

*Onomastica burlesca e cultura epica nella poesia dei trovatori galego-portoghesi***

di Simone Marcenaro*

Fra le caratteristiche che distinguono la poesia dei trovatori galego-portoghesi da quella dei provenzali si conta senz'altro l'assenza del *senhal* nelle *cantigas* di tema amoroso. Come sottolineò a suo tempo Tavani¹, l'occultamento della donna amata perdeva senso in un contesto, quello delle *cantigas de amor*, dominato dall'indeterminatezza e dalla forte isotopia, in cui il canto d'amore, in altre parole, riduceva notevolmente le possibili variazioni tematiche e stilistiche verso l'acquisizione di un modulo comune, dal quale ci si discosta raramente. Si potrebbe quindi affermare che la pratica del *senhal* sia direttamente proporzionale al grado di realtà riflessa nel testo: nelle corti in cui scrivevano i trovatori occitani, insomma, doveva effettivamente esistere il pericolo di una censura sociale nell'esplicitare il nome dell'amata, mentre in quelle galego-portoghesi per designare la donna era sufficiente il generico appellativo *senhor*, omologo del *midons* provenzale. In entrambi i casi la necessità è quella del *celar*, vero e proprio pilastro dell'etica trobadorica, ma probabilmente l'uso del *senhal* provenzale conferiva un grado di identità concreta alla donna che invece i galego-portoghesi sembrano voler evitare in direzione di una studiata indeter-

* Università degli Studi del Molise.

** Il presente articolo rientra nelle attività di ricerca svolte nell'ambito del progetto *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), finanziato dal 'Ministerio de Economía y Competitividad' spagnolo. Una rielaborazione di questo articolo, che in parte riprende temi e concetti qui esposti, apparirà sul prossimo numero della "Revista de Literatura Medieval" (2018).

¹ G. Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in E. Köhler (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Winter, Heidelberg 1980, t. 1, fasc. 6, p. 62.

minatezza della figura femminile. La consapevolezza di ciò si verifica peraltro in negativo in quei casi in cui i *trobadores* evadono il principio del *celar* per pronunciare a chiare lettere il nome dell'amata: ciò avviene in una decina di casi, fra cui è particolarmente noto il mini-ciclo incentrato sulle figure di *Johana*, *Sancha* e *Maria* composto da Pero Garcia Burgalés².

La mimetizzazione del referente è quindi intimamente legata alla struttura sociale dell'ambiente di produzione ed esecuzione poetica. I trovatori galego-portoghesi, come si sa, si sviluppano in maggior parte in due grandi corti regie, quella castigliana di Alfonso X, anche prima dell'incoronazione – quindi dal terzo/quarto decennio del Duecento – e quella portoghese di Afonso III (1210-1279) e Don Denis (1279-1325). Viene quindi meno la pluralità degli ambienti cortesi, in favore di una polarità Castiglia/Portogallo in cui un numero piuttosto elevato di poeti condividevano lo stesso contesto comunicativo e culturale, visibile non tanto nelle *cantigas de amor*, ma piuttosto nella poesia più legata alla realtà concreta, quella espressa dal genere delle *cantigas de escarnio e maldizer*. E la conferma dello stretto legame fra questa particolare conformazione della rete sociale trobadorica – inedita, ad eccezione di pochissimi casi, nel mondo dei *trobadors* occitani – si riscontra proprio nell'uso di *senhal* a fini burleschi e satirici. Le *cantigas de escarnio e maldizer* fanno infatti un uso abbastanza diffuso dei soprannomi, applicati tanto a uomini quanto a donne, nell'intento di preservare l'identità del personaggio deriso. Nel breve trattato di poetica collocato in apice al codice galego-portoghese B (Lisboa, Biblioteca Nacional, cod. 10991), si istituisce inoltre con chiarezza il legame fra la *cantiga de escarnio* e la figura retorica dell'*aequivocatio*, che si fonda proprio sull'occultamento del referente per suggerire un significato ulteriore: l'uso di soprannomi rientra pienamente in questa pratica, spesso per tematiche comprese nel campo semantico dell'osceno. Si può quindi affermare che la pratica del *senhal* in area galego-portoghese esca dall'ambito amoroso per diventare una delle tante modalità satiriche esperite nel genere della *cantiga de escarnio*.

Si possono riscontrare diverse categorie di *senhal* burleschi. L'epiteto, ad esempio, può essere affibbiato a un nome proprio per specificare il motivo della derisione, come avviene per il *Bernal Fendudo* di

² Cfr. S. Marcenaro, *La rainha franca, Jeanne de Ponthieu e il "ciclo delle tre dame" di Pero Garcia Burgalés*, in P. Lorenzo Gradín, S. Marcenaro (eds.), *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Verba, Anejo n° 68, Santiago de Compostela 2012, pp. 211-24.

Johan Baveca (LPGP 64.7)³, dove *Fendudo* equivale a *fodido*, in direzione omosessuale («pois vos queren dar armas / e ‘Dona salvage’ chamar»), o per il *Martin de Cornes* di Pero da Ponte (LPGP 120, 24), in cui si comprende facilmente a cosa le *cornes* si riferiscano. Stessa cosa avviene per il *Fernan Furado* di Airas Veaz (LPGP 17, 2), nuovamente con accezione omosessuale («Comprar quer’eu, Fernam Furado, muu / que vi andar muy gordo no mercado: / mais trage ja o alvaraz ficado, / Fernam Furado, no olho do cuu»), o per il *Pero Tinhoso* di Pero Viviaez (LPGP 136, 8). Questa tipologia di soprannomi si ritrova anche per personaggi femminili, e in particolare per le *soldadeiras*, delle quali i *trobadores* non mancano di sottolineare gli aspetti legati alla sessualità e alla corporeità in genere: troviamo così *Maria Negra*, *Maria Leve*, *Marinha Crespa*, e via dicendo, in *cantigas* dove l’uso del nome si inserisce sia in contesti esplicitamente derisori, sia in orditi semantici piuttosto complessi, come avviene per la *Maria do Grave* di Johan Soarez Coelho (LPGP 79, 34). In quest’ultimo caso è lo stesso trovatore a dirci che solo chi è *trobador* o *letrado* potrà risolvere l’enigma legato alla polisemia dell’aggettivo *grave* su cui è costruita la *cantiga*, che si articola sulla doppia accezione ‘difficile’ (secondo il *sensus litteralis*) e quella derivante da GRAVIS, quindi ‘gravida’: ecco perché Coelho ci dice in questa *cantiga* che Maria non sia «grave de foder» ma, al contempo, sia «de foder mui grave» (cioè, ‘difficile da fottere’ ma allo stesso tempo ‘pesante da fottere’, in quanto, appunto, gravida)⁴.

