

## I TROVATORI NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Paolo CANETTIERI<sup>1</sup> 

---

*Article history: Received 12 November 2025; Revised 12 December 2025; Accepted 06 January 2026; Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.*

©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

---

**ABSTRACT.** *The Troubadours in Contemporary Italian Literature.* This article analyzes the reception of troubadour lyric poetry in the 20<sup>th</sup> century and in contemporary Italian culture. It offers an interpretive model based on two archetypal functions: the Jaufré function and the Arnaut function. The first, inspired by Jaufré Rudel, represents the persistence of a thematic and mythical legacy centered on *amor de lonh* and on a lyrical-expressive sensibility. The second, derived from Arnaut Daniel, embodies the continuity of a technical-formal experimentalism, valuing poetry as *technē* and artifice. The article traces the evolution of these two trajectories through literature, from the Romantic and early 20<sup>th</sup> century reception to the Modernist rediscovery, up to the neo-avant-gardes and contemporary transmedia forms such as singer-songwriting and performance theatre, thus demonstrating the enduring relevance of the troubadour model.

**Keywords:** *Troubadours, Jaufré Rudel, Arnaut Daniel, literary reception, contemporary Italian poetry*

La ricezione della lirica trobadorica nella cultura italiana del Novecento procede lungo due direttrici espressive distinte, sebbene a tratti intersecantisi. Queste traiettorie, analoghe ma non parallele agli archetipi stilistici della

---

<sup>1</sup> Paolo CANETTIERI è professore di Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza, con un interesse particolare per la lirica medievale e la sua ricezione nella cultura contemporanea. E-mail: paolo.canettieri@uniroma1.it.

letteratura italiana identificati da Gianfranco Contini, possono essere definite come la funzione Jaufré e la funzione Arnaut, secondo un dualismo che rappresenta meno un'opposizione che una dialettica dinamica tra la persistenza di un'eredità tematico-mitica e la continua riattualizzazione di un'innovazione tecnico-formale. Attraverso questa lente, emerge come la cultura moderna e contemporanea abbia selettivamente sussunto e trasfigurato la tradizione provenzale per rispondere alle proprie inquietudini estetiche ed esistenziali.

La prima funzione discende dalla figura di Jaufré Rudel e dal mito dell'*amor de lonh*. Questa linea d'influenza si caratterizza per un'enfasi espressiva, lirica e tematica, allineandosi a una sensibilità romantica e post-romantica che privilegia il contenuto, il mito e il *pathos* della distanza e del desiderio inappagato. La seconda funzione trae origine da Arnaut Daniel, «il miglior fabbro del parlar materno» (*Purg.* xxvi, 117) ed è definita da uno sperimentalismo formale, da un virtuosismo tecnico e da una concezione della poesia come oggetto artigianale, in sintonia con una sensibilità modernista e avanguardista che valorizza la *τέχνη* e l'artificio linguistico.

La figura stessa del trovatore, pertanto, non agisce come un riferimento storico statico, ma come un archetipo malleabile, un significante fluttuante che la modernità ha costantemente ripreso e rifunzionalizzato in modo che aderisse alle proprie istanze ideologiche essenziali. Per il Romanticismo e il primo Novecento, il trovatore, incarnato da Jaufré Rudel, è l'eroe tragico dell'amore assoluto. Per il Modernismo di Ezra Pound e T.S. Eliot, egli è il maestro tecnico, il *fabbro* Arnaut Daniel, modello per forgiare un nuovo e complesso linguaggio poetico. Per le avanguardie del secondo dopoguerra e per i poeti degli anni Ottanta, le sue forme complesse diventano un modo per strutturare e contenere il caos della modernità a partire dalla crisi. Infine, per artisti transmediali come i cantautori e i performer, il trovatore rappresenta l'archetipo dell'unione indissolubile tra parola e suono, *motz et so*. La tensione fondamentale non è dunque solo tra due figure storiche, ma tra due principi perenni che esse rappresentano: la poesia come contenuto mitico e la poesia come mestiere formale, artigianale.

La fortuna moderna di Jaufré Rudel nasce nel quadro mitteleuropeo delle rievocazioni medioevali di stampo romantico. In questo contesto, la sua figura si cristallizza in un mito impressivo, memorabile, frutto della fusione tra la *vida* e i canti di quest'autore. La leggenda del viaggio fatale verso Tripoli per incontrare la contessa amata e mai vista acquisisce presto significati moderni: il culto della distanza, l'impossibilità metafisica della presenza, il viaggio come ricerca della morte, l'anelito dell'anima contro la *cupiditas*. Un momento decisivo in questa costruzione mitica è rappresentato dal *Geoffroy Rudel und Melisande von Tripoli* di Heinrich Heine (Heine 1851). Quest'opera

fissa una modalità molto specifica nel riuso dei trovatori, una «ricezione spettrale» (Mancini 2004, 171) caratterizzata da languore sentimentale, perdita e abbandono. Il nesso struggente, e cercato, tra amore e morte, ἔρως καὶ θάνατος, elementi dell'eterna vita umana, già prefigurato dal Petrarca dei *Trionfi* (IV, 55), diventa dominante, fondendosi con la leggenda affine di Tristano e assorbendo in sé l'intero spirito della Provenza.

Robert Browning, in seguito, dedicò al trovatore il componimento *Rudel to the Lady of Tripoli*. In quest'opera, l'anelito per l'amore lontano si condensa in un'invocazione carica di πάθος, in cui il poeta si rivolge alla sua amata mai vista come a un angelo irraggiungibile. La distanza fisica e la malinconia delle acque che li separano diventano il simbolo di un desiderio assoluto per quest'angelo d'oriente (Browning 1842, str. II):

Oh, Angel of the East, one, one gold look  
Across the waters to this twilight  
nook, —The far sad waters, Angel, to this nook!

