

«*E de fendutz per bustz tro als braiers*»: sulla presenza dell’“eredità” di Bertran de Born nella *Commedia*

EDUARD VILELLA

Universitat Autònoma de Barcelona
eduard.vilella@uab.cat

RIASSUNTO:

L’articolo si propone di analizzare la presenza di Bertran de Born nella *Divina Commedia*, ampiamente documentata da numerosi studi, e di riflettere sulle dinamiche intertestuali che vi agiscono e che ne fanno un caso emblematico. Particolare attenzione si concede a spunti critici che permettono osservare il rapporto alla luce dell’eredità del trovatore. Si esamina così questo orizzonte storico-letterario in quanto strumento per una conoscenza più articolata dei procedimenti intertestuali in Dante.

PAROLE CHIAVE: Dante, Bertran de Born, intertestualità.

ABSTRACT:

This paper aims to re-analyze the widely documented presence of Bertran de Born’s poems in the *Divina Commedia*, in order to meditate about the paradigmatic dynamics of intertextuality at work there. In the evaluation of this textual relationship, special attention is given to some recent research on Bertran de Born’s legacy. Thus this historic and literary horizon is re-examined as a potential tool to achieve a more comprehensive knowledge of Dante’s intertextual procedures.

KEYWORDS: Dante, Bertran de Born, intertextuality.

Non c'è dubbio che l'articolata presenza di echi di Bertran de Born nella *Divina Commedia* deve essere considerata emblematica dal punto di vista delle modalità con cui si stabiliscono le relazioni intertestuali del poema – un aspetto, quello delle riprese di materiali altrui integrati nel testo dantesco, particolarmente distintivo delle procedure che caratterizzano la *Commedia*: aspetto la cui portata, si direbbe, si intravede appena, per la sua natura nonché dimensioni 'eccezionali' (Contini 1976: 119-120; Kleinhenz 2007: 189). Lo studio delle relazioni intertestuali con Bertran è poi stato oggetto di numerosi interventi critici, che ne hanno reso palese la capillarità e allo stesso tempo hanno messo in luce spunti qualitativi piuttosto singolari ed interessanti spazi per una riflessione sulle strategie compositive della *Commedia*.¹ Nel caso concreto di Bertran, si osserva con chiarezza come il procedimento allusivo contribuisca in modo sostanziale a dare uno spessore particolare a larghi brani dell'*Inferno*, (ovviamente soprattutto nel canto XXVIII dove il personaggio compare, ma non solo lì). Con questo espediente viene conferito al testo, fosse anche in modo implicito, un rilievo che oltrepassa i confini dell'incontro con quel Bertran dannato in cui si osserva per antonomasia il contrappasso: oltre l'esplicita condanna e oltre, in fondo, la realtà immediata degli altri elementi singoli che pullulano nei dintorni dell'episodio, interessati anche essi alla questione.

Punto di partenza è comunque la condanna. Si ricorderà in questo senso che Bertran era stato lodato da Dante prima della *Commedia*. Si tratta di un ribaltamento di giudizio che quanto meno deve chiamare l'attenzione. Bertran sembra qui riproporre lo schema consueto per cui nel poema si procede al ridimensionamento di una certa esperienza letteraria anteriore 'razionalmente rivissuta':² l'autore-personaggio fa i conti successivamente con i più diversi ambiti in modo da includerli nella coerenza unitaria del suo progetto. Dante ritornerebbe nella *Commedia* a quella figura, già lodata nel *De Vulgari Eloquentia* (II, II,7) e nel *Convivio* (IV, XI, 14), per ribaltare il proprio giudizio in una condanna infernale in cui comunque in filigrana si percepisce l'eco di una certa affinità.³ È vero che, da questa prospettiva, la condanna stabilisce per il personaggio Bertran un

valore di *exemplum* umano da non discutere; tuttavia questo rinnegamento è denso di potenziali sviluppi proprio sul fronte del discorso poetico. Si dovrà evitare, secondo Picone, di chiamare in causa due Bertran diversi: da una parte, il poeta cantore della «*armorum probitas*», il poeta della ‘*salus*’,⁴ il paradigma di liberalità nel *Convivio*; dall’altra, l’uomo storico, il seminatore di discordia dalla sagoma molto vicina all’immagine che se ne ricava da *vidas e razos*. Molto più agevole è non distogliere lo sguardo dai risvolti prettamente letterari della questione. Dante emette un giudizio assoluto, e i filtri per farlo sono «di natura squisitamente letteraria» – e sarà proprio tramite questa procedura, che si articola realmente il giudizio nella sua elaborata complessità.⁵