In un caso il *senhal* giocoso rimanda a una tradizione letteraria conosciuta nell’occidente iberico, vale a dire la materia arturiana; lo si evince nel *Don Caralhote* di Martin Soarez LPGP 97, 44, gioco di parole fra *caralho* ‘pene’ e il nome *Lançarote*⁵. Un uso in parte simile, a mio avviso, si può riscontrare nel *Pero Cantone* di una *cantiga* del

³ I testi galego-portoghesi si indicheranno sempre con la sigla LPGP, abbreviazione del repertorio pubblicato nel 1996: M. Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudo biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 1996, 2 voll.

⁴ L’interpretazione si deve a P. Lorenzo Gradín, *Los trovadores gallego-portugueses y el arte de la rima*, in J. M. Fradejas Rueda et al. (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, Valladolid 2010, vol. I, pp. 135-60.

⁵ Si veda al riguardo J. M. D’Heur, *De Caradoc à Caralhote. Sur une pièce obscure de Martin Soares et son origine française (Arturiana 1)*, in “Marche Romane”, 23/24, 1974, pp. 251-64.

trovatore di origine leonese Fernan Soarez de Quinhones⁶, sulla quale ci si soffermerà un po' più a lungo. Ecco il testo della *cantiga*:

*Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!*

Que amor tan viçoso e tan são,
queno podesse teer atá o verão!
Mais valria que amor de Chorrichão
nen de Martin Gonçalves Zorzelhone.

*Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!*

Que amor tan delgado e tan frio,
mais non creo que dure atá o estio,
ca atal era outr'amor de meu tio,
que se botou á pouca de sazone.

*Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!*

Que amor tan pontoso, se cuidades;
faze-vos-á chorar, se o gostades,
e semelhar-vos-á, se o provades,
amor de Don Palaio de Gordone.

*Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!*

Que amor tan astroso e tan delgado;
queno tevess'un ano soterrado!
Aquel fora en bõo ponto nado
que depois ouvesse del bõa bençone.

*Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!*

Que amor tan astros'e tan pungente,
queno podess'aver en remordente!
Mais valria que amor dun meu parente,
que mora muit'acerca de Leone.

*Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!*

(Ed. M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Galaxia, Vigo 1970², n° 141)

⁶ Notizie storiche su Fernan Soarez de Quinhones si possono trovare in C. Alvar, *Apuntes para una edición de las poesías de Fernan Soárez de Quinhones*, in *Estudos Portugueses. Homenaje a Luciana Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa 1991, pp. 3-14; A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Colibri, Lisboa 1994, pp. 345-6; V. Beltrán, *La corte de Babel. política y poética de las lenguas en la España del siglo XIII*, Gredos, Madrid 2005, pp. 212-23.

Non è facile comprendere con esattezza il motivo satirico che sta alla base della *cantiga*. Il *Pero Canton(e)* preso a bersaglio – personaggio sconosciuto dalle fonti che possediamo – è deriso in relazione a una non precisata relazione amorosa, la quale, giusta la menzione del *ta-pone*, è verosimilmente degradata verso la più prosastica immagine dell’attaccamento alla bottiglia del protagonista. Spicca comunque l’uso di un’onomastica deformata in senso burlesco, assicurata dall’effetto deformante dell’epitesi di *-e* (o *-e* paragogica), fenomeno rarissimo nella lingua delle *cantigas* e qui utilizzato, per lo più, in costante posizione di rima. Peraltro, la deformazione onomastica non si limita solo al protagonista del testo, ma ricorre anche per gli altrettanto sconosciuti *Martín Gonçalves Zorzelhone* e *Palaio de Gordone*. Al di là della incertezze interpretative, gli elementi di maggiore interesse risiedono nell’aspetto metrico-stilistico del componimento: esso, infatti, non solo presenta, come s’è appena detto, la rarità dei rimanti con *-e* paragogica, ma testimonia anche il gusto di Quinhones verso la forma della ballata con *refran* iniziale unita alla strofa zagialesca⁷. Accanto alle plausibili incertezze ermeneutiche, comunque, i commentatori che si sono cimentati con la *cantiga* hanno mostrato un’oggettiva difficoltà nell’interpretare l’uso dell’epitesi: se Lapa avanzava con cautela che poteva trattarsi di una «alteração italianizante dos copistas collocianos»⁸, i pochi altri pareri al riguardo si limitano a segnalare l’effetto ironico nell’uso di tale ricorso stilistico⁹.

Pare tuttavia piuttosto evidente come il riferimento più immediato per la *-e* paragogica nella lingua letteraria sia da ricercarsi nella poesia epica castigliana. È infatti noto che l’epitesi di *-e* in rimanti parossitoni

⁷ Oltre a un’altra *cantiga* dello stesso Quinhones, *LPGP* 49, 5, il *refran* iniziale si ritrova nei seguenti testi: *LPGP* 10, 1 (Afonso Soarez Sarraça), 14, 13 (Airas Nunez), 18, 27 e 18, 32 (Alfonso X), 115, 5 (Pai Soarez de Taveirós), 147, 12 (Roi Paez de Ribela). A questi vanno poi associate le *cantigas* che presentano una prima strofa, di misura variabile, con schema diverso dal resto delle *coblas* come *LPGP* 16, 1 di Airas Perez Vuitoron, 18, 28 di Alfonso X e il testo attribuito a Roy Martinez do Casal *LPGP* 145, 10 (ma probabilmente spurio e anonimo). Per la diffusione di generi come la ballata o la *dansa* e il loro rapporto con la lirica mozarabica e le forme francesi di *rondeaux* e *virelai* è imprescindibile V. Beltrán, *De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta*, in “Revista de Filología Española”, 84, 1984, pp. 239-66.