Anche Algernon Charles Swinburne contribuì in modo decisivo a diffondere quest'immagine, dedicando alla leggenda due celebri stanze del poema *The Triumph of Time*, dove si narra l'intera vicenda del trovatore, dalla sua fama di cantore in Francia fino al viaggio fatale e alla morte tra le braccia dell'amata. I versi di Swinburne riproducono l'immagine del poeta come eroe tragico, il cui amore si compie solo nell'istante della morte, un tema che affascinava profondamente la sensibilità vittoriana (Swinburne 1866, vv. 321-336):

There lived a singer in France of old  
By the tideless dolorous midland sea.  
In a land of sand and ruin and gold  
There shone one woman, and none but she.  
And finding life for her love's sake fail,  
Being fain to see her, he bade set sail,  
Touched land, and saw her as life grew cold,  
And praised God, seeing; and so died he.  
Died, praising God for his gift and grace:  
For she bowed down to him weeping, and said  
«Live»; and her tears were shed on his face  
Or ever the life in his face was shed.  
The sharp tears fell through her hair, and stung  
Once, and her close lips touched him and clung  
Once, and grew one with his lips for a space;  
And so drew back, and the man was dead.

In Italia, fu Giosuè Carducci a consacrare il mito di Jaufré Rudel, inserendolo nel canone letterario nazionale (Scotti 1989; Mancini 2004, 171;

Barillari 2007). La conferenza romana intitolata *Jaufré Rudel. Poesia antica e moderna*, rappresenta un evento essenziale di quest'acquisizione (Carducci 1888). In essa, Carducci presenta il trovatore come il «gentile uomo e principe di Blaia, innamoratosi, senza vederla, di Melisenda, contessa di Tripoli» (*ibidem*), solidificando l'immagine tardo-romantica e aulica del poeta-amante mediante piacevoli novenari mimetici e contribuendo così a creare un'atmosfera suggestiva ed evanescente che influenzerà profondamente la generazione successiva.

L'approccio di Carducci ebbe risonanza perché era quello del poeta affascinato da un'epoca remota, che attingeva dal romanticismo, rivisitandola, e perché la lettura della figura rudelliana era sostanziata dagli studi del filologo e del fine letterato. Come titolare della cattedra di Filologia romanza a Bologna, aveva dedicato diversi saggi alla lirica trobadorica, analizzando figure come Raimbaut de Vaqueiras e Bernart de Ventadorn. Il suo metodo, pur essendo radicato in un approccio storicistico che dava piena fiducia alle *vidas* romanizzate dei trovatori, era bilanciato da un acuto interesse per il dato retorico, che lo portava a interpretare la produzione trobadorica anche come poesia formale.

Quella celebre conferenza, tenuta a Roma l'8 aprile 1888 presso la Società per l'istruzione della donna in via della Palombella suscitò dunque grande entusiasmo e fu pensato per un pubblico illustre, che avrebbe dovuto includere anche la Regina Margherita (Scotti 1989, 445). Per l'occasione, l'editore Zanichelli stampò in contemporanea anche il testo della conferenza, permettendone così ampia diffusione. Nel saggio Carducci si sforzava di trovare riscontri storici al mito medievale, spinto da un'ipotesi critica precisa: era convinto, infatti, che la vicenda esistenziale di Rudel fosse stata la fonte d'ispirazione per il *Consalvo* di Giacomo Leopardi. Fu proprio questo nesso, da lui postulato, a indurlo a comporre la celebre romanza su *Jaufré Rudel*, inclusa poi in *Rime e ritmi* (1899). La poesia e il saggio divennero così due facce della stessa medaglia: il corrispettivo in prosa della stessa sensibilità che permeava i versi.

Nella romanza, Carducci ripercorre con struggente partecipazione l'ultima giornata del «prince di Blaia», anelante di febbre sulla nave che lo porta verso Tripoli. Egli, solidificando l'immagine aulica del poeta che muore per la sua amata, crea atmosfere suggestive ed evanescenti, dove il tema dell'amore impossibile si fonde con quello della morte. L'incontro finale tra Jaufré e Melisenda, giustamente famoso, è il culmine di questo *pathos*:

Contessa, che è mai la vita?  
 È l'ombra d'un sogno fuggente.  
 La favola breve è finita,  
 Il vero immortale è l'amor.  
 Aprite le braccia al dolente.  
 V'aspetto al novissimo bando.  
 Ed or, Melisenda, accomando.  
 A un bacio lo spirto che muor.

L'interpretazione carducciana, pur inserita in uno schema romantico precostituito, mantiene una medietà tra realismo e spiritualità, evitando di relegare la figura del trovatore a un puro utopismo o a una semplice dimensione erotica. Tuttavia, è proprio questa visione a diventare egemone, influenzando profondamente la cultura italiana e la generazione successiva, da Pirandello in poi. La lettura carducciana dei trovatori, d'altronde, tende a una seriosità quasi sacrale: un esempio è la sua interpretazione della sestina di Arnaut Daniel, che da forma ludica che era viene trasformata in «un metro mestamente serio», un «cerchio quasi incantato» (Canettieri 2017, 31). L'operazione di Carducci, dunque, fu quella di un vero e proprio addomesticamento funzionale del mito trobadorico, filtrato attraverso la sensibilità di poeta-vate e studioso e consegnato al canone letterario nazionale come archetipo di un amore assoluto, tragico e sublime.

La memorabile conferenza romana e la romanza poi pubblicata in *Rime e ritmi* avevano creato un vero e proprio caso letterario, diffondendo l'interpretazione del mito rudelliano incentrata su un'aura di sublime malinconia. Quest'eredità letteraria fu raccolta molto precocemente nell'opera poetica giovanile di Luigi Pirandello, il cui interesse letterario e filologico per i trovatori non era dato da isolata fascinazione, ma prodotto di tutto un clima culturale: Carducci, del resto, aveva tenuto la sua conferenza alla Palombella proprio mentre Pirandello era studente della Sapienza con Ernesto Monaci (Santangelo 1981, 28, Canettieri 2003).