Quali siano questi filtri è un discorso che rimanda a elementi poco innovatori, poiché è corposo l’insieme di riscontri al riguardo via via accumulati dagli studiosi, nei commenti e in quegli studi che si sono occupati della questione dei trovatori e dei suoi riflessi nella *Commedia* (una questione in fondo ampiamente frequentata e riconosciuta, talmente evidente semmai da apparire alle volte considerata troppo scontata): si è potuto infatti da tempo accertare solidamente la presenza di spunti di origine bertrandiana con un numero cospicuo di esempi. Da annoverare sono, *in primis*, rapporti di ordine generico (di “scenografia”),⁶ cioè le evidenti similitudini di armonici fra il canto XXVIII e certi momenti paradigmaticamente bertrandiani, sviluppati sulla celebrazione degli orrori della guerra, con tanto di «*cavalliers e cavals armatz*», di «*mortz*» e di «*nafratz*», di gente che non pensa ad altro che a «*asclar caps e bratz*», con il poeta che vede compiaciuto in una visione orgiastica ed entusiasta dello scontro i combattenti cadere e i morti «*que pe-ls costatz / ant los troncons ab los cendatz*» (per citare solo un componimento fra i più citati in proposito, *Be·m platz lo gais temps de pascor* BdT 80, 8a) – similitudini ad ogni modo adoperate in un uso «coerentemente antifrastico», come sostiene Asperti:

(...) se il trovatore presenta sempre con entusiasmo e in termini piacevoli e giocosi lo “spettacolo” dei cavalieri in campo e lo scontro armato, il canto XXVIII si sviluppa dall’evocazione orripilata

di stragi e di sanguinose battaglie (...) giungendo ad un crescendo di orrori sempre più sconvolgenti, evocati, proprio come assai spesso in Bertran, tramite la percezione visiva e facendo sistematicamente ricorso a termini e formule tipiche del trovatore (Asperti 2004b: 71).

In questa atmosfera comunque c'è spazio anche per i richiami diretti, cioè spie linguistiche nel testo dantesco che rimandano potentemente al testo bertrandiano – caso più evidente, l'*accisma* del v. 37 del nostro canto, eco del *acesmatz* presente nel sirventes appena citato (Suitner 2005: 31 sq). In modo simile, è stato proposto un rapporto fra l'andamento dell'attacco del canto e quello del celebre planh di Bertran (BdT 80, 41):

Si tuit li doil e'il plor e'il marrimen
E las dolors e'il dan e'il chativier
C'om hanc agues en est segle dolen
Fossen ensems, sembleran tot leugier
Contra la mort del joven rei engles.

Per non parlare delle stesse parole del personaggio-trovatore in chiusura di canto, il cui racconto sembra proprio modellato su quanto veniva esposto nelle *vidas*. E un caso di tipo molto simile riguardante testi bertrandiani (ancora una volta *Be-m platz...* in primo luogo) l'aveva sostenuto già per l'incipit del XXII dell'*Inferno* Picone – l'ombra del trovatore quindi si proietterebbe oltre i confini del solo episodio da cui partiamo:⁷ in modo simile, ci sono altri possibili spunti che offrono materiale per una seria riflessione al riguardo in altri luoghi della *Commedia*.⁸

Tuttavia, si tratta qui solo di un veloce resoconto che può essere utile come esempio per non dover elencare tutti gli echi bertrandiani nella *Commedia* che conducono nella stessa direzione con una quantità di dati per niente trascurabile. Insomma, la logica sottostante è palese: il canto dei mutilati trova un emblema nelle parole di Bertran e quindi è adeguato che nel testo vengano usate le stesse parole del personaggio – fenomeno ricorrente, quello della reminiscenza verbale sul quale dobbiamo soffermarci; ma prima vorrei riflettere ancora su quali possano essere i percorsi

e le modalità di questa particolare intertestualità a partire da un altro breve esempio, forse meno frequentato ma per diverse ragioni particolarmente adatto a questo proposito. Si tratta di *Miei sirventes vueilh far dels reis amdos* (BdT 80, 25):

Miei sirventes vueilh far dels reis amdos,
Q'en brieu veirem qu'aura mas cavailliers,
Del valen rei de Castela, n'Anfos,
C'aug dir qe ven e volra sodadiers;
Richarz metra a mueis et a sestiers
Aur et argen e ten s'a benanansa
Metr'e donar e no vol s'afiansa,
Anz vol gerra mais qe qailla esparviers.