⁸ Lapa, *Cantigas d’escarnho*, cit., n° 141.

⁹ Cfr. J. Dionísio, *As cantigas de Fernan Soarez de Quinhones. Edição crítica com introdução, notas e glossário*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992 (tesi inedita), pp. 122-4; G. Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Estampa, Lisboa 2002, n° 104.

è attestata, in ambito iberico, nel frammento del *Roncesvalles* navarro; il fenomeno, così come studiato da Ramón Menéndez Pidal e, in seguito, da altri specialisti¹⁰, si affaccia poi con regolarità nei più tardi *Romances* castigliani e, allargando la visuale, si rinviene in una lunga serie di canti popolari che spaziano dalla Castiglia alla Galizia e al Portogallo¹¹. L'epitesi si ritrova anche nella lirica galego-portoghese in altre tre occasioni, tutte riconducibili al genere della *cantiga de amigo* (Estevan Coelho, Johan Zorro e Roi Fernandiz de Santiago):

Se oj'o meu amigo soubess', iria migo; <i>eu al rio me vou banhare,</i> <i>al mare.</i> (Estevan Coelho, LPGP 29, 2, vv. 1-4)	El rei de Portugale barcas mandou lavrare, <i>e lá irá nas barcas sigo,</i> <i>mha filha, o voss'amigo.</i> (Johan Zorro, LPGP 83, 3 vv. 1-4)	Quand'eu vejo las ondas e las muyt'altas ribas, logo mi veen ondas al cor, pola velyda: <i>maldito seja 'l mare</i> <i>que mi faz tanto male.</i> (Roi Fernandiz de Santiago, LPGP 142, 20, vv. 1-5)
--	--	---

Accanto a queste testimonianze va infine citata la *cantiga de Santa Maria* n° 115: «Con ajuda nos vene / e con ssa amparança / contra o que nos tene / no mund'en gran balança / por toller-nos o bene / da mui nobre speranza» (vv. 9-14); «porque fora pecare / de o dare / ao dem'en baylia» (vv. 27-29)¹².

Non è pacifico chiarire la genesi del fenomeno. Riguardo alla sua apparizione nel latino volgare dei secoli X e XI (si pensi soltanto alla famosa *Nota emilianense*), le spiegazioni fornite dagli studiosi a partire dal secolo scorso sono disperate, indicando via via la conservazione di elementi arcaizzanti, l'errata latinizzazione di forme volgari per

¹⁰ Cfr. R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, Madrid 1896, pp. 418-20; Id., *La forma épica en España y en Francia*, in "Revista de Filología Española", 20, 1933, pp. 345-52; Id., *Cantar de Mio Cid*, Espasa-Calpe, Madrid 1946, pp. 1177-84; Id., *Romancero Hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid 1953, tomo 1, pp. 119-20; Id., *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo: orígenes de la épica románica*, Espasa-Calpe, Madrid 1959, pp. 378-82.

¹¹ Si vedano al riguardo i rilievi di H. R. Lang, *The Spanish estribote, estrambote and related poetic forms*, in "Romania", 45, 1919, pp. 397-421 (specialmente alle pp. 415-21) e C. Cunha, *Sobre o e paragógico na épica e na lírica*, in Id., *Lingua e verso*, Sá da Costa, Lisboa 1984, pp. 25-65 (soprattutto alle pp. 46-57).

¹² Ed. W. Mettmann, *Cantigas de Santa Maria*, Por Ordem da Universidade, Porto 1961, n° 115, vv. 27-29.

l'influenza analogica di forme in *-a*¹³ o la reazione alla tendenza alla perdita di vocale finale di influsso gallo-romanzo¹⁴. Il suo mantenimento in area iberica, secondo Menéndez Pidal, si deve a una particolare tendenza dell'epica castigliana, nella quale, per evitare rime ossitone, si regolarizza il verso con l'addizione della sillaba finale generata dall'epitesi¹⁵. A tal riguardo, un dato che sembra assodato, considerando la testimonianza del *Roncesvalles* navarro, è che nel XIII secolo la *-e* paragogica facesse ormai parte della lingua letteraria. Le posizioni di Pidal furono però indebitamente estese da Celso Cunha alla lirica galego-portoghese, nella quale, secondo lo studioso brasiliano, l'epitesi di *-e* sarebbe dovuta all'intrinseca struttura ritmica del verso lirico; ne deriverebbe, pertanto, che tutti i versi ossitoni – almeno nelle *cantigas de amigo* – avrebbero originariamente presentato epitesi, soltanto in seguito obliterata dai canzonieri colocciani. Quest'ultima ipotesi, va da sé, è totalmente indimostrabile, oltre che poco verosimile sul piano filologico¹⁶.

La questione, di sicuro, non è di scarsa complessità, ma è necessario distinguere gli affioramenti della *-e* paragogica nel periodo aurorale della lingua castigliana da quelli leggibili nella lirica galego-portoghese duecentesca. In quest'ultima, infatti, gli esempi sono, come s'è visto, del tutto sporadici e limitati, il che fa pensare a un ricorso stilistico preciso, fondato probabilmente su ragioni metrico-ritmiche, e non su un'esigenza generalizzata. Non va insomma escluso che nelle tre *cantigas de amigo* la paragoge sia utilizzata per particolari fini ritmico-melodici, funzionali al tono giullaresco e popolareggiante che distingue le *cantigas de amigo* costruite su strutture parallelistiche – quindi, strofe brevi con riprese lessicali simmetriche da strofa a strofa – da quelle che invece presentano una forma più vicina a quella della *cantiga de amor*; un tono che ben si comprende per autori i cui testi si trovano in una sezione dei codici colocciani in cui è stato riconosciuto un apporto piut-

¹³ Quest'ultima ipotesi si ritrova in A. Burger, *La question rolandienne. Faits et hypothèses*, in "Cahiers de Civilisation Médiévale", 4, 1961, pp. 269-91.

