afferenti al desiderio e alla speranza) oppure *deontic modalities* (modalità afferenti ad obblighi, richieste, permessi e proibizioni)⁵⁰. Questi mondi vengono definiti da Gavins *Modal-Worlds* (anche perché vengono prevalentemente espressi mediante *modal verbs*)⁵¹. Accanto ad essi, sempre Werth e Stockwell menzionano gli *Epistemic Sub-Worlds*⁵², costruiti cioè sulle possibilità e probabilità: Gavins inserisce questa categoria sempre entro quella dei *Modal-Worlds*, descrivendoli però come *Remote-Worlds*⁵³.

⁴³ Werth 1999, pp. 213-258; Stockwell 2002, pp. 140-142.

⁴⁴ Costa 2014, pp. 46-50.

⁴⁵ Werth 1999, pp. 216-227; Stockwell 2002, p. 140.

⁴⁶ Gavins 2003, pp. 135 e 138.

⁴⁷ Cfr. Stockwell 2002, pp. 46-48; Costa 2014, pp. 61-72.

⁴⁸ Per un'analisi delle citazioni liriche nelle *vidas* trobadoriche, si rimanda a Menichetti 2012.

⁴⁹ Werth 1999, pp. 227-239; Stockwell 2002, pp. 140-142.

⁵⁰ Queste ultime due definizioni sono tratte da Costa 2014, p. 48 nn. 22 e 23.

⁵¹ Gavins 2003, pp. 131-143.

⁵² Werth 1999, pp. 239-248; Stockwell 2002, pp. 141-142.

⁵³ Gavins 2003, p. 132.

Benché Gavins concordi parzialmente, come abbiamo visto, con le classificazioni dei *sub-worlds* sopra menzionate, comunque non accetta la definizione stessa di *sub-worlds*: in altre parole, secondo lo studioso questi *sub-worlds* non dovrebbero essere identificati come mondi che si trovano al di sotto del *text world*. Al contrario, essi sarebbero da intendere semplicemente come altri mondi: in questo senso, a suo parere, ciò che avviene è un *world-switch*, un passaggio da un *text world* all'altro (questa definizione vale soprattutto nel caso dei *realised sub-worlds*, cioè mondi realistici).

Seguendo il *principle of diversification*⁵⁴, un testo narrativo aumenta il proprio potenziale estetico e, in generale, il proprio valore in relazione alla quantità di *text worlds* e di *sub-worlds* che è capace di proiettare, giacché questi arricchiscono la narrazione. Nel caso delle *vidas*, dall'impianto stilistico-narrativo semplice, è difficile riscontrarvi una consistente mole di *sub-worlds*: nella gran parte delle biografie, infatti, l'unico *text world* che troviamo è il piano principale della narrazione. In alcune prose più articolate, tuttavia, è possibile riscontrare un'alternanza con altri mondi: di seguito, presenteremo alcuni esempi di realizzazione di questi *world-switches* (o comunque di passaggi dal *text world* ai *sub-worlds*), che coinvolgono tanto i *realised sub-worlds* quanto i *virtual sub-worlds*.

ESEMPIO N° 1: *vida* di Almuç de Castelnou e Iseut de Capio.

TEXT WORLD (INITIAL TEXT WORLD)	⇒	N'Iseuz de Capieu si preget ma dompna Almueis de Castelnou q'ela perdone a 'N Gigo de Tornen, q'era sos cavaliers et avia faich vas ella gran faillimen e non s'en pentia ni non demandava perdon:
REALISED SUB-WORLD: CITAZIONE LIRICA	⇒	Dompna N'Almueis, si-ous plages, Be-us volgra prejar d'aitan: Qe l'ira e-l mal talan Vos fezes fenir merces De lui, qe sospir'e plaing E muor languen e-s complaing E qier perdon humilmen; Qe-us fatz per lui sagramen, Si tot li voletz fenir, Q'el si gart meils de faillir.
TEXT WORLD	⇒	E ma dompna N'Almueis, la cals volia ben a 'N Gigo de Torna, si era mout dolenta, car el non demandava perdon del faillimen; e respondet a ma dompna N'Iseuz si com diç aqesta cobla:
REALISED SUB-WORLD: CITAZIONE LIRICA	⇒	Dompna N'Iseuz, s'ieu saubes Q'el se pentis de l'engan Q'el a fait vas mi tan gran, Ben fora dreichz q'eu n'agues Merces; mas a mi no-s taing, Pos qe del tort no s'afraing Ni-s pentis del faillimen, Qe n'aia mais chausimen; Mas si vos faitz lui pentir, Leu podes mi convertir.