S'amdui li rei son prou ni corajos,
En brieu veirem camps joncatz de qartiers,
D'elms e d'escutz e de branz e d'arços
E de fendutz per bustz tro als braiers,
Es arage veirem anar destriers
E per costatz e per piechz manta lansa
E gaug e plor e dol et alegrança:
Lo perdr'er grans e'l gasainh er sobriers.

Trompas, tabors, seinheras e penos
Et entreseinhs e cavals blancs e niers
Veirem en brieu, que'l segles sera bos,
Qes hom tolra l'aver a.ls usuriers,
E per camis non anara saumiers
Jorn afitz ni borjes ses duptansa
Ni mercadiers qí venga debes Franza,
Anz sera rics qí tolra volontiers.

Mas se'l reis ven, ieu ai en dieu fiansa,
Q'ieu serai vius o serai per qartiers.

E si sui vius, er mi grans benanansa,
e se ieu mueir, er mi grans deliuriers.

Come si vede, non ci discostiamo da quanto detto fin qui, soprattutto nel senso di quella citata affinità “scenografica” – e si potrebbe addirittura sentire un anticipo quasi figurale della figura infernale di Bertran in questo *io* poetico che parla della possibilità di venire tagliato a «qartiers». Comunque, è il verso «fendutz per bustz tro als braiers» che attira l’attenzione per la similitudine con l’immagine di *Inferno* XXVIII, 24 (che ci presenta Maometto «rotto dal mento infin dove si trulla»). L’eco sembra evidente, ma solo sporadicamente è preso in considerazione nei commenti (il che non vuole dire che sia passato inosservato: si vedano per esempio, i lavori citati di Picone 1981, Suitner 2005, Asperti 1998, che l’hanno sottolineato in interventi fondamentali). Eco evidente: tuttavia sono inevitabili le cautele da avanzare – cioè, per esempio, che non è una ripresa letterale *stricto sensu* (sembra agirvi piuttosto una forza evocativa quasi visiva); che la sua è una natura in qualche modo isolata nel discorso; che si tratta di un’immagine che potrebbe avere ragioni letterarie ed extraletterarie per essere anche non peculiare (si veda su questo versante Suitner 2005). Qui gli elementi finora descritti, cioè il contesto del canto, imbevuto di richiami all’autore, la stessa comparsa di quest’ultimo come personaggio e il grado di conoscenza riguardo alla sua opera dimostrata da Dante, danno un contributo determinante per sostenere un rapporto di tipo diretto fra i due versi. E anche qui il contrasto è funzionale alla condanna: vera *recantatio* del testo bertrandiano, le terzine di Dante insisterebbero sui toni degradanti (Picone 1981: 87-88).

Ora diversi elementi di *Miei sirventes* sono problematici in riferimento all’eventuale immagine frettolosa di un autore al lavoro coi testi fonte alla mano. Intanto, bisogna considerare la marginalità del codice M, unico testimone del componimento, in confronto alla tradizione manoscritta alla quale più plausibilmente avrebbe attinto Dante⁹ a ribadire quindi le incertezze su un rapporto, quello dell’autore e le sue eventuali ‘fonti’ trobadoriche, riguardo al quale come avvertiva Mengaldo (1973: 114), si possono fare solo delle «caute congetture». Facendo a meno del fatto che le testimonianze manoscritte mantengono un rapporto delicato con la ‘realtà’ dei fatti storici e non vanno prese come documenti fotografici