Attraverso il filtro della consacrazione carducciana e delle lezioni dello studioso romano di filologia romanza, il giovane girgentino, già studioso e poeta, si avvicinava al mito dell'*amor de lonh*, facendone un tassello significativo della sua prima produzione. La scelta di apporre come epigrafe alla raccolta *Pasqua di Gea* (1891) la prima strofa della canzone di Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, è una chiara dichiarazione di poetica (Pirandello 1891). Il testo, tratto dalla *Chrestomathie provençale* di Karl Bartsch (Bartsch 1880), un'edizione presente con annotazioni autografe nella biblioteca di Pirandello, evocava un'atmosfera di *joven*, in cui amore, gioia, giovinezza e primavera si fondono in un'unica celebrazione lirica (Rauhut 1964):

Quan lo rius de la fontana  
S'esclarzis, si cum far sol,  
e par la flors aigentina,  
el rossignoletz el ram  
volf e refraign et aplan  
son dous chantar et afina,  
dreitz es qu'eu lo meu refraigna.

La critica ha individuato derivazioni tematiche rudelliane nel componimento XIII della stessa raccolta, giustamente definito "trobadorico" perché in esso è

stata riscontrata «chiara la derivazione dalla leggenda di Jaufrè Rudel e della contessa Melisenda», oltre a mostrare un «andamento languido, soffuso di verginale purezza, che riporta direttamente alle atmosfere delle leggende medievali consacrate da Carducci» (Bonanni 1966, 31; cfr. anche Canettieri 2003).

L'influenza del mito trobadorico, mediato da Carducci, si manifesta in filigrana anche in moltissimi stilemi e atmosfere che pervadono la poesia giovanile, fino al *Mal giocondo*, con lo stesso stilema, «amore lontano» e con l'immagine del «canto lontano» che lieve «trema ne l'aria», e si allontana al ritmo del giorno che muore, ad evocare la mestizia per qualcosa che volge al termine e che riprende in chiave personale il motivo del canto degli uccelli di lontano, che al trovatore richiama il suo *amor de lonh* (Canettieri 2003, 81).

Al filone dei generi dialogati, della pastorella-contrasto-canzone a personaggi con vittoria definitiva del seduttore e ambientazione campagnola e primaverile appartiene anche *Melbthal*, uno dei testi della Pasqua di Gea, cui doveva far da *pendant* l'unica altra ballata scritta da Pirandello, *Melbthal (invito)*, componimento che pone al centro il motivo della primavera e quello dell'amore degli uccelli non vincolato alle convenzioni della civiltà, un tema che troviamo anche in una lettera a Jenny del giugno 1891, quando Pirandello era già tornato definitivamente in Italia:

Ogni notte sento due cuculi, che abitano da un mese nella mia terra e che per ore e ore, uno dopo l'altro, sospirano su due vecchi olivi; la luna spunta, la luna tramonta ed essi sospirano sempre. Ah com'è stupido, com'è stupido! Sospirano così, piangono così, perché si amano; e quando penso che possono unirsi così facilmente, povere bestie! io devo ridere - veramente, e ridere; ma ho, non so perché, gli occhi pieni di lacrime. La natura è veramente una mattacchiona! Non lo credi? (Canettieri 2003, 86)

E prima anche, in modo teoricamente più compiuto anche nel «taccuino di Bonn»:

È dalla società che noi abbiamo i nomi di amico, di marito, di moglie e simili che implicano dei doveri contro la natura. Or bene l'animalità dell'uomo, la bestia naturale ne fa qualcuna delle sue: noi ce la prendiamo con la società, come se tutti i danni venissero da lei (*ibidem*).

L'appropriazione pirandelliana del mito di Jaufré Rudel rappresenta dunque un caso esemplare di come una tradizione letteraria "altra" sia stata recepita e rielaborata. Da un lato, vi è l'approccio rigoroso del filologo che attinge direttamente alle fonti provenzali; dall'altro, vi è l'inevitabile influenza del

contesto culturale, dominato dalla potente reinterpretazione carducciana. In Pirandello la figura di Jaufré Rudel vive di questa duplice anima: è al tempo stesso oggetto di studio accademico e archetipo letterario, peraltro simbolo di una sensibilità lirica e malinconica che il giovane poeta siciliano sentiva profondamente affine alla propria.

Se Giosuè Carducci e Luigi Pirandello accolgono il mito di Jaufré Rudel in una chiave lirica ed espressiva, variamente perpetuando quell'immagine romantica, è con l'avanguardia del primo Novecento che questa tradizione viene messa in discussione, in un'appropriazione demistificante. Gian Piero Lucini, nel *Lai a Melisanda Contessa di Tripoli* datato 1902 e ricompreso nelle *Revolverate* pubblicate sulla rivista *Poesia* di Marinetti (1909), è un perfetto esempio di contraffazione e satira violenta, compie una radicale operazione di parodia e critica politica, mettendo in scena uno dei più potenti atti di accusa contro l'estetismo decadente con l'esplicita intenzione di smascherarne le implicazioni ideologiche e politiche attraverso lo strumento corrosivo della satira (Lucini 1909, 84-99).

Il Jaufré rimodernato di Lucini non è più un poeta sognante, ma un cinico e pragmatico ufficiale d'artiglieria, feroce parodia del cavaliere medievale la cui ricerca dell'amore lontano si trasforma beffardamente e in maniera esplicita nella metafora delle mire coloniali italiane sulla Libia, laddove le due Tripoli sono involontariamente confuse, con ovvio carducciano scherno, cui segue la precisazione (Lucini 1909, 84):

Tra le molte Tripoli, che si incontrano nella nomenclatura geografica, due sono le maggiori: Tripoli del Garbo (*Tarabulissi Garb*) questa di Cirenaica, e l'altra Tripoli di Siria, di cui Melisanda fu contessa franca. Il Cantastorie sa che non bisogna confonderle; ma si prende licenza di rimettere una nuova Melisanda, musulmana per forza, a Tarabulissi, dove intendono le nostre cupidigie: comprende di commettere un errore di storia, ma se ne consola facilmente perché rispetta la verità simbolica...