⁵⁴ Cfr. Ryan 1991, p. 156; Semino 2003, p. 88; Costa 2014, p. 49.

Nel contesto di una narrazione alquanto semplice, in questa biografia viene totalmente omessa la parte iniziale di *person-advancing* (quindi descrittiva dei personaggi principali della scena): le due protagoniste, le trovatrici Almuc de Castelnou e Iseut de Capiro, non vengono presentate, passando così direttamente al racconto dei fatti. In questo scenario, il *text world*, che sarà il contesto di riferimento per tutta la scena, coincide con l'*initial text world*; questo mondo viene poi intervallato da due *realised sub-worlds*, e nello specifico da due inserzioni di stampo lirico grazie alle quali il narratore “cede la parola”, mediante un discorso diretto in rima, prima a Iseut de Capiro e poi ad Almuc de Castelnou, che confermeranno quanto già anticipato dalla voce primaria. Questi due *sub-worlds*, in realtà, possono essere categorizzati anche come *virtual sub-worlds*: analizzando la prima sezione lirica, Iseut de Capiro manifesta inizialmente un suo desiderio («si-ous plages, | be-us volgra prejar d’aitan», *desire world*), per poi formulare un’ipotesi di ciò che potrebbe accadere in futuro («qe-us fatz per lui sagramen, | si tot li voletz fenir, | q’el si gart meils de faillir»). In modo similare, nella seconda sezione lirica, Almuc de Castelnou avanza una supposizione, per poi esplicitare le sue intenzioni («s’ieu saubes | q’el se pentis de l’engan | q’el a fait vas mi tan gran, | ben fora dreichz q’eu n’agues | merces; mas a mi no-s taing, | pos qe del tort no s’afraing | ni-s pentis del faillimen, | qe n’aia mais chausimen», *purpose world*); infine, annuncia una seconda ipotesi («mas si vos faitz lui pentir, | leu podes mi convertir). I *virtual sub-worlds* appena riportati che includono ipotesi e supposizioni delle due protagoniste rientrano nella categoria identificata da Stockwell come *epistemic sub-worlds* (o *hypothetical worlds*) introdotti «using predicates such as ‘would’, ‘will’ and ‘should’, and conditional constructions of the prototypical form ‘if... then...’»⁵⁵. A livello cognitivo, i *world-mixes* che abbiamo visto finora comportano non soltanto un cambio di prospettiva, ma anche una maggiore proiezione emotiva dell’utente: in altre parole, il fruitore non si identifica solamente in ciò che dice il parlante del discorso diretto, ma rende proprio il suo punto di vista, con la possibilità di accettare e di ritenere corrette le sue intenzioni e le sue supposizioni.

ESEMPIO N° 2: parte della *vida* di Guillem de Cabestaing (mss. ABN²).

TEXT WORLD	⇒	E qan venc un dia, Raimons de Castel Rossillon trobet passan Guillem de Cabestaing ses gran compaignia et aucis lo; e fetz li traire lo cor del cors e fetz li taillar la testa; e-l cor fetz portar a son alberc e la testa atressi; e fetz lo cor raustir e far a pebrada, e fetz lo dar a manjar a la moiller.
REALISED SUB-WORLD: DISCORSO DIRETTO	⇒	E qan la dompna l’ac manjat, Raimon de Castel Rossillon li dis: «Sabetz vos so que vos avetz manjat?» Et ella dis: «Non, si non que mout es estada bona vianda e saborida.»
REALISED SUB-WORLD: DISCORSO INDIRETTO	⇒	Et el li dis q’el era lo cors d’En Guillem de Cabestaing so que ella avia manjat;
TEXT WORLD	⇒	et, a so q’ella-l crezes mieils, si fetz aportar la testa denan lieis. E quan la dompna vic so et auzic, ella perdet lo vezer e l’auzir.
REALISED SUB-WORLD: DISCORSO DIRETTO	⇒	E qand ella revenc, si dis: «Seigner, ben m’avetz dat si bon manjar que ja mais non manjarai d’autre.»