complessivi, non si può escludere che le modalità della mediazione potrebbero essere eterogenee: magari orali, magari inderdiscorsive, magari effettuate in momenti, luoghi e tramite strumenti diversi. Discorso analogo a quello fatto riguardo ad altre “fonti” della *Commedia*: è difficile spesso dare un sostegno testuale concreto (Brugnoli 2001: 178 sg.) – né sarà da dimenticare l’importanza dei diversi meccanismi della memoria nel lavoro dantesco (Vallone 1988). Ma c’è di più. Asperti in due lunghi e profondi lavori relativi al componimento in questione, già citato (1998), e all’eredità bertrandiana (2004a), ha messo in luce aspetti problematici di grande interesse sui fatti di cui stiamo parlando. In sostanza, è discutibile l’attribuzione di *Miei sirventes* a Bertran de Born; i fatti storici e gli elementi testuali permettono piuttosto di far corrispondere il componimento forse a Bertran d’Alamanon o ad un trovatore a lui vicino. Non che l’attribuzione sia un elemento decisivo in un senso concreto: è ovvio che, sia il brano bertrandiano o meno, Dante lo avrebbe considerato e quindi l’avrebbe usato in quanto tale. Tuttavia bisogna sottolineare che con questo ragionamento ci troviamo non in un remoto passato mitico trovadorico bensì in un tempo e luogo che sono di massimo rilievo. Più precisamente, verso il 1260, in un ambiente letterario, e genericamente politico-culturale, italiano che è capitolo culminante della storia dell’eredità lirica di Bertran de Born (chiusa decenni dopo «a tutto campo» dall’opera dantesca): un mondo letterario in cui vengono espressi valori «in senso lato» ghibellini, testi in qualche modo marginali dal punto di vista culturale e dai toni in fondo crepuscolari (Asperti 2004a). In questo senso, la ricostruzione svolta da Asperti rimanda a un tipo di orizzonte simile a quello sul quale tanto ha insistito Carpi (2004), nella sua ricostruzione dei luoghi in cui si muoveva Dante negli anni della stesura dell’*Inferno* e primo *Purgatorio* (uno dei cui indizi fondamentali è appunto la logica strategica degli incontri del poeta peregrino):¹⁰ Dante avrebbe fatto l’esperienza di ambienti culturali che Carpi chiama «vetero guittoniani» cioè ambienti in cui la cultura “cortese” era una realtà, per quanto arcaica, fondamentalmente viva, e non un qualcosa di astratto e lontano e superato ormai da tempo come poteva essere sembrata al giovane Dante nella sua

epoca fiorentina (Carpi 2004: 585 ss. e *passim*). È a contatto con questo mondo culturale che l'Alighieri, sostiene sempre Carpi, avrebbe reagito facendo più volte i conti con i suoi punti nodali, Guittone *in primis*, ma in fondo anche altri. Prossimità evidente, insomma, fra il momento storico letterario che è cima dell'«eredità di Bertran de Born» e il mondo della «nobiltà di Dante», circa mezzo secolo dopo. Difficile documentare ovviamente una relazione così a distanza, ma si ricorderà che già Contini (1976: 16) aveva detto dell'entusiasmo nuovo riguardo ai trovatori proprio databile all'epoca del *De vulgari Eloquentia*, in confronto a quell'occitanismo di «seconda mano» del Dante giovane; è evidente la plausibilità che questo mondo culturalmente “arcaico” descritto da Carpi abbia permesso un'esperienza più diretta di un certo sistema letterario – anche nel senso di un Bertran che in Italia «avrà ben avuto i suoi lettori» (Carpi 2004: 164): lettori o comunque senz'altro conoscitori. Che tutto questo possa avere un'incidenza nel presente della stesura della *Commedia* sembra implicito nelle parole di Asperti:

Argomento ‘possibile’ e praticato nella tradizione con cui Dante si confronta, tuttavia solo potenziale o ipotetico rispetto al presente ed al futuro della progettualità dantesca (...) questa poesia nell'Italia del tardo Duecento è sostanzialmente secondaria innanzitutto perché dipendente da espressioni formali effettivamente proprie di gruppi sociali che risultano davvero ‘marginali’, se non proprio nella realtà sociale del tempo, almeno rispetto ai valori culturali ormai affermatasi come determinanti (Asperti 2004: 524).