¹⁴ Per un panorama completo delle diverse posizioni si rimanda a J. Horrent, *Les noms Rodlane et Bertlane dans la Nota Emilianense*, in *Hommage au professeur Maurice Delbouille*, in "Marche Romane", num. spécial, 1973, pp. 231-49.

¹⁵ Menéndez Pidal, *La Chanson de Roland*, cit., pp. 379-80.

¹⁶ Cunha, *Sobre o e paragógico*, cit., pp. 60-5. Ad analoghi risultati giunge anche G. Massini Cagliari, *A paragoge rítmica na lírica profana galego-portuguesa*, in A. C. Macário Lopes, C. Martins (eds.), *Actas do XIV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística* (Aveiro, 28-30 de Setembro de 1998), Associação Portuguesa de Linguística, Braga 1999, pp. 169-82.

tosto compatto di giullari di provenienza galega¹⁷. Non si dimentichi, inoltre, che il fenomeno è comune nelle *kharġat*, le quali non possono certo essere tralasciate per la genesi di alcune forme maggiormente popolarizzanti della *cantiga de amigo*, che potrebbero quindi risentire del modello mozarabico nell'inserzione di questa alterazione metrico-ritmica. Si tratterà, in ultima analisi, di un fenomeno stilistico, peraltro con incidenza assai limitata, e non linguistico.

Nel testo di Quinhones, però, la situazione è in parte diversa. In primo luogo, col trovatore leonese ci troviamo nel genere della *cantiga de escarnio*, nella quale tutti gli elementi – semantici, lessicali e fonosimbolici – concorrono a costruire l'effetto comico o satirico tipico di questo genere della lirica peninsulare; in altre parole, l'uso di un procedimento stilistico così raro come l'epitesi rientra in una precisa strategia retorica volta a rafforzare l'elemento burlesco e giocoso della *cantiga*, rivolta a personaggi che l'uditorio cortese probabilmente conosceva bene. Allo stesso tempo, quel pubblico era perfettamente in grado di svelare il gioco retorico poiché condivideva le medesime coordinate culturali che rendevano possibile usare la *-e* paragogica come elemento satirico.

Se è ammissibile identificare i *cantares* epici come referente immediato per i versi dotati di epitesi, sarà però necessario ricostruire il contesto in cui un'allusione del genere poteva rendersi effettivamente funzionale e riconoscibile. Per farlo, bisogna in primo luogo tornare al canzoniere satirico dello stesso Quinhones, e, nello specifico, soffermarsi sulla *cantiga* LPGP 49, 4:

*Lop'Anaia non se vaia,
ca, senhor, se s'ora vai
e lhi frorecer a faia,
a alguen jogar lá lai.*

Se lhi frorec' o bastage,
meu senhor, seede sage
que prendades dele gage,
ca, se s'ora daqui vai,
ben fará tan gran damage
come Fernan de Romai.

*Lop'Anaia non se vaia,
ca, senhor, se s'ora vai
e lhi frorecer a faia,
a alguen jogar lá lai.*

¹⁷ Per il cosiddetto *Cancioneiro dos jograres galegos* si veda Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, cit., pp. 155-68.

Se el algur acha freiras,
 ou casadas ou solteiras,
 filha-xas pelas carreiras,
 e se queren dizer «ai»,
 até lhis faz as olheiras
 ben come pres de Cambrai.

*Lop'Anaia non se vaia,
 ca, senhor, se s'ora vai
 e lhi frorecer a faia,
 a alguen jogar lá lai.*

Non se vaia de Sevilha,
 ca será gran maravilha
 quant'achar, se o non filha,
 ca assi fez[o] seu pai,
 ca ja nen un boi non trilha
 en Oscos – esto ben sai.

*Lop'Anaia non se vaia,
 ca, senhor, se s'ora vai
 e lhi frorecer a faia,
 a alguen jogar lá lai.*

(Ed. Lapa, *Cantigas d'escarnho*, n° 143)¹⁸

Nella sua edizione, Manuel Rodrigues Lapa sottolineò due elementi importanti: la presenza di gallicismi (soprattutto nei rimanti in *-age* della prima *cobla*) e la menzione di Siviglia nell'ultima strofa, nella cui campagna di *Reconquista* (1247-1248) si può supporre che Quinhones abbia partecipato assieme al fratello Pero Soarez¹⁹. Quanto alle espressioni *frorecer a faia* e *frorecer o bastage*, il filologo portoghese propone l'interpretazione «se lhe as coisas sairem favoráveis», senza fornire ulteriori spiegazioni. La possibilità di leggere tali espressioni in chiave oscena, favorita soprattutto dal contenuto della seconda *cobla*, in cui si rende esplicita l'attività che il cavaliere eserciterà verso le *freiras*, *casadas* e *solteiras*, si affaccerà invece più tardi, con l'edizione critica tuttora inedita di João Dionísio (1992)²⁰. In quest'ultima si avanza un'i-

¹⁸ Ho operato minimi ritocchi ai vv. 9-10: nel primo caso si è mutata la punteggiatura proposta da Lapa, nel secondo si è restaurata la forma *Fernan de Romai* del manoscritto in luogo di *Fernand'en Romai* di Lapa. Si è inoltre cambiata la punteggiatura dell'edizione Lapa nei vv. 7, 8, 17, 25 e 27.

¹⁹ Cfr. C. Alvar, *Apuntes*, cit., e Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, cit., pp. 345-6.