⁵⁵ Stockwell 2002, pp. 141-142.

La *vida* di Guillem de Cabestaing (di cui qui abbiamo preso in considerazione solo un passaggio esemplificativo, tratto dalla versione di *ABN*²), è l'unica biografia trobadorica in cui sono rintracciabili esempi di discorso diretto (in tutte le redazioni dei vari canzonieri che la trasmettono), giacché in altre *vidas* in cui il narratore rinvia a qualcosa che viene detto dai personaggi oppure dallo stesso trovatore, si tratta in tutti i casi di passi lirici, provenienti dalle canzoni, i quali in tal senso "aiutano" il biografo a narrare i fatti, come abbiamo poc' anzi visto. Nell'esempio appena citato, invece, l'alternanza fra discorso diretto e discorso indiretto (che rintracciamo anche in altri luoghi della medesima *vida*) consente di comprendere con maggiore precisione i processi cognitivi messi in atto dalla mente dell'utente nella fruizione del testo. Come già accennato, nel momento in cui nel testo abbiamo una forma di discorso diretto, l'utente si "immedesima" nel parlante: *perspective shift*, questo, che non riesce però a prendere forma nel caso del discorso indiretto. Così, nei due discorsi diretti sopra menzionati, il fruitore è in grado di prendere il posto di chi parla, in modo tale da rapportarsi egli stesso con il destinatario; nell'unica occorrenza di discorso indiretto, invece, l'utente sembra "osservare dall'esterno" il dialogo fra i due interlocutori. La preservazione di una maggiore aderenza al *text world*, in quest'ultimo caso, non va però a scapito della cosiddetta *empatia cognitiva* che mette in atto il fruitore nel familiarizzare con il testo: il ricevente, infatti, riesce comunque a far proprio il dolore della donna, percependola come "vittima" degli avvenimenti che si stanno susseguendo⁵⁶.

ESEMPIO N° 3: parte della *vida* di Guillem de la Tor.

TEXT WORLD	⇒	E tolc moiller a Milan, la moiller d'un barbier, bella e jove, la qual envolet e la menet a Com. E volia li meilz qu'a tot lo mon. Et avenc si qu'ella mori;
VIRTUAL SUB-WORLD: BELIEF WORLD	⇒	don el se det si gran ira qu'el venc mat, e crezet qu'ella se fezes morta per partir se de lui.
TEXT WORLD	⇒	Don el la laisset dez dias e dez nuoigz sobre-l monimen. E chascun ser el anava al monimen e trasia la fora e gardava la per lo vis, baisan e abrasan,
VIRTUAL SUB-WORLD: DESIRE WORLD / EPISTEMIC WORLD	⇒	e pregan qu'ella li parles e-ill disses se ella era morta o viva; e si era viva, qu'ela tornes ad el; e si morta era, qu'ella li dises qals penas avia; que li faria tantas messas dire, e tantas elimosnas faria per ella qu'el la trairia d'aquellas penas.
TEXT WORLD	⇒	Saubut fo en la ciutat per los bons homes, si que li ome de la terra lo feron anar via de la terra.

La biografia di Guillem de la Tor è esemplificativa delle modalità di impiego di *virtual sub-worlds*, giacché se ne rilevano diversi e di varie tipologie, anche nella restante sezione del testo (qui non riportata): questa *vida* infatti pone al centro della narrazione lo stato d'animo del protagonista nelle singole situazioni che egli vive. Nel passaggio che abbiamo esaminato, in particolare, lo sviluppo del racconto ruota attorno ai pensieri del personaggio: inizialmente,

⁵⁶ Approfondimenti in merito ai processi empatici che avvengono durante la fruizione (che sia visiva oppure auditiva) di un testo narrativo, in Mar/Oatley/Peterson 2009; Johnson 2012; Djikic/Oatley/Moldoveanu 2013; Rohm/Hopp/Smit 2021.

egli crede che la donna amata si finga morta per allontanarsi da lui; in seguito, dà luogo ad un'intensa riflessione, desiderando che accada un determinato evento. Questo secondo *virtual sub-world* è ricco di sfumature semantiche: secondo la consueta classificazione di Werth e di Stockwell, qui identifichiamo infatti sia un *desire world* (evidente già dal verbo *pregan*), sia un *hypothetical* (o *epistemic*) *world*, giacché il trovatore immagina una serie di situazioni che potrebbero accadere qualora si verificasse l'una o l'altra condizione. Il laborioso intreccio cognitivo messo in atto dai pensieri del protagonista non fa altro che aumentare sensibilmente il grado di empatia da parte del fruitore, che grazie a queste riflessioni può già immaginare quale sarà il comportamento di Guillem de la Tor rispetto ai successivi avvenimenti.