Nel mondo della colonizzazione che avvicina le civiltà, il desiderio impossibile per ciò che è immensamente lontano è solo chimera e la poesia viene a simboleggiare la materialità della violenza imperialista:

Tutto il resto è una baja  
Jaufré Rudello il signore di Blaja  
è una antica leggenda riassunta,  
per arte maga di diplomazia  
nel garbato official d'artiglieria. (Lucini 1909, 97).

Questa satira impietosa non risparmia nemmeno la poesia dannunziana, ridotta a un servile coro di asini che celebrano l'impresa imperialista con versi altisonanti e vuoti, per coprire le voci critiche:

Tutta Italia ha poeti a dovizia,  
che raglieranno versi gabriellini,  
per l'isterica sua puerizia,  
che farnetica imperi levantini. (ivi, 98)

La polemica, così, si muove su un doppio binario: sul piano letterario, l'attacco è frontale all'interpretazione carducciana, di cui viene citato ironicamente uno dei versi più delicati ed evanescenti, «l'ombra di un sogno sfuggente»: per Lucini, questa sensibilità tardo-romantica è anacronistica e mistificatoria, laddove quella poesia immateriale, che vagheggia amori lontani e sogni ineffabili, non è un'innocente fuga dalla realtà, ma coincide sotterraneamente con una volontà imperialista. Qui emerge la virulenta polemica politica: l'amore per la contessa lontana diventa il pretesto per una spedizione militare e questo «Jaufré rimodernato» mette a nudo un'ideologia che riduce la donna e, per estensione, la terra da conquistare a oggetti di possesso. L'esortazione a Melisenda a stracciare «la benda musulmana» non è un atto di liberazione, ma un invito a sostituire una sudditanza con un'altra, quella mondana, diventando un trofeo da esibire: per accettare il ruolo di conquista al seguito. Il cavaliere medievale si trasforma così nel moderno «cavalier del lavoro», simbolo di una borghesia industriale e colonialista (Muzzioli 2005, 306).

Nonostante la critica avanguardista, la figura romantica del trovatore continua a esercitare il suo fascino per tutto il Novecento. La raccolta *Il Trovatore* (1953) di Raffaele Carrieri, ad esempio, prosegue su una linea lirica e autobiografica, dove la memoria di luoghi e persone si traduce in immagini impressionistiche, mentre un'eco più sottile e culturalmente stratificata si trova in Eugenio Montale, che nel *Diario del '71 e del '72* dedica la poesia *Jaufré* all'amico Goffredo Parise, che il poeta ligure chiamava affettuosamente con quel nome (Montale 1973, 78): quest'uso mostra come la figura di Jaufré Rudel si sia ormai trasformata in un archetipo culturale, un pseudonimo evocativo per un certo tipo di artista malinconico e errante, il cui significato prescindeva in larga parte dal contesto originario pur conservandone l'aura suggestiva.

Pier Paolo Pasolini rappresenta l'anello di raccordo tra la funzione Jaufré e la funzione Arnaut. Il suo rapporto con la tradizione trobadorica è profondo, radicato in una concezione del Friuli come una «Provenza dello spirito», un paradiso perduto evocato *de lonh*. La scelta del dialetto friulano nella prima raccolta *Poesie a Casarsa* non è un gesto di realismo, ma una ricerca

di una lingua poetica vergine, incontaminata dalla tradizione letteraria italiana, analoga alla lingua volgare dei primi trovatori. Questa passione linguistica si saldava a una notevole conoscenza filologica maturata durante gli studi universitari e mediata dal rapporto con Gianfranco Contini, cui in seguito (1954) dedicò *La meglio gioventù* «con *amor de loinh*»: un gesto emblematico, poiché il tema rudelliano dell'amore lontano viene trasposto su un piano intellettuale, a significare una devozione per un maestro e per la lingua stessa. Pasolini, inoltre, attinge direttamente ai testi provenzali, citando Jaufré Rudel e Peire Vidal, e sperimenta con le loro partiture metriche, dimostrando una padronanza tecnica che lo avvicina alla funzione Arnaut. In lui, il mito sentimentale e il rigore formale trovano una sintesi in cui la nostalgia per un'origine perduta si esprime attraverso una lingua poetica ardua e altamente costruita.

Del resto, se la ricezione di Jaufré Rudel si fonda sul mito e sul *pathos*, quella di Arnaut Daniel è quasi interamente mediata dalla critica di Dante Alighieri, che ne aveva costruito in maniera attiva il lascito, agendo come un prisma indispensabile: nel *De vulgari eloquentia* gli aveva offerto una medaglia di bronzo come *cantor amoris* e poi nel XXVI del *Purgatorio* che lo aveva consacrato definitivamente, facendolo definire da Guido Guinizelli «il miglior fabbro del parlar materno». Questa etichetta, così, diventava la metafora centrale per tutti i moderni di una poetica fondata sull'artificio, sul lavoro artigianale e sulla maestria tecnica. Senza questa canonizzazione, che ne ha amplificato l'immagine proiettandola nel futuro, Arnaut sarebbe rimasto un trovatore tecnicamente oscuro, ma grazie a Dante, divenne, per la modernità, l'archetipo del poeta-artigiano, cultore della tecnica retorica.