²⁰ Dionísio, *As cantigas*, cit., pp. 161-3. Lo studioso lusitano non si avvede però del significato di *faia* come metonimia di 'lancia', traducendo invece come 'feito', traslato per «acto de cópula» (p. 163).

potesi che sarà poi seguita da tutti i commentatori posteriori²¹: la *faia* e il *baston* sarebbero traslati per il membro maschile e il verbo *frorecer* indicherebbe l'erezione. Resta però in ogni caso enigmatica l'origine della metafora evocata da Quinhones, a prescindere dal suo eventuale doppio senso scabroso. L'espressione *frorecer a faia* può infatti tradursi letteralmente come 'fiorire il faggio' e quindi, intendendo *faia* come metonimia di 'lancia', giacché si parla della raffigurazione di un cavaliere, 'fiorire la lancia'. Ciò è ulteriormente rafforzata dalla *variatio* del verso 5 *frorecer o bastage*, dove *bastage* è, con ogni evidenza, forma gallicizzante di *baston*.

La soluzione va cercata in un modello epico che sappiamo essere ben diffuso nell'Iberia medievale all'altezza del XIII secolo. Non sfuggerà infatti che l'immagine delle lance fiorite rimanda a un episodio piuttosto famoso della leggenda rolandiana, che troviamo sia nella versione dello Pseudo-Turpino²², sia nelle versioni rimate della *Chanson de Roland*²³. Nel libro IV (capitolo VIII) dell'opera latina si apprende infatti che Carlo Magno e Milone, in cerca di Agolante per terre iberiche, riescono finalmente a stanare il sovrano moro nella cosiddetta *Tierra de Campos*, situata vicina al fiume Cea, dove lo stesso Carlo, secondo la leggenda, fondò le chiese di San Facundo e San Primitivo dando così vita alla città leonese di Sahagún. Si conviene dunque che i due eserciti combattano, è il caso di dirlo, ad armi pari, poiché entrambi gli schieramenti si fronteggeranno con cento soldati ciascuno. L'esercito pagano soccombe e, nonostante Agolante aumenti di continuo il numero di guerrieri, non riesce comunque ad avere la meglio. Carlo accorda quindi al sovrano moro di affrontarsi in battaglia aperta e, la sera prima della pugna, avviene il miracolo: i soldati dell'esercito francese piantano le loro lance di fronte alle tende e il giorno seguente quelle di coloro che moriranno in battaglia si riempiranno di foglie. L'episodio

²¹ Cfr. X. B. Airas Freixedo, *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*, Plural, Santiago de Compostela 1993, p. 46 (pubblicata anche nella successiva *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Xerais, Vigo 2003, n° 75); Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio*, cit., n° 106; S. Marcenaro, *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, p. 115.

²² C. Meredith-Jones (ed.), *Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin*, Droz, Paris 1936, p. 110.

²³ L'episodio si ritrova ai vv. 1918-1927 del ms. P e 4652-4671 di L, cfr. J. J. Duggan, *The Song of Roland: the French Corpus*, Brepols, Turnhout 2005, t. 4, p. 279, e t. 6, p. 113. Uscendo dall'ambito romanzo, il miracolo delle lance si ritroverà poi nella *Karlamagnus saga*, per la quale si veda P. Aebischer (ed.), *Textes norrois et littérature française du Moyen Âge*, Droz, Paris 1972, p. 135.

si ripete anche nel cap. X, indicando con chiarezza che le lance fiorite prefigurano la gloria nei cieli dei soldati caduti («qui in bello praesenti accepturi erant martirii palmam pro Christi nomine»)²⁴; esso verrà poi ripreso nel decimo capitolo della cosiddetta “guida del pellegrino” che si trova nel famoso *Codex Calixtinus* assieme allo stesso Pseudo-Turpino²⁵ e, come si è detto, verrà richiamato, in forma molto abbreviata, nelle versioni rimate del *Roland*, dove la fioritura dei mandorli sul campo di battaglia permette a Carlo di distinguere i morti cristiani da quelli saraceni.

L'origine del tema, come ha dimostrato Paolo Cherchi, è da ricercarsi tanto nella matrice classica quanto in quella biblica – la verga di Aronne –²⁶, oltre a presentarsi, probabilmente come riflesso di tradizioni colte, anche nella cultura folclorica e popolare²⁷. È però indubbio che la leggenda doveva essere conosciuta nella penisola, se consideriamo la fortuna iberica dello Pseudo-Turpino già a partire dal *Codex Calixtinus*. Non è quindi avventato pensare che, anche in questo caso, Quinhones volesse alludere a un referente preciso, che sapeva essere riconoscibile da un pubblico con il quale condivideva le medesime coordinate culturali. Non sarà allora inutile cercare di ricostruire tanto quei prototipi letterari, quanto il gruppo di poeti che possiamo supporre affini, per cronologia e ispirazione letteraria, al trovatore leonese.

La conoscenza dell'epica rolandiana in ambito galego-portoghese è cosa nota. Jules Horrent fu il primo a segnalare l'evidente influsso della

²⁴ Meredith-Jones, *Historia Karoli Magni*, cit., p. 118.

²⁵ Sul rapporto fra le due opere in relazione alla leggenda delle lance fiorite sono ancora validi i rilievi di J. Bédier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, vol. 3, Champion, Paris 1912, pp. 101-2. Il *Codex Calixtinus*, fortunatamente tornato alla luce dopo un recente furto, è conservato presso l'archivio della Cattedrale di Santiago de Compostela.

²⁶ «Quem ex his principes elegero, germinabit virga eius; et cohibebo a me quærimonias filiorum Israel, quibus contra vos murmurant. Locutusque est Moyses ad filios Israel et dederunt ei omnes principes virgas per singulas tribus; fueruntque virgae duodecim absque virga Aaron. Quas cum posuisset Moyses coram Domino in tabernaculo testimonii, sequenti die regressus invenit germinasse virgam Aaron in domo Levi; et turgentibus gemmis eruperant flores, qui, foliis dilatatis, in amygdalas deformati sunt» (*Num.* 17, 5-8).