4. Conclusioni

Lo scopo dell'analisi condotta fin qui è consistito nello studio e nell'approfondimento relativo alla natura dei processi cognitivi che si susseguono nella mente di un potenziale fruitore medievale delle *vidas* trobadoriche, mostrando così le differenti modalità e forme di *rappresentazione* mentale. Sulla base di quanto acquisito, possiamo trarre alcune conclusioni, funzionali a delineare una generale e possibile fisionomia cognitiva dell'utente medievale.

- 1) A prescindere dal mondo reale (inteso come spazio socioculturale) in cui vive, l'utente-fruitore medievale delle *vidas* è in grado di immedesimarsi nel *text world* che gli viene presentato, anche se non corrisponde *in toto* al proprio. Riguardo l'effettiva ricezione di questo mondo e delle sue ideologie (verso cui il biografo, come ricorderemo, intendeva orientare il pubblico), possono verificarsi varie situazioni: è probabile che il ricevente rielaborasse e fornisse una personale interpretazione di quel sistema ideologico (che poteva avvicinarsi o allontanarsi, secondo vari gradi, da quella dell'autore), sulla base del proprio "codice" culturale. È altresì possibile, però, che l'utente non acquisisse una posizione netta dinanzi a quelle ideologie, ritenendole semplicemente caratteristiche di quella narrazione. Se è infatti vero che, come abbiamo visto, il fruitore è in grado di annullare o di ridurre al minimo la distanza fra *real world* e *text world*, è altrettanto vero che, nel momento in cui costui viene in contatto con convinzioni che avverte come lontane dalla propria *forma mentis*, potrebbe distaccarsene (ciò potrebbe implicare una comprensione parziale delle stesse, e in ogni caso non è sinonimo di rifiuto categorico). Non dimentichiamo infatti che il fruitore è conscio che il *text world* è un mondo esterno al proprio: in questo caso, l'utente si limita ad immaginare le situazioni e gli eventi che vengono narrati (quindi le vite dei trovatori) in quel contesto socioculturale, senza prendervi parte. In ogni caso, la fruizione del testo è sempre culturalmente orientata: il ricevente non entra mai in contatto con il testo *puro*, bensì con il *discourse*, inteso quale «combination of a text and its relevant context»⁵⁷, dove il *context* rappresenta la *knowledge-base* dell'utente.
- 2) È un dato acquisito che le *vidas* erano funzionali a "conoscere" i *trobadors*: ciò vuol dire che sussiste la probabilità secondo cui, prima di fruire delle canzoni del singolo trovatore, il pubblico duecentesco potesse avere già acquisito qualche informazione circa la sua identità. Se così fosse, anche la fruizione della stessa produzione lirica risultava già "orientata" da dati biografici che l'utente aveva acquisito, a prescindere dalla (poco certa) veridicità dei fatti narrati. Ciò comporta un'interpretazione individuale dei fruitori non soltanto delle biografie, bensì anche delle canzoni: le modalità e le forme di *rappresentazione* mentale tanto della prosa quanto della poesia

⁵⁷ Stockwell 2002, p. 47.

potrebbero essere simili, ma la ricezione del messaggio che il testo intende comunicare avveniva in modi differenti da utente a utente.