La poetica di Arnaut Daniel si identificava con il *trobar car*, uno stile prezioso, ricercato, più che complesso. Egli è il *fabbro* per eccellenza, colui che, come afferma in una sua canzone, «lavora e lima parole di valore con l'arte d'Amore» e che in un'altra dichiara: «faccio e squadro e piallo parole». Questo approccio si pone in netto contrasto con la poetica del *trobar naturau* del moralista Marcabru, che criticava la «falsa razo daurada» (la falsa ragione dorata) e il poetare ingannevole, ovvero l'uso di un'arte retorica considerata artificiosa. Al centro della modernità di Arnaut vi è una profonda ideologia ludica e allusiva, la cui massima espressione è la sestina, una forma metrica che non è solo esercizio di virtuosismo, ma vera e propria metafora metrica: la sua complessa struttura permutativa delle parole-rima, nota anche come *retrogradatio cruciata*, segue la sequenza numerica 615243, certo non casuale, perché corrisponde esattamente alla disposizione dei punti sulle facce opposte di un dado. L'invenzione della sestina è dunque una velata, raffinata allusione al gioco e lega la forma poetica ai temi del caso, del destino e della natura aleatoria dell'amore. Questa concezione posiziona il poeta stesso come un *escolier*, un chierico

vagante o un giocatore d'azzardo, come suggerito da uno scambio di sirventesi in cui viene descritto come «Arnaut lo scolare che si perde fra i dadi e il tavoliere». Questa poetica dell'artificio si manifesta in una sorta di *trobar a frau*, la celebrazione dell'inganno retorico. Un esempio di questa intertestualità nascosta e allusiva si potrebbe celare nella sestina stessa, laddove la parola-rima *oncle* (zio) potrebbe essere un riferimento cifrato alla storia di Abelardo ed Eloisa e all'opposizione del di lei zio, Fulberto. Il verso «con frode almeno, dove non avrò zio, gioirò di gioia» riecheggia così uno degli episodi più celebri e trasgressivi della cultura medievale, trasformando la canzone in un sofisticato gioco intellettuale per iniziati (Canettieri 2017).

È proprio questa concezione della poesia come mestiere e gioco intellettuale a rendere Arnaut Daniel una figura cruciale per il Modernismo. Ezra Pound, grande studioso della lirica romanza, svolge un ruolo centrale in questa riscoperta (Capelli 2013). Egli vede in Arnaut un *inventor*, un innovatore di processi poetici, e lo elogia per la sua capacità di «provare il linguaggio in modi nuovi» (Pound 1910, 65). Attraverso le traduzioni, che mirano a riprodurre la *melopœia* (la qualità musicale del verso), e i saggi, Pound crea una linea di discendenza diretta: Arnaut Daniel, maestro di Dante, diventa a sua volta maestro dei moderni. L'atto più emblematico di questa operazione è la dedica di *The Waste Land* di T.S. Eliot proprio a Pound con l'epiteto dantesco: «For Ezra Pound / il miglior fabbro» (Eliot 1922; Cussen 2024). T.S. Eliot, a sua volta, recepisce questa tradizione attraverso il filtro di Dante, in cui Eliot vede un modello per una poesia capace di fondere «sense with thought» e di realizzare una rivoluzione linguistica basata sul ritorno al «common speech», la *lingua volgare*. L'ammirazione di Eliot per Dante è tale da definirlo «l'unica grande 'voce dantesca' del mondo moderno» (Fortunati 2022). La tecnica arnaldiana, mediata da Dante e riattualizzata da Pound, fornisce così ai modernisti un modello per una poesia complessa, intellettuale e formalmente rigorosa, capace di dare ordine al caos frammentario della modernità.

L'influenza della funzione Arnaut, intesa come primato della sperimentazione formale e della concezione della poesia come *τέχνη*, non si esaurisce con il Modernismo, ma si dimostra un linguaggio vitale anche per le avanguardie internazionali del secondo dopoguerra. L'atteggiamento verso il linguaggio poetico che valorizza la sfida tecnica, il rigore formale e la materialità sonora e visiva del testo collega movimenti apparentemente distanti, creando una rete globale di poetiche sperimentali che riconoscono in Arnaut Daniel un archetipo essenziale. Un esempio emblematico di questa portata internazionale è il gruppo della poesia concreta brasiliana. Nel 1952, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari scelsero come nome del loro movimento e della loro rivista la parola *Noigandres* (Cussen 2024). Questo termine, di

significato incerto, è tratto da una variante erronea di canzone di Arnaut Daniel, ma i poeti brasiliani lo scoprirono attraverso il Canto XX di Ezra Pound, dove il poeta americano narra la sua ricerca del significato di questa parola oscura. La scelta fu programmatica: come dichiarato dagli stessi fondatori, *Noigandres* fu adottato come «sinonimo di poesia in progresso, come lemma di sperimentazione e ricerca poetica in équipe» (Campos et al. 2006). L'oscurità stessa della parola divenne un simbolo del loro progetto: una poesia nuova, difficile, che rompeva con le convenzioni e si fondava su un rigoroso lavoro di ricerca formale. Anche la loro pratica della transcreazione, una forma di traduzione che privilegiava la reinvenzione della perizia tecnica dell'originale rispetto alla fedeltà letterale, incarnava perfettamente l'etica del *fabbro* arnaldiano.

A partire dagli anni Ottanta, anche la poesia italiana assiste a un significativo revival dell'interesse per la lirica trobadorica, che si manifesta attraverso la funzione Arnaut. Questo provenzalismo di ritorno non era atto di nostalgia, ma strategia estetica in risposta alle inquietudini della postmodernità. In un'epoca di frammentazione del soggetto e di crisi delle grandi narrazioni, il recupero di schemi metrici chiusi e complessi, come il sonetto e la sestina, diventa un modo per «controllare, entro i confini del metro, le angosce e le inquietudini della modernità» (Colella 2006). La forma rigida non riflette il caos interiore, ma lo disciplina, fornendo un contenitore strutturato per inscenare una realtà sintatticamente e psicologicamente disgregata. In questo contesto si collocano le opere di alcuni dei maggiori poeti del periodo.

Questo fenomeno, giustamente considerato agli inizi di questo secolo «la pratica collettiva più rilevante degli ultimi venticinque anni di poesia italiana» (Cortellessa 2001, 99), si distingue nettamente sia dal provenzalismo primonovecentesco di Pound sia dall'uso della tradizione fatto dai modernisti. Si tratta di un recupero che trascura l'aura mitica del mondo trobadorico per concentrarsi sui suoi tratti formali, spesso in maniera libera e ironica. In questo contesto, aveva ripreso vigore anche il sonetto, praticato da autori come Patrizia Valduga, la cui raccolta d'esordio, *Medicamenta* del 1982 era intessuta di forme chiuse che esploravano una tesa dialettica erotica. Anche Andrea Zanzotto, d'altronde, la cui poetica è stata spesso associata per la sua densità al *trobar clus*, partecipava a questo clima di recupero formale, con scritture legate al più rigoroso trovatorismo da un linguaggio complesso e stratificato, che rappresenta un esempio di come la difficoltà formale fosse diventata veicolo di una profonda esplorazione del rapporto tra linguaggio, psiche e paesaggio.