²⁷ P. Cherchi, 'Hastæ viruerunt': *Pseudo Turpino*, *Cronaca*, capp. VIII e X, in "Zeitschrift für romanische Philologie", 90, 1974, pp. 229-40. Non è poi escluso di intravedere una convergenza con la tradizione epica spagnola, vale a dire con il *Cantar de Mio Cid*: il nome *Anaia* potrebbe infatti richiamare l'appellativo *mi anaya*, ovverosia 'mio fratello' (*anaya* proviene dal basco) con il quale il Cid si rivolge ad Alvar Fáñez.

chanson de geste nel curiosissimo testo di Afonso Lopez de Baian, *Sediassi Don Belpelh'en ãa sa maison*²⁸, che non a caso è indicato nella rubrica dei codici B e V come *gesta de maldizer*. In quell'occasione il nobile portoghese utilizzava la forma della lassa epica monorima, in versi lunghi anisosillabici, enumerando con evidente ironia le caratteristiche dei cavalieri del proprio avversario politico, Men Rodriguez de Briteiros, deriso per la miseria del proprio raffazzonato esercito. A rafforzare l'evidente parodia della *chanson de geste*, che probabilmente doveva avvenire anche sul piano melodico, alla fine di ogni lassa viene inoltre posto un *EOI* che richiama chiaramente il celebre *AOI* della *Chanson de Roland* oxoniense. Il testo dimostra quindi che Baian conosceva una versione della *Chanson* molto prossima a quella anglo-normanna di Oxford, forse già rimata, ma ancora fornita della clausola che, come si sa, non si ritrova in nessun'altra versione del *Roland*. Allo stesso tempo, dovremmo però immaginare che la *Chanson* fosse ben conosciuta dal pubblico al quale Baian si dirigeva: il funzionamento della parodia è infatti strettamente vincolato alla riconoscibilità del testo parodiato, che deve essere presente all'uditorio per suscitare l'effetto desiderato (in questo caso, l'attacco a un rappresentante della fazione fedele a Afonso de Boulogne nella guerra civile portoghese del 1246-47)²⁹. La conoscenza del *Roland* fra i *trobadores*, d'altro canto, è testimoniata da una *cantiga* di Johan Baveca, malauguratamente frammentaria, che menziona diversi elementi rolandiani come il passo di Roncisvalle, il non meglio precisato toponimo *Poio de Roldam*³⁰ e l'olifante:

Pero d'Anbroa prometeu de pram
 que fosse romeu de Sancta Maria,
 e acabou assy ssa romaria
 com' acabou a do frume Jordan:
 ca entonce ata Monpilier chegou
 e ora per Roçavales passou
 e tornou-sse do poio de Roldam.

²⁸ J. Horrent, *Un écho de la Chanson de Roland au Portugal: la geste de médiane de Don Afonso Lopes de Baian*, in "Revue des Langues vivantes", 14, 1948, pp. 133-5.

²⁹ Per i dati relativi alla biografia di Quinhones cfr. nota 6; riguardo a Baian si veda invece P. Lorenzo Gradín, *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 7-34.

³⁰ Riguardo al toponimo citato da Baveca cfr. J.-M. D'Heur, *Roland au Portugal et aussi en Espagne, dans l'art et dans la littérature*, in *Hommage au professeur Maurice Delbouille*, in "Marche Romane", num. spécial, 1973, pp. 123-46 (cit. alle pp. 142-4).

E poys ... -am

...

...

... -am

...

...

... -am

Ca, poys aquí cheguey, ja non diran
que non foy ...

...

... -am

... en buscar,
se non de que podesse poys chufar,
e ach' aquí o corno de Rroldam.

(Ed. C. Zilli, *Johan Baveca. Poesie*, Adriatica, Bari 1977, n° 25)

In questo caso, l'accento alla toponimia rolandiana è funzionale a un tema molto frequentato dai trovatori galego-portoghesi, quello del viaggio verso Oltremare per il quale il trovatore Pero de Ambroa è bersagliato in diverse *cantigas* burlesche³¹.

³¹ In realtà Pero de Ambroa intraprese davvero il viaggio in Terrasanta, se si tiene fede a un documento proveniente da un monastero di Ferreira de Pallares, nella provincia di Lugo: cfr. J. A. Souto Cabo, *Pero Garcia d'Ambroa e Pero de Ambroa*, in "Revista de Literatura Medieval", 18, 2006, pp. 225-48, cit. a p. 234. Il tema di *Ultramar* costituisce un vero e proprio ciclo nelle *cantigas* satiriche peninsulari, a sua volta legato al nutrito gruppo di composizioni che deridono la *soldadeira* Maria Pérez Balteira, anch'essa schernita in ragione della sua pretesa di farsi crociata. Cfr. C. Michaëlis de Vasconcelos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. VII. Eine Jerusalem-pilgerin und andre Kreuzfahrer*, in "Zeitschrift für romanische Philologie", 25, 1901, pp. 533-60; C. Alvar, *La cruzada de Jaén y la poesía gallego-portuguesa*, in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, de 2 a 6 diciembre de 1985), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona 1988, pp. 139-44; M. C. Tato García, *Las cantigas de ultramar gallego-portuguesas*, in D. Kremer (ed.), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, Niemeyer, Tübingen 1988, t. 6, pp. 190-201; G. Pérez Barcala, M. Rodríguez Castaño, *A viaxe paródica a Ultramar: da canción de cruzada á cantiga de escarnio*, in E. Fidalgo Francisco, P. Lorenzo Gradín (eds.), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 1994, pp. 135-51; G. Tavani, *A viagem ao ultramar nas cantigas medievais*, in S. Serafin (ed.), *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 379-87; E. Corral Díaz, *María Balteira e a peregrinación a Terra Santa*, in C. A. González Paz (ed.), *Mujeres y peregrinación en la Galicia Medieval*, Instituto de Estudios Gallegos 'Padre Sarmiento'-CSIC, Santiago de Compostela 2010, pp. 81-97.