Il nostro campo visivo si sposta quindi dall'immagine superficiale dell'esibizione dei versi di un poeta alla presa in considerazione, invece, di un sistema letterario complesso con un ampio orizzonte di produzione e ricezione ad esso ascrivibile. Ne emerge l'ipotesi di un orizzonte storico in cui l'allusione potrebbe intanto subire una ricezione spontanea e avere pure una “direzione”. Non si accenna con ciò a un possibile *Sitz im Leben* di un'opera per definizione universale e polisemica:¹¹ la carica semantica, come di norma, agisce nella *Commedia* a più livelli; ma andrà ammesso comunque che le considerazioni in questo ambito contribuiscono pure in

modo non trascurabile ad una sua valutazione più completa (Kleinhenz (2007: 184). Sempre Asperti (2004b: 74), in un altro suo intervento, sui trovatori in Dante, si riferisce ad un «possibile referente rappresentato dall'aristocrazia italiana, cui le vicende dell'esilio e i disegni politici finiscono con l'associare strettamente Dante» per metterlo in relazione con il contrasto Sordello-Bertran come chiave preziosa di lettura della *Commedia*, e nella stessa direzione si muoverebbero altri aspetti del testo, quali il recupero della grandezza di Manfredi, dei valori aristocratici esemplificati in famiglie come i Malaspina, delle memorie dell'antica nobiltà, ecc. La continuità fra scenari, insomma, è manifesta.

Dal complesso di queste affermazioni, emergono insomma degli spunti interessanti sul complesso sistema dell'arte allusiva dantesca nella *Commedia*. Nel sacro poema, come è ampiamente noto, sono centrali la citazione e l'autocitazione (quella "memorabilità interna"), ed è caratteristico l'uso dell'allusione letteraria come tecnica costruttiva – la frequente tecnica dantesca di proporre delle spie che rimandano a qualche realtà, linguistica, storica, stilistica, relativa al personaggio/episodio/aspetto generico di cui tratta. Notevole l'uso ripetuto di questa tecnica nell'ordine della rappresentazione di ogni singolo individuo-personaggio.¹² Può accadere che siano gli episodi *in toto* ad utilizzare il ricordo verbale, secondo una mimesi che potremmo chiamare di secondo grado e cioè mimesi del discorso letterario. Non mimesi naturalista, ovviamente, ma un rimando come un *leitmotiv* o una colonna sonora – con cui l'andamento più immediato delle terzine, senza venire bloccato, si vede accresciuto di suggestioni e di valenze che riverberano iridescenti. In questo senso, si può affermare che la complessità cromatica che ne è risultato è più evidente in riferimento all'orizzonte primo di produzione-ricezione che è possibile ipotizzare sulla scia di Carpi e Asperti (né va assolutamente dimenticata la natura essenziale di strumento di «autoriconoscimento» del gruppo sociale che quest'ultimo propone per la vicenda del genere *sirventes* di stampo bertrandiano, in Asperti 2004a).

Di necessità si è costretti a tralasciare qui la sofferta questione dell'intertestualità e i suoi risvolti medievali, che dovrebbe essere sviluppata in

un *excursus* a parte; e altrettanto si dica per quanto riguarda il problema relativo a se sia possibile descrivere la logica compositiva ed intertestuale della *Commedia*. Ma anche evitando di entrare nel merito di queste complesse questioni, mi sembra che si possa sostenere la differenza essenziale del caso dantesco e non solo perché sproporzionato agli usi epocali. A tal proposito vorrei ricordare di nuovo quelle pagine di Contini che definisce «polisemia» la «molteplicità di richiami interni e di allusioni culturali», procedimento «assolutamente eccezionale negli archivî dell'espressione per la fulminante ricchezza della memoria dell'autore» (Contini 1976: 119). Se ci si concentra sul meccanismo, è lecito affermare che vi sono certi usi intertestuali tramite cui la citazione è mirata a generare un effetto, una certa atmosfera in cui venga suscitato un determinato mondo, il più delle volte letterario. Un colore compositivo, un'armonia, tramite cui il testo dantesco metonimicamente rimanda al mondo intero che viene accennato col riferimento. Il modo per farlo, cito ancora Picone, è quello di mettere *en abyme* il testo di riferimento (1979: 81), in una sorta di discorso indiretto libero *sui generis*. In Bertran e in altri casi conosciuti il sincretismo caratteristico della *Commedia* diventa in questo senso vera sintesi delle esperienze letterarie precedenti – e difatti le dimensioni del fenomeno si intuiscono solo, poiché come dice Abramé-Battisti (1999), spesso l'impressione è che nel “sacro poema” ogni elemento operi in modo intertestuale-allusivo. A ragione Asperti (2004: 525) afferma che con l'episodio dantesco si chiude l'eredità bertrandiana, e a ragione Picone (1981: 4) parla della consapevolezza di Dante di essere il poeta per eccellenza della tradizione romanza.