- 3) Se i *realised sub-worlds* – che coincidono con il discorso diretto e, nelle *vidas*, con le citazioni liriche – consentono all’utente di cambiare prospettiva e di assumere il punto di vista del protagonista che parla in prima persona, permettendo così una maggiore immedesimazione nelle vicende narrate, vi sono tutti i presupposti per ipotizzare che ciò accadesse anche nella lirica. In altre parole, se consideriamo da un lato la prosa delle *vidas* e dall’altro le canzoni trobadoriche in versi, dinanzi alla fruizione delle une e delle altre, è possibile che il pubblico medievale riuscisse con maggiore facilità ad immergersi nel *text world* lirico piuttosto che nel *text world* prosastico. Questo perché, come abbiamo visto, la narrazione in prima persona viene avvertita dall’utente come cognitivamente “più vicina” e semplice da decodificare, e il passaggio dal *real world* al *text world* risulta facilitato perché non vi è il tramite del narratore che racconta i fatti in terza persona, rappresentando quasi un “ostacolo” fra l’utente e i personaggi. I *virtual sub-worlds*, inoltre, avvicinano ulteriormente il fruitore al *text world*, grazie alla componente empatico-emotiva, di fondamentale importanza per l’adozione della prospettiva del protagonista: un ulteriore fattore che gioca a favore della maggiore semplicità di ricezione della lirica rispetto alla prosa. Questo potrebbe essere un punto di inizio per una ricerca più ampia in tale ambito, che dovrebbe prendere in considerazione, però, anche componenti ulteriori oltre all’aspetto cognitivo, come le strategie retorico-stilistiche messe in atto dal trovatore.
- 4) Focalizzando brevemente l’attenzione sulla *vexata quaestio* oralità-scrittura delle *vidas* trobadoriche, l’analisi cognitiva fin qui condotta può indurre a riflettere sulle modalità di ricezione dei paratesti. In realtà, i principali studi di poetica cognitiva che abbiamo applicato in questo contributo, come i fondamentali lavori di Werth, Stockwell e Gavins, non sembrano operare una netta differenza fra l’ascoltatore e il lettore. Effettivamente, il processo di *rappresentazione* mentale non cambia dalla lettura effettiva all’ascolto: è tuttavia possibile che l’ascoltatore riesca ad operare una maggiore “immersione” nel *text world*. Questo perché, durante l’elaborazione di un testo, di base l’autore è conscio che l’utente a cui si riferisce – a prescindere dalla forma mediante la quale avviene la fruizione – «can recognise sentence-type units, even though the sentence as such is not a naturally occurring phenomenon», giacché quel testo è *physical setting*, contenendo quindi «all kinds of notions and objects which are not necessarily expressed verbally»⁵⁸. Tuttavia, se ci troviamo dinanzi ad un ascoltatore, lo stesso testo «directs the listener to listen and see and feel and call to mind familiar homely comforts. The overall effect is to map transcendental concepts into the schema of the individual’s personal sense and life»⁵⁹: in altre parole, l’ascoltatore si lascia guidare interamente dal testo e il processo cognitivo di *rappresentazione* mentale è interamente *text-driven*⁶⁰. Qualunque sia la modalità di fruizione di tali testi, un elemento di fondamentale importanza per la corretta ricezione degli stessi è ciò che Werth aveva definito *act of reference*⁶¹, ossia l’impiego del linguaggio per richiamare un preciso elemento già presente nella mente del fruitore: questo procedimento consente di stimolare e di attivare continuamente la memoria del pubblico (considerato anche che non può esservi una “rilettura” come

⁵⁸ Werth 1999, p. 2.

⁵⁹ Stockwell 2002, p. 87.

⁶⁰ Cfr. Kidd/Castano 2013; Dodell-Feder/Tamir 2018; Kosch *et al.* 2024.

⁶¹ Werth 1999, pp. 156-157.

nel caso della moderna lettura endofasica). L'analisi in ottica cognitiva di componenti aggiuntive, quali il richiamo dell'attenzione e la sollecitazione della memoria grazie alla reiterazione delle parole-chiave del testo (di cui qui abbiamo trattato in parte), potrebbero aiutare a fornire un quadro maggiormente preciso e puntuale circa le modalità di fruizione delle *vidas* trobadoriche.

Bibliografia

Arduini/Fabbri 2008

S. Arduini, R. Fabbri, *Che cos'è la linguistica cognitiva*, Roma, Carocci, 2008.

Aurell 1989

M. Aurell, *La vieille et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1989.

Blanchard/Caudill/Slattery Walker 2020

A.L. Blanchard, L.E. Caudill, L. Slattery Walker, *Developing an entitativity measure and distinguishing it from antecedents and outcomes within online and face-to-face groups*, «Group Processes & Intergroup Relations» 23/1 (2020), pp. 91-108.