Esistono poi altri elementi che ci possono aiutare a ricostruire l'ambiente in cui la rielaborazione di testi epici serviva a consolidare l'effetto satirico delle *cantigas de escarnio*. E uno di questi ci riconduce di nuovo a Fernan Soarez de Quinhones, il quale, nella seguente *cantiga*, richiama con ogni evidenza la gesta satirica di Afonso Lopez de Baian:

Contar-vos-ei costumes e feituas
dun cavalo que traj'un infançon:
á pees moles e as sedas duras
e tem'o freo e esporas non;
é velh'e sesgo nas aguilhaduras;
e non encalçaria un leiton,
e encalçaria mil ferraduras.

De dia empeça ben: com'a escuras,
non s'alevant'ergo su o bardon;
non corre senon pelas mataduras,
nen traz caal, se enas unhas non,
u trage mais de cen canterladuras;
e as sas rões sempre magras son;
mais nas queixadas á fortes grossuras.

E quando lhi deitan as armaduras,
logu'el faz contenente de foron;
e, se move, tremen-lh'as comas duras,
come doente de longa sazón.
Á muit'espessas as augaduras,
e usa mal, se nos geolhos non,
en que trage grandes esfoladuras.

Non vos contarei mais eu sas feituas;
mais, com'eu creo no meu coração,
quen x'en gran guerra andass'a loucuras,
en feúza daqueste cavalon,
falecer-lh'-ia el nas queixaduras;
e, ena paz, non ar sei eu cochon
que o quisesse trager nas Esturas.

(Ed. Lapa, *Cantigas d'escarnho*, n° 144)

La ripresa è palese sia a livello tematico, poiché entrambi i testi condividono il medesimo tema del cavaliere miserabile, sia a livello formale, poiché si verificano recuperi puntuali dalla *gesta*. Ciò avviene sia mediante la ripresa interdiscorsiva della cavalcatura descritta in forma palesemente ironica (così come avviene nella seconda “lassa” del testo di Baian), che somiglia più a un ronzino che non a un destriero, e soprattutto grazie al rapporto intertestuale assicurato dai rimanti comuni *bardon*, *son*, *foron*, *sazon*:

Seiaxi Don Belpelho en ãa sa maison
 que chaman Longos, ond' eles todos son.
 Per porta lh'entra Martin de Farazon,
 escud'a colo en que sev'un capon,
 que foi ja poleir'en outra sazon;
 caval'agudo que semelha forón,
 en cima del un velho selegon,
 sen estrebeiras e con roto bardon;
 nen porta loriga nen porta lorigon,
 nen geolheiras, quaes de ferro son;
 mais trax perponto roto sen algodón
 e cuberturas dun velho zarelhon;
 lança de pinho e de bragal o pendon,
 chapel de ferro que xi lhi mui mal pon
 e sobarcad'un velho espadarron,
 cuitel a cachas, cinta sen farcilhon,
 duas esporas destrás, ca seestras non son,
 maça de fuste que lhi pende do arçon.
 a Don Belpelho moveu esta razon:
 “¡Ai, meu senhor!, assi Deus vos perdon,
 çu é Johan Aranha, o vosso companhon
 e vosso alferez, que vos ten o pendon?
 Se é aqui, saia desta maison,
 ca ja os outros todos en Basto son”.
 EOI!

(Ed. P. Lorenzo Gradín, *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, n° VIII)

Non è facile stabilire quale fra i testi di Baian e Baveca sia stato composto prima e abbia quindi agito come modello. Sappiamo però che entrambi i trovatori parteciparono alla riconquista di Siviglia, terminata nel novembre 1248, e potrebbe essere questa l'occasione in cui essi vennero a contatto. La *cantiga* di Baian non è databile con precisione, ma è verosimile pensare al periodo immediatamente successivo alla presa di potere di re Afonso II³², avvenuta nel gennaio 1248; sappiamo poi che Baian non dovette trattenersi presso la corte castigliana oltre il 1250 e che il suo ritorno in Portogallo avvenne prima dell'incoronazione del futuro Alfonso X di Castiglia³³. Riguardo al testo di Johan Baveca, è invece decisivo capire a quale crociata si riferiscano le *cantigas* che menzionano la spedizione in Terrasanta di Pero de Ambroa. Sono state avanzate a tal riguardo diverse ipotesi³⁴, ma la più assennata

³² Lorenzo Gradín, *Don Afonso*, cit., pp. 181-2.

³³ Cfr. Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, cit., p. 308.

³⁴ Si veda al riguardo la bibliografia fornita da E. Corral Díaz, *La peregrinación*

sembra essere quella della settima crociata, la prima delle due promosse da Luigi IX, effettuata fra 1248 e 1254³⁵; se si ammette questa data, allora, anche la *cantiga* di Baveca potrebbe essere compresa nel periodo che precede l'incoronazione del *Rey Sabio*, e più precisamente fra gli ultimi anni del quinto decennio del Duecento e i primi della decade successiva.

Considerando l'impatto che la parodia di Baian della *Chanson de Roland* dovette avere fra i *trobadores*, è forse più verosimile pensare al suo influsso diretto giocato su *Contar-vos-ei* di Quinhones, che ebbe modo di riprendere alcuni elementi della *gesta de maldizer* in un lasso di tempo molto breve, nel cenacolo dei trovatori raccolti attorno alla figura di Alfonso infante di Castiglia. Nel medesimo gruppo, come desumiamo dalle allusioni della sua *cantiga* frammentaria, si trovava forse anche Johan Baveca, che partecipò a questo processo di ripresa burlesca dell'epica rolandiana con il testo di cui oggi conserviamo soltanto due strofe.

