

RIASSUNTI

Lt 2017 Como



<i>Bampa</i>	1
<i>Barberini</i>	3
<i>Barbieri</i>	5
<i>Collura</i>	8
<i>Gatti</i>	11
<i>Gresti</i>	13
<i>Manetti</i>	15
<i>Marcenaro</i>	17
<i>Mascitelli</i>	19
<i>Medina Granda</i>	21
<i>Noto</i>	25
<i>Peron</i>	27
<i>Santini</i>	29



<i>Lazzerini</i>	31
<i>Lecco</i>	33
<i>Mascherpa e Saviotti</i>	37
<i>Meliga</i>	39
<i>Rinoldi</i>	40
<i>Tavani</i>	42
<i>Zambon</i>	44

20 MAGGIO 2017

Lanfranco Cigala

Escur prim chantar e sotil (BdT 202.5)

Bartolomeo Zorzi

Mal aja cel que m'apres de trobar (BdT 74.8)

All'interno del *corpus* dei trovatori italiani, soltanto due testi affrontano esplicitamente e in modo diffuso questioni relative allo stile della composizione lirica, presentandosi quindi come veri e propri manifesti poetici: *Escur prim chantar e sotil* di Lanfranco Cigala (BdT 282.5) e *Mal aja cel que m'apres de trobar* di Bartolomeo Zorzi (BdT 74.8).

Richiamando la disputa sullo stile 'chiuso' e quello 'leggero' avviata da Guiraut de Bornelh e Raimbaut d'Aurenga con *Ara·m platz, Guiraut de Borneill* (BdT 389.10a = 242.14), nelle prime quattro *coblas* il primo testo condanna il *trobar* rappresentato dagli «escurs moz ab seran lia» per elogiare i «clars digz ab obra polia» (vv. 13-14), questi ultimi esemplificati nella quinta e nella sesta strofe dalla celebrazione dell'amata, autentico compendio dei motivi più caratteristici del canzoniere del genovese. L'intervento in primo luogo si focalizzerà sulla definizione di queste modalità compositive, osservando in particolare che la presa di posizione del genovese non è rivolta contro la ricercatezza formale in senso assoluto (perseguita del resto anche da Cigala, come dimostrato da questa e da altre sue liriche, soprattutto a livello metrico, rimico e retorico), ma esclusivamente contro la sua esibizione fine a se stessa, quella che ostacola la comprensione dei contenuti, senza aggiungervi nulla. Sulla base di questi risultati, l'analisi in secondo luogo metterà in risalto la componente polemica del testo: essa permetterà di interpretarlo come la risposta a una specifica critica ricevuta dal genovese e, di conseguenza, di supporre l'esistenza di un dibattito sullo stile all'interno dei circoli poetici che egli ebbe modo di frequentare, dibattito di cui, purtroppo, ci è conservato soltanto questo componimento.

Tale conclusione consentirà di collegare *Escur prim* alla lirica di Zorzi. Come dimostrano in modo ancor più chiaro soprattutto i vv. 25-28 («E par a so que·m dison dui joglar / de·ls plus adregz qu'aj'en aquest paes, / que chascuns d'els un chantar mi repres / ja que no·i fos motz en cui esmendar»), anch'essa infatti deve

essere ricondotta a una controversia sulla forma poetica. L'analisi dettagliata del testo del veneziano consentirà di andare oltre questo primo elemento in comune tra le due composizioni: da un lato si metterà in risalto la coincidenza tra la concezione poetica espressa dalla prima *cobla* di *Mal aja* e quella che emerge da alcuni pezzi del canzoniere di Cigala (soprattutto da *No sai si-m chan, pero eu n'ai voler*, BdT 282.16, e da *Si mos chans fos de joi ni de solatz*, BdT 282.23, che legano la genesi lirica alla felicità del poetica); dall'altro, per evidenziare la stretta relazione tra i due manifesti, si osserverà la ripresa puntuale, in quello di Zorzi, di alcuni spunti polemici che caratterizzano *Escur prim* (come il ricorso al detto popolare che condanna le critiche pretestuose, rispettivamente ai vv. 30-35 della prima lirica e nella quarta *cobla* della seconda).