Non quindi (cioè, non solo) un rapporto fra fonte e testo, o un'intertestualità di stampo agonistico, ma un riverberare di esperienze letterarie al quale il lettore moderno è ben abituato. Un caleidoscopio di suggestioni attraverso la citazione; una sorta di virtuale eterogeneità dello strumento letterario. Ad ogni modo non è mia intenzione proporre una descrizione degli usi intertestuali che conduca spropositatamente ad una visione di un Dante per così dire poststrutturalista. Si vuole sottolineare però quanto sia sofisticato il progetto di cui formano parte i rimandi intertestuali da cui

siamo partiti – e, in questo senso, quanto l'autore sia distante dal “canone” dell'epoca (se vogliamo, quanto lo “sovverta”), che cita sì per condannare, ma in un contesto poetico di sbalorditiva profondità. Si va così oltre l'orizzonte storico concreto che è la ragione più immediata dell'articolata presenza bertrandiana nella *Commedia*, tuttavia non in una prospettiva intertestuale di natura dissolvente, bensì in un modo consapevolmente mirato, il quale, avendo salde le radici nel caso particolare, è adeguato alla sua ambizione di globalità.

NOTE

¹ Sul rapporto Dante-trovatori e Dante-Bertran de Born più precisamente, la bibliografia è vasta; in una scelta necessaria vanno comunque sottolineati Folena 2002, Bergin 1965, Picone 1979, 1981, 2003, Suitner 2005, Barolini 1979, 1993, Mengaldo 1973, Chiamenti 1997, Allegretti 2001, Asperti 1998, 2004a, 2004b, Beltrami 2004, Cherchi 2004.

² Come dice Mengaldo, «(...) lo sfondo e il movente reale dei giudizi danteschi in materia non è un astratto ‘gusto’ o un arbitrato di spettatore neutrale, ma più concretamente un’esperienza in proprio razionalmente rivissuta» (Mengaldo 1973: 113).

³ «(...) un intento di rinnegare – ma, direbbe il Contini, dopo averla soddisfatta ancora una volta! – la precedente adesione di gusto al mondo poetico di Bertram» (Mengaldo 1973: 116).

⁴ Rivista già nella *salute* di *Vita Nuova* secondo Picone (1981).

⁵ Opportuno forse riprodurre l’insieme dell’argomento: «Dante giudica Bertran in toto. Le oscillazioni del suo giudizio sul valore assoluto dell’esperienza poetica bertrandiana vanno allora spiegate all’interno del suo sistema. I due Bertran sono cioè la risultante di una evoluzione che il pensiero dantesco subisce negli anni. La coincidenza con il modello significherà l’ipotesi di una poetica, valida per un certo periodo, che trova in Bertran una sua paradigmatica realizzazione; lo scacco di esso invece alluderà al fatto che, in un momento successivo, l’immagine di poeta che Dante vuole ritagliare non combacia più con quella del trovatore (...) Nell’episodio infernale si trovano quindi di fronte due immagini di poeti in violento contrasto l’una con l’altra: un’immagine positiva, perché ha a disposizione un contenuto e un orientamento giusti, e un’immagine negativa, perché in essa quel contenuto e quell’orientamento sono presenti col segno sbagliato. In virtù della contrapposizione delle due tipologie poetiche Dante può proiettare il poeta Bertran nella dimensione assoluta di un giudizio eterno; e i filtri di cui si serve per portare a termine una simile operazione sono di natura squisitamente letteraria» Picone (1981: 72-73).

⁶ Quello di ‘scenografia’ per descrivere quest’aspetto della poetica bertrandiana è termine di Mancini (1991) usato poi utilmente da Asperti (2004a).

⁷ «La similitudine incipitaria del canto XXII (...) fa ricorso ad un genere alto della lirica cortese: il *plazer*. Nella fattispecie, il modello che Dante ha in mente è uno dei *sirventès* di Bertran de Born (80, 8a) *Be.m platz*. L'intento parodico dell'operazione è manifesto: l'intertesto trobadorico viene dissacrato per il semplice fatto di essere accostato alla volgare 'trombetta' del diavolo. Si annuncia in tal modo la caduta del trovatore limosino dal piedistallo di sommo poeta della *Salus* romanza in cui lo aveva posto il *Dve*; caduta che si manifesterà con tutta la sua drammatica evidenza alla fine del canto XXVIII» (Picone 2003: 83).