Boutière/Schutz/Cluzel 1964²

J. Boutière, A. H. Schutz, I. Cluzel, *Biographies des Troubadours*, Paris, Nizet, 1964².

Bradley/Swartz 1979

R. Bradley, N. Swartz, *Possible worlds: An introduction to logic and its philosophy*, Oxford, Blackwell, 1979.

Caluwé 1989

J.-M. Caluwé, *Vidas et razos: une fiction du chant*, «Cahiers de civilisation médiévale» 125 (1989), pp. 3-23.

Campbell 1958

D.T. Campbell, *Common fate, similarity, and other indices of the status of aggregate persons as social entities*, «Behavioral Science» 3 (1958), pp. 14-25.

Costa 2014

S. Costa, *Introduzione alla poetica cognitiva. Per un'analisi linguistica di testi letterari tedeschi*, Roma, Aracne, 2014.

Djikic/Oatley/Moldoveanu 2013

M. Djikic, K. Oatley, M.C. Moldoveanu, *Reading other minds: Effects of literature on empathy*, «Scientific Study of Literature», 3, 1 (2013), pp. 28-47.

Dodell-Feder/Tamir 2018

D. Dodell-Feder, D.I. Tamir, *Fiction reading has a small positive impact on social cognition: A meta-analysis*, «Journal of Experimental Psychology: General», 147, 11 (2018), pp. 1713-1727.

DOM

Dictionnaire de l'Occitan Médiéval, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1997: <<https://dom-en-ligne.de/>>.

Duby 1974

G. Duby, «Histoire sociale et idéologie des sociétés», in J. Le Goff, P. Nora (eds), *Faire de l'histoire*, tomo I: *Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 147-168.

Eco 1990

U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

Fauconnier 1994

G. Fauconnier, *Mental spaces*, Cambridge, University Press.

FEW

W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, Bonn, Leipzig, 1928–2002, vol. 8.

Gaunt 1989

S. Gaunt, *Troubadours and Irony*, Cambridge, University Press.

Gavins 2000

J. Gavins, *Absurd tricks with bicycle frames in the text world of "The Third Policeman"*, «Nottingham Linguistic Circular» 15 (2000), pp. 17–33.

Gavins 2001

J. Gavins, *Text world theory: A critical exposition and development in relation to absurd prose fiction*, UK, Sheffield Hallam University, 2001.

Gavins 2003

J. Gavins, «"Too much blague?" An exploration of the text worlds of Donald Barthelme's "Snow White"», in J. Gavins, G. Steen (eds), *Cognitive poetics in practice*, London/New York, Routledge, 2003, pp. 129–144.

Gerrig 1993

R.J. Gerrig, *Experiencing narrative worlds: On the psychological activities of reading*, New Haven, Yale University Press, 1983.

Guida 2006

S. Guida, *Lo (pseudo) pseudonimo della danseta di Uc de Saint Circ (BdT 457,41:3)*, «Tenso» 21/1-2 (2006), pp. 1-15.

Guida 2010

S. Guida, *Un trovatore di meno, un componimento di più*, «Tenso» 25/1-2 (2010), pp. 1-22.

Guida 2011

S. Guida, *Eufemismi erotici metageografici nella lirica dei trovatori*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 127 (2011), pp. 595-611.

Guida 2016

S. Guida, *Trovatori non censiti e mal censiti nel Dizionario Biografico dei Trovatori*, «Romance Philology» 70 (2016), pp. 83-102.

Hidalgo Downing 2000

L. Hidalgo Downing, *Negation, text worlds and discourse: The pragmatics of fiction*, Stanford, Ablex, 2000.

Jauss 1983

H.R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1983.

Jauss 1989

H.R. Jauss, «La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici», in R. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-26.

Johnson 2012

D.R. Johnson, *Transportation into a story increases empathy, prosocial behavior, and perceptual bias toward fearful expressions*, «Personality and Individual Differences», 52, 2 (2012), pp. 150-155.

Johnson-Laird 1983

P. Johnson-Laird, *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference and consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

Kidd/Castano 2013

D.C. Kidd, E. Castano, *Reading literary fiction improves Theory of Mind*, «Science», 342, 6156 (2013), pp. 377-380.