Così, già nel 1984 Gabriele Frasca si ispirava ai modi della sestina nella sezione *Poesie da tavola* della raccolta *Rame*, proseguendo questa ricerca formale nelle opere successive, nel cimentarsi in un uso sperimentalistico che traeva ispirazione anche dalle complesse architetture metriche di trovatori come Raimbaut d'Aurenga.

Giovanni Raboni nelle *Canzonette mortali* del 1986 riscopre l'amore provenzale in una dimensione prettamente erotica, dedicando intere sezioni a traduzioni e variazioni da Arnaut Daniel, come *Sestina e sette temi da Arnaut Daniel*, mentre nei successivi *Versi guerrieri e amorosi* del 1991 include la sezione *Reliquie arnaldine*, testimoniando un confronto diretto e profondo con il maestro provenzale.

*Salutz* di Giovanni Giudici, del 1986, è uno degli esempi più compiuti di questa tendenza. Definito un «anomalo canzoniere» (Bàrberi Squarotti 1995, 29), il libro adotta un'ambientazione provenzale e la maschera di un trovatore per esplorare il rapporto conflittuale con una misteriosa dama, Minne. Lo stile è quello di un «cerebrale *trobar clus*» (*ibidem*), caratterizzato da una sintassi franta o da un forte asintattismo, il tutto racchiuso in una macro-struttura rigorosa di sette sezioni di dieci componimenti ciascuna. L'opera rappresenta una «grande sfida del sublime» perseguita «attraverso l'ironia delle forme e del linguaggio delle origini romanze» (Bàrberi Squarotti 1995, 31).

Giudici adotta l'ambientazione e le convenzioni trobadoriche non per un'operazione di mimesi nostalgica, ma per creare una lingua diversa, lontana dai suoi modi precedenti, innervata da un lessico ipercolto e una discorsività esasperata. *Salutz* rappresenta un canzoniere anomalo in cui il rapporto tra il poeta e la dama diventa il pretesto per una complessa riflessione metapoetica sulla stessa lingua della Poesia.

Alessandro Fo, Carlo Vecce e Claudio Vela nel 1987 pubblicano *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, un'opera di saggistica e finzione sulla sestina e la *retrogradatio cruciata*, confermando la centralità del recupero delle forme chiuse come «pratica collettiva più rilevante» della poesia italiana di fine secolo (Fo et al. 1987; Colella 2006, 9-10).

Del resto, l'eredità trobadorica più vitale della cultura contemporanea non risiede nella letteratura scritta, ma si manifesta con sorprendente vigore nelle arti transmediali e performative. Il principio cardine del *trobar*, l'unione inscindibile di parola e musica (*motz et so*), trova i suoi eredi più diretti in ambiti dove la performance orale è centrale, in una dimensione performativa che è sopravvissuta e si è trasfigurata, volteggiando dalla poesia cortese alla canzone d'autore e al teatro d'avanguardia.

Il parallelo più evidente e impressionante è quello tra il trovatore medievale e il cantautore moderno, come abbiamo evidenziato in un convegno del 2024 alla Sapienza (Palmieri 2024). Entrambe le figure sono autori-compositori che pongono al centro della loro arte il tema amoroso in tutte le sue sfumature: la gioia, il mal d'amore, la gelosia, la nostalgia. Il *modus operandi* rivela ulteriori affinità: sia i trovatori sia i cantautori praticano intensamente l'intertestualità e l'intermelodicità, attingendo a un vasto repertorio di fonti letterarie e musicali

e rielaborandole. La pratica del *contrafactum*, ovvero l'adattamento di una melodia preesistente a un nuovo testo, è comune a entrambi i mondi, con un approccio alla creazione che prescinde dal moderno concetto di copyright, fondato com'è su un fitto dialogo tra creatori di melodie e allacciatori di parole. Le riflessioni del cantautore Claudio Baglioni ci offrono una prospettiva interna a questa continuità: egli descrive il processo creativo di molti autori-compositori come dominato dalla musica, che «trasmette a presa diretta le emozioni» in modo quasi palpabile, mentre la parola, «scienza esatta», segue con fatica: *cithara tene, verba sequentur* («tieni la cetra, le parole seguiranno») (Palmieri 2024). Questa testimonianza fa eco alla natura stessa della composizione trobadorica e conferma come il cantautore contemporaneo, spesso consapevolmente, si sia posto in linea diretta con l'esperienza del trovatore dei giorni nostri.

Parallelamente alla riscoperta filologica di Arnaut, la letteratura italiana del Novecento sviluppa una figura affine ma distinta: quella del "troviero", un poeta-vate errante e visionario. L'origine di questo archetipo si può rintracciare in Dino Campana e nei suoi *Canti Orfici* (1914, 220):

Io povero troviero di Parigi  
Solo t'offro un bouquet di strofe tenui  
Siimi benigno a ai vivi labbri ingenui  
Ch'io so, tremulo scendi o bacio e ridi.

Qui, Campana aveva fuso suggestioni medievali con un'estetica simbolista, stabilendo un modello di poeta come voce profetica e marginale, fortemente legata anche alla lezione di Dante.