⁸ Cfr. Allegretti 2001, Chiamenti 1997.

⁹ Si vedano Folena 2002, Mengaldo 1973, Chiamenti 1997.

¹⁰ È un'idea diffusa nel suo lavoro, ma si veda per esempio Carpi 2004: 563 ss.

¹¹ Certamente, le congetture devono essere caute e non andare oltre il ragionevole – il rischio da aver presente sarebbe quello di fare del testo una sorta di diario di viaggio dell'esilio dantesco (Carpi 2004: 638).

¹² L'idea è diffusa; la sottolinea comunque in modo particolare Buck (1987: 109 sq.), con un rimando esplicito a Auerbach (1929).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRAMÉ-BATTISTI, I. (1999): *La citation et la réécriture dans la Divine Comédie*, Alessandria, Dell'Orso.
- ALLEGRETTI, P. (2001): «'Chi poria mai pur con parole sciolte' (Inf. XXVIII)», *Tenzone* 2, pp. 9-25.
- ASPERTI, S. (1998): «'Miei sirventes vueilh far dels reis amdos' (BdT 80, 25)», *Cultura Neolatina* 58, pp. 163-323.
- ASPERTI, S. (2004a): «L'eredità lirica di Bertran de Born», *Cultura Neolatina* 64, pp. 475-525.
- ASPERTI, S. (2004b): «Dante, i trovatori, la poesia», in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, Firenze, Cesati, pp. 61-92.
- AUERBACH, E. (1929) *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin De Gruyter.
- BAROLINI, T. (1979) «Bertran de Born and Sordello: The Poetry of Politics in Dante's *Commedy*», *PMLA* 94, pp. 395-405.
- BAROLINI, T. (1993): *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della 'Commedia'*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BELTRAMI, P. (2004): «Arnaut Daniel e la 'bella scola' dei trovatori di Dante» in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, Firenze, Cesati, pp. 29-60.
- BERGIN, TH. (1965): «Dante's Provençal Gallery», *Speculum* 40, pp. 15-30.
- BERTRAN DE BORN (1987): *Le seigneur-troubadour d'Hautefort. L'œuvre de Bertran de Born*, Ed. G. Gouiran, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- BRUGNOLI, G. (2001): «Intertestualità dantesca: i percorsi dell'invenzione» in *Per correr miglior acque... Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. I.*, Roma, Salerno, pp. 167-181.

- BUCK, A. (1987): «Die Commedia», in *GRLMA, X, 1: Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zu Renaissance. Dantes Commedia und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts*, Heidelberg, Carl Winter.
- CARPI, U. (2004): *La nobiltà di Dante*, 2 vol., Firenze, Polistampa.
- CHERCHI, P. (2004): «Dante e i trovatori» in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, Firenze, Cesati, pp. 93-103.
- CHIAMENTI, M. (1997): «Intertestualità trobadorico-dantesche», *Medioevo e Rinascimento* 11, pp. 80-96.
- CONTINI, G. (1976): *Un'idea su Dante*, Torino, Einaudi.
- FOLENA, G. (2002): «Dante e i trovatori» in *Textus Testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 229-240. [1961]
- KLEINHENZ, C. (2007): «Perspectives on Intertextuality in Dante's *Divina Commedia*», *Romance Quarterly* 54, pp. 183-194.
- MANCINI, M. (1991): «Scenografie di Bertran de Born» in *Studia in honorem prof. M. De Riquer. IV*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 507-526.
- MENGALDO, P.V. (1973): «Oc» in *Enciclopedia Dantesca. IV*, Roma, Enciclopedia Italiana, pp. 111-117.
- PICONE, M. (1979): «I trovatori di Dante: Bertran de Born», *Studi e problemi di critica testuale* 19, pp. 71-94.
- PICONE, M. (1981): «La poesia romanza della *salus* (Bertran de Born nella *Vita Nuova*)», *Forum italicum* 15, pp. 3-9.
- PICONE, M. (2003): «La carriera del libertino: Dante vs. Rutebeuf (una lettura di *Inferno XXII*)», *L'Alighieri* 44, pp. 77-94.
- SUITNER, F. (2005): «Dante e Bertran de Born» in *Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo, pp. 29-46 [1980].
- VALLONE, A. (1988): *Cultura e memoria in Dante*, Napoli, Guida.