Kosch et al. 2024

L. Kosch et al., *Experiencing literary audiobooks: A framework for theoretical and empirical investigations of the auditory reception of literature*, «Journal of Literary Theory», 18, 1(2024), pp. 67-88.

Lickel et al. 2000

B. Lickel, et al., *Varieties of groups and the perception of group entitativity*, «Journal of Personality and Social Psychology» 78/2 (2000), pp. 223-246.

Mar/Oatley/Peterson 2009

R.A. Mar, K. Oatley, J.B. Peterson, *Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes*, «Communications», 34, 4 (2009), pp. 407-428.

Marcenaro 2023

S. Marcenaro, *La società dei poeti. Per una nuova sociologia dei trovatori*, Milano/Udine, Mimesis Edizioni, 2023.

Meliga 2003

W. Meliga, «Il pubblico dei testi cortesi», in P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. III: *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 79-124.

Meneghetti 1984

M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore, 1984.

Meneghetti 1992

M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992.

Menichetti 2012

C. Menichetti, *Le citazioni liriche nelle biografie provenzali (per un'analisi stilistico-letteraria di vidas e razos)*, «Medioevo Romano» 36 (2012), pp. 128-160.

Minsky 1975

M. Minsky, «Minsky's frame system theory», in B.L. Nash-Webber, R. Schank (eds), *Proceedings of the 1975 workshop on Theoretical issues in natural language processing*, Stroudsburg, Association for Computational Linguistics, 1975, pp. 104-116.

Noto 1998

G. Noto, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

Ong 1982

W.J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen Publishing, 1982 [Oralità e scrittura: le tecnologie della parola, trad. it. a cura di A. Calanchi, Bologna, Il Mulino, 2014].

Palmieri 2021

S. Palmieri, *Schema, frames e scripts in Ab la dolchor del temps novel*, «Cognitive Philology» 14 (2021), pp. 1-46.

Pavel 1986

T.G. Pavel, *Fictional worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

Poe 1984

E.W. Poe, *From Poetry to Prose in Old Provençal: the Emergence of the Vidas, the Razos, and the Razos de trobar*, Birmingham, Summa Publications, 1984.

Riquer 1975

M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.

Rn

F.-J.-M. Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris, Silvestre, 1836–1845, vol. 2.

Rohm/Hopp/Smit 2021

S. Rohm, F. Hopp, E.G. Smit, *Exposure to serial audiovisual narratives increases empathy via vicarious interactions*, «Media Psychology», 25, 1 (2021), pp. 106-127.

Ronen 1994

R. Ronen, *Possible worlds in literary theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Ryan 1991

M.-L. Ryan, *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

Schutz 1939

A.H. Schutz, *Were the "vidas" and "razos" recited?*, «*Studies in Philology*» 36/4 (1939), pp. 565-570.

Segre 1977

C. Segre, *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana Editrice, 1977.

Semino 2003

E. Semino, «Possible worlds and mental spaces in Hemingway's "A very short story"», in J. Gavins, G. Steen (eds), *Cognitive poetics in practice*, London/New York, Routledge, 2003, pp. 83-98.

Staffieri 2024

M. Staffieri, «"Aquestas chansos que vos autzirez scriptas sai desotz": oralità e scrittura nelle *vidas* trobadoriche», in Aa. Vv. (a cura di), *Oralità: echi testuali*. Atti del XXVIII Convegno Internazionale del Laboratorio Etno-Antropologico (Genova, 28-30 settembre 2023), Arenzano, Virtuosa-mente, in pubblicazione.

Stockwell 2002

P. Stockwell, *Cognitive poetics. An introduction*. London/New York, Routledge, 2002.

Voyant Tools

S. Sinclair, G. Rockwell, *Voyant Tools. See through your text*, 2024, v. 2.6.14 [trad. it. a cura di F. Ciotti, AIUCD team]: <https://voyant-tools.org/>.

Werth 1999

P.N. Werth, *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*, Harlow, Longman, 1999.

Zumthor 1979

P. Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, «Poétique» 40 (1979), pp. 514-524.

Zumthor 1983

P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [*La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, trad. it. a cura di C. De Girolamo, Bologna, Il Mulino, 2001].

Zumthor 1987

P. Zumthor, *La lettre et la voix: De la 'littérature' médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 [*La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, trad. it. a cura di M. Liborio, Bologna, Il Mulino, 1990].