Su questa linea, se la canzone d'autore rappresenta la continuità popolare del modello trobadorico, il teatro d'avanguardia ne costituisce la riattualizzazione più radicale e intellettuale. In particolare, Carmelo Bene, riprendendo da Dino Campana, si autodefinisce «ultimo troviero», rivendicando così il legame diretto con la tradizione medievale (Giorgino 2014). La sua poetica è interamente fondata sulla scrittura vocale, ovvero sul primato assoluto della dimensione fonetica, ritmica e musicale del verso rispetto al testo scritto. Per Bene, riprendendo un'osservazione di Derrida, lo scritto è «lo scritto del morto orale», una testimonianza inautentica e distante dall'origine, mentre la vera poesia risiede nella musicalità della voce (*Ibidem*). Il lavoro di decostruzione e riscrittura dei classici, trasformati in partiture vocali, rappresenta una forma estrema di *trobar*, dove la parola è materia sonora da plasmare in scena, un'eredità arnaldiana portata alle sue estreme conseguenze performative. La lingua, intrisa di cultura provenzale e neologismi, rappresenta un tentativo di creare un idioma poetico assoluto, al di fuori del tempo e dello spazio, incarnando la figura del trovatore come *performer* totalizzante.

Dall'analisi della poesia del Novecento emerge inoltre che una parte significativa della produzione dialettale può essere interpretata come una forma moderna del *trobar*. In un'epoca segnata dalla progressiva scomparsa dei dialetti come strumenti di comunicazione quotidiana, molti poeti li hanno adottati non per un intento realistico o mimetico, ma al contrario, per creare un linguaggio poetico ermetico, arduo, autoreferenziale, *clus*. Questa operazione ha rivelato un paradosso fondamentale: la morte sociale del dialetto ne permette la rinascita estetica come codice elitario e complesso. Liberato dall'obbligo di rappresentare una cultura popolare, il dialetto è diventato per molti pura materia linguistica, un idioma altro da plasmare con perizia fabbrile.

Albino Pierro incarna perfettamente questa tendenza. La sua scelta di utilizzare il dialetto arcaico di Tursi, una parlata quasi estinta, rappresenta una forma peculiare di ermetismo. Per Pierro, il dialetto non è veicolo di rappresentazione, ma una lingua/silenzio, uno spazio espressivo isolato e segreto, congeniale a esprimere una tensione verso l'ineffabile. La sua lingua poetica, lontana dal parlato contemporaneo, diventa un linguaggio quasi privato, dove il massimo di intensità espressiva si ottiene a scapito della comunicazione immediata, riecheggiando l'oscurità del *trobar clus*.

Un'operazione analoga, ma con esiti molto diversi, è quella di Franco Scataglini. Definito finissimo fabbro del parlar materno, Scataglini non recupera un dialetto esistente, ma forgia una neolingua, un idioletto che mescola l'anconetano con arcaismi, latinismi e stilemi della lirica duecentesca. Egli stesso identifica la propria poetica con quella di Jaufré Rudel, nel creare «belle melodie con povere parole» (così la *vida* del trovatore), anche affermando apertamente: «amo Rudel come se fosse qui» (Canettieri in Scataglini 2022, LXXX). Tuttavia, la sua tecnica è tutt'altro che povera: è un lavoro di alta filologia d'arte, che attinge ai provenzali, ai siciliani e a Jacopone da Todi per creare un idioma sublime e terrigno, colto e popolare insieme.

Anche Giose Rimaneli, con la sua *Moliseide*, si inserisce in questo filone. Il suo ritorno al dialetto nativo è esplicitamente connesso a una ricerca delle origini letterarie, che include i trovatori e la mediazione cruciale di Ezra Pound. Per Rimaneli, come prima di lui per Pasolini, Scataglini, e gli altri poeti di questa corrente, il dialetto non è una tradizione locale da preservare, ma un linguaggio poetico da scoprire, uno strumento per attingere al potere autogenerante della parola e al piacere combinatorio che caratterizzava il *gay saber* dei provenzali.

Poeti come Giose Rimaneli, scrivendo nella loro lingua nativa, compiono un gesto che rispecchia quello dei primi trovatori: scegliendo il dialetto, una lingua prevalentemente orale e percepita come più pura e autentica, contro la lingua letteraria nazionale standardizzata, essi riattualizzano la scelta originaria di abbandonare il latino per il volgare. Questa ricerca delle radici linguistiche ed

esistenziali, come nota Franco Brevini, è spesso suggestionata dal mito delle origini romanze. Nella parola dialettale, il poeta contemporaneo avverte «quella capacità di restituire la presenza delle cose, quella pronuncia salda, priva di echi ed aloni, caratteristiche appunto della letteratura delle origini» (Brevini, in Velli 1994, 212). L'interesse di Rimanelli per la poesia trovadorica, il suo sperimentalismo retorico e l'uso di forme come la ballata e il ritornello, dimostrano come la ricerca di un linguaggio originario si leghi inestricabilmente al modello letterario delle origini romanze.

L'analisi della ricezione dei trovatori nella cultura italiana contemporanea rivela dunque un lascito complesso e vitale, articolato lungo le due traiettorie essenziali della funzione Jaufré e della funzione Arnaut. La prima, di matrice espressiva e tematica, perpetua il mito dell'amore romantico, malinconico e impossibile, trovando espressione nella poesia lirica, ma anche prestandosi a decostruzioni parodiche e critiche. La seconda, di natura tecnico-sperimentale, offre un modello di rigore formale e di concezione della poesia come artigianato, influenzando le avanguardie moderniste e i poeti contemporanei alla ricerca di strutture capaci di ordinare la frammentazione del presente. Il percorso di questa eredità dimostra la trasformazione del trovatore da figura storica a versatile archetipo culturale, non per un repertorio di temi o un catalogo di forme metriche, ma per un insieme di modelli per la creazione artistica: il poeta come amante, la cui esperienza del desiderio diventa materia di canto; il poeta come fabbro, maestro del linguaggio e della tecnica; e il poeta come esecutore, per il quale la parola vive inscindibilmente legata al suono e alla voce. La notevole capacità della tradizione trobadorica di essere costantemente riattualizzata testimonia la sua durevole pertinenza. Dalle corti dell'Occitania medievale agli studi di registrazione, dai palcoscenici del teatro d'avanguardia alle pagine della poesia dialettale, il modello del *trobar* continua a offrire soluzioni formali e paradigmi espressivi ad artisti che si confrontano con le questioni centrali del proprio tempo. La sua plasticità gli ha permesso di attraversare i secoli, mostrando che i principi fondanti della prima grande lirica della moderna Europa possiedono una risonanza capace di interpellare e fecondare la creatività anche nel contesto globale e transmediale del XXI secolo.

## BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, Dante. 1966-1967. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di G. Petrocchi, 4 voll., Milano: Mondadori.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. 1995. "Giudici e l'antifresi cristiana". In AAVV, *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, "Hortus. Rivista di poesia e arte", n. 18, Grottammare: Stamperia dell'Arancio, 29-32.

- Barillari, Sonia Maura. 2007. *A mo' di introduzione: Carducci e il Monferrato*, in Sonia Maura Barillari (a cura di), *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1-18.
- Bartsch, Karl. 1880. *Chrestomathie provençale*. 4<sup>a</sup> ed., Elberfeld: R.L. Friderichs.
- Bene, Carmelo. 1995. *Opere, con l'Autografia di un ritratto*. Milano: Bompiani.
- Bene, Carmelo, Giancarlo Dotto. 1998. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani.
- Bonanni, Francesco. 1966. *Pirandello poeta (motivi della poesia pirandelliana)*, Napoli: Morano.
- Browning, Robert. 1842. *Dramatic Lyrics*. London: Edward Moxon.
- Campana, Dino. 1973. *Taccuini, abbozzi e carte varie*, a c. di Enrico Falqui, Firenze: Vallecchi.
- Campos, Augusto de, et al. 2006. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, a cura di Daniel Piza, 4<sup>a</sup> ed., São Paulo: Ateliê Editorial.
- Canettieri, Paolo. 2003. "Pirandello, Folchetto e la Gaia Scienza", in "Studi sulla traduzione 95/97", a cura di G. Tavani e C. Pulsoni, «Romanica Vulgaria - Quaderni» 15, L'Aquila - Roma, 73-91.
- Canettieri, Paolo. 2017. "Introduzione". In *Arnaut Daniel*, tradotto da Pietro Tripodo, Roma: Insula Europea.
- Capelli, Roberta. 2013. *Carte provenzali. Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)*, Roma: Carocci.
- Carducci, Giosuè. 1888. *Jaufré Rudel. Poesia antica e moderna*. Bologna: Zanichelli.
- Carrieri, Raffaele. 1953. *Il Trovatore*. Milano: Mondadori.
- Colella, Gianluca. 2006. *Salutz di Giovanni Giudici. Note sulla lingua e lo stile*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Cortellessa, Andrea. 2001. "Explicit parodia'. Modi parodici presso alcuni poeti di ultimo novecento". In *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, a cura di M. A. Grignani, "Moderna", III, 2, Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 94-115.
- Cussen, Felipe. 2024. "Noigandres: Desde los trovadores provenzales hasta los concretos brasileños". *Acta Literaria*, n. 68, Concepción: Universidad de Concepción, 11-30.
- Deleuze, Gilles. 1978. "Un manifesto di meno". In C. Bene e G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano: Feltrinelli.
- Eliot, T.S. 1922. *The Waste Land*. London: Faber & Faber.
- Eliot, T.S. 1932. "Dante". In *Selected Essays*, London: Faber & Faber.
- Fo, Alessandro, Carlo Vecce, e Claudio Vela. 1987. *Coblas. Il mistero delle sei stanze*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Fortunati, Vita. 2022. "Eliot e Dante: una prospettiva modernista". *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol. 13, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Frasca, Gabriele. 1984. *Rame*. Milano: Corpo 10.
- Giorgino, Simone. 2014. *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*. Lecce: Edizioni Milella.
- Giudici, Giovanni. 1986. *Salutz*. Torino: Einaudi.
- Heine, Heinrich. 1851. *Romancero*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Lucini, Gian Piero. 1909. *Revolverate*. Milano: Edizioni di "Poesia".
- Mancini, Mario. 2004. *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma: Carocci.
- Mango, Lorenzo. 2003. *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Roma: Bulzoni.

- Montale, Eugenio. 1973. *Diario del '71 e del '72*. Milano: Mondadori.
- Palmieri, Simone. 2024. *Motz et so dei moderni trovatori. Resoconto del convegno, Sapienza Università di Roma, Insulaeuropea*.
- Muzzioli, Francesco. 2005. "La follia della guerra e le sue nuove follie". *Athanos*, n. 16, Roma: Meltemi Editore, 300-309.
- Petrarca, Francesco. 1996. *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*, a cura di M. Santagata, Milano: Mondadori.
- Pasqua di Gea*. 1891. Milano: Libreria Editrice Galli.
- Pirandello, Luigi. 1973. *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Lo Vecchio-Musti, 3a ed., Milano: Mondadori.
- Pound, Ezra. 1910. *The Spirit of Romance*. London: J. M. Dent & Sons.
- Raboni, Giovanni. 1987. *Canzonette mortali*. Milano: Crocetti.
- Raboni, Giovanni. 1990. *Versi guerrieri e amorosi*. Torino: Einaudi.
- Rauhut, Franz. 1964. *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, München: Beck.
- Scatagliani, Franco. 2022. *Tutte le Poesie*, a cura di Paolo Canettieri, Prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Macerata: Quodlibet.
- Scotti, Mario. 1989. "Due conferenze romane sul 'Consalvo'. Carducci e Lignana." *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CVI, 540-68.
- Swinburne, Algernon Charles. 1866. *Poems and Ballads*. London: Edward Moxon & Co.
- Taviani, Ferdinando. 2001. *Uomini di scena, uomini di libro*. Bologna: Il Mulino.
- Velli, Giuseppe (a cura di). 1994. *Poesia dialettale del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Villa, Emilio. 1996. *Letania per Carmelo Bene*. Milano: Scheiwiller.