A questo punto, vi sono elementi sufficienti per ricostruire lo spazio cortese in cui operavano Quinhones e i suoi sodali. Negli anni 1247-48, durante la presa di Siviglia, alla corte dell'infante Alfonso erano presenti tre poeti che utilizzavano immagini e stilemi della produzione epica per le loro *cantigas* satiriche. Possiamo supporre, quindi, che in tale ambiente fossero penetrati testi di matrice rolandiana che venivano rielaborati dai *trobadores*, consci del fatto che questi dovevano essere già noti al proprio pubblico. Resta però da comprendere qualcosa di più sulla reale conformazione di questi *cantares*. Se per Baian, come si è visto, ci troviamo di fronte a una *chanson de geste* forse rimata, ma che di sicuro conservava il tratto arcaico della misteriosa invocazione che caratterizza il *Roland* oxoniense, su Quinhones agiscono invece almeno due ipotesi differenti: da una parte, l'episodio delle lance fiorite, che potrebbe aver ripreso tanto dallo Pseudo-Turpino quanto da versioni prossime a quelle rimate del *Roland*; dall'altra, un *cantar* forse simile al *Roncesvalles*, nel quale si ritrovava la *-e* paragogica.

Come questi impulsi letterari fossero fruiti, assimilati e in seguito rielaborati dai trovatori non è semplice immaginare. Non sarà però inutile ricordare due passi tratti dal *De Rebus Hispaniae* di Rodrigo Jiménez de Rada (terminato nel 1243) e della *Primera Crónica General*

como contratexto en la lírica gallego-portuguesa, in Ead. (a cura di), *In marsupiiis peregrinorum. Circulación de textos y imágenes alrededor del Camino de Santiago de la Edad Media*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2010, pp. 365-84.

³⁵ Si veda al riguardo Alvar, *La cruzada de Jaén*, cit.

(o *Estoria de España*), entrambi rivolti a descrivere la penetrazione della leggenda rolandiana in ambito iberico:

Nonnulli histrionum fabulis inhaerentes ferunt Carolum ciuitates plurimas, castra et oppida in Hispaniis acquisisse, multaque praelia cum Arabibus strenue perpetrasse, et stratam publicam a Gallis et Germania ad sanctum Iacobum recte itinere direxisse... (*De rebus Hispaniae*).

Et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta que conquirio Carlos en Espanna muchas çipdades et muchos castiellos, et que ouo y muchas lides con moros, et que desenbargo et abrio el camino desde Alemannia fasta Sanctiago (*Primera Crónica General*)³⁶.

I due brani ci forniscono notizie piuttosto precise. Da un lato, infatti, ci informano della presenza di giullari presso le corti castigliane, i quali, dovremmo immaginare, avevano nel proprio repertorio dei *cantares* che traducevano o adattavano materiale rolandiano; dall'altro, si desume che questo materiale dovesse coincidere con le versioni rimate del *Roland*, poiché sono le uniche che introducono il tema della liberazione della Spagna fino a Santiago de Compostela³⁷. Ora, non si deve per forza pensare che la conoscenza delle *chanson de geste* attraverso gli adattamenti in lingua castigliana dovesse essere trasmessa da un singolo canale di diffusione. È però altrettanto vero che il modo più efficace e immediato per la penetrazione della leggenda di Carlo Magno e Rolando fossero proprio quegli *histriones* che le due cronache menzionano esplicitamente.

I dati che provengono dalle cronache elaborate presso la corte di Alfonso X e Sancho IV, d'altra parte, riferiscono piuttosto bene come le officine scrittorie si approvvigionassero dei materiali narrativamente vicini alle *chansons de geste*, tanto di origine oitanica quanto autoctona. Sono stati infatti sottolineati a più riprese³⁸ i passi in cui, analogamente alle due citazioni appena riportate, i giullari vengono chiamati esplicitamente in causa, spesso per contestare gli avvenimenti che essi cantavano con la più concreta realtà delle fonti storiche. Nelle *crónicas* si veniva così a creare un preciso dualismo fra ciò che proveniva dalla

³⁶ Entrambi i passi sono citati da Th. Heinermann, *Untersuchungen zur Entstehung der Sage von Bernardo del Carpio*, Niemeyer, Halle a. S. 1927, p. 13.

³⁷ Cfr. J. Horrent, *La 'Chanson de Roland' dans les littératures française et espagnole au Moyen Age*, Les Belles Lettres, Paris 1951, p. 455.

³⁸ Per un bilancio della questione si veda D. Catalán, *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*, Fundación Ramon Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2000, pp. 13-5.

fruizione orale di gesta epiche, che dobbiamo pensare frequenti nell'epoca di cui stiamo parlando, e le fonti di natura essenzialmente cronachistica – e quindi scritte – che gli estensori della storiografia ufficiale talora reputavano maggiormente fededegne. Da questo dualismo si evince allora che l'acquisizione di canzoni epiche francesi doveva avvenire, nell'ambiente della Castiglia duecentesca, per via soprattutto orale, tramite *jograres* che conoscevano ormai un repertorio stabile di *cantares* o in lingua d'oïl, o tradotte in castigliano, talvolta conservando elementi notevolmente arcaici (l'*EOI* di Baian ne è testimone). È allora facile immaginare che il giovane Alfonso e i suoi sodali si trovassero in un intorno cortese tutto sommato provvisorio, legato alla contingenza della campagna sivigliana, e che la conoscenza delle *chansons de geste* fosse molto più facilmente d'occasione, avvenuta quindi *per audita* e non attraverso la lettura. Il fatto che la *cantiga* su Lopo Anaia di Quinhones e la gesta parodica di Baian esibiscano gallicismi, inoltre, non dovrà essere interpretato come tentativo mimetico nei confronti dell'antico francese, bensì come marca burlesca che dimostra con chiarezza quale fosse, pur in epoca così avanzata, la matrice del testo parodiato: indicandone così non la provenienza linguistica, ma piuttosto, per così dire, l'appartenenza culturale.

In conclusione, l'uso dell'onomastica in funzione satirica e burlesca può realizzarsi su diversi piani; i casi appena discussi dimostrano che da un semplice gioco effettuato su un nome si può arrivare a delineare un preciso contesto culturale che caratterizzava il mondo dei *trobadores*, sui quali la fascinazione della letteratura gallo-romanza agisce anche attraverso l'acquisizione di modelli non appartenenti al genere della lirica.