La profondità del legame tra i due testi consentirà di avanzare nelle conclusioni dell'intervento qualche ipotesi circa la loro contestualizzazione. Dando il giusto rilievo anche alla mole di tenzoni e di *partimen* dei trovatori genovesi e alla prigionia del veneziano nelle carceri della Compagna dal 1266 al 1273, si proporrà in particolare di localizzare la composizione di entrambe le liriche nel comune ligure e di attribuirle a due dibattiti distinti, da collocare, nel caso di *Escur prim*, prima della morte di Cigala, sopraggiunta nel 1258, e, nel caso di *Mal aja*, durante la detenzione di Zorzi.

Raimbaut de Vaqueiras

Ja hom pres ni dezeretatz (BdT 392.19)

Il sirventese è trådito integralmente da sei canzonieri (**CEMRTf**); altri cinque manoscritti conservano soltanto la strofe esordiale (**GNPQM^h**); quattro *coblas* (sulle cinque dell'intero testo) sono infine citate, in altrettante sezioni, nel *Breviari d'Amor* di Matfré Ermengaud (**α**). Divergenti le attribuzioni: Raimbaut de Vaqueiras (**CTEα**), Peire Vidal (**M**), Peirol (**N**), Peire Cardenal (**R**), Raimbaut d'Aurenga (**f**), Guilhem Margret (**M^h**); anonimo, invece, in **GPQ** (anche se nel canzoniere riccardiano sembrerebbe che il testo sia da attribuire a un tal *Çirardus*, cui si ascrive l'intera sequenza di *esparsas* entro la quale figura la *cobla* esordiale di *Ja hom pres*).

L'attribuzione ai trovatori chiamati in causa dalla tradizione manoscritta è generalmente respinta dai rispettivi editori che, tuttavia, non hanno mai discusso a fondo la questione. Se da un lato temi («a moral sirventes on the fickleness of fortune and the folly of the rich», Linskill) e/o forme («uninspired in treatment and immature in style»; *ibidem*) giustificano l'esclusione quasi automatica di trovatori come Raimbaut d'Aurenga, Peire Vidal e Peire Cardenal, dall'altro la scelta tra gli autori rimanenti è ricaduta, fin da subito e in maniera più apodittica che meditata, su Raimbaut de Vaqueiras (Fassbinder). Kurt Lewent, seguito da Joseph Linskill, al quale si deve, ad oggi, l'unica edizione critica del testo (tra i «Poems of doubtful authenticity»), avanzò al riguardo riserve sia di ordine stilistico, sia (e soprattutto) di ordine storico: la quinta *cobla* del sirventese parla in termini elogiativi d'un «rei dels Aragones» (indicazione che di per sé non costituisce elemento dirimente in ordine alla datazione del sirventese), ma non risultano documentati contatti diretti di Raimbaut de Vaqueiras con la corte aragonese. Le conclusioni di Linskill furono poi contestate, da Aimò Sakari che, senza esibire alcun argomento di peso a sostegno dell'ipotesi proposta, riteneva sicura l'attribuzione a Raimbaut.

La questione è complessa e ben lontana da una soluzione soddisfacente. L'intervento si propone da un lato una revisione ecdotica del testo, dall'altro un esame più approfondito delle proposte di attribuzione, esame che porterebbe a rigettare tutte le attribuzioni trasmesse

dalla tradizione manoscritta, come del resto aveva già suggerito Stefano Asperti nel 1995, richiamando l'attenzione sul fatto che lingue e stile sembrano rinviare a forme espressive proprie del secolo XIII inoltrato.

Indicazioni bibliografiche

- S. Asperti, *Carlo I d'Angio e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta dei trovatori*, Ravenna 1995, p. 21, nota 8.
- K.M. Fassbinder, «Der Trobador Raimbaut von Vaqueiras», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 47, 1927, pp. 619-643; 49, 1929, pp. 129-190 [166] e 437-472.
- K. Lewent, recensione a K.M. Fassbinder, *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 55, 1931, col. 285.
- J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, pp 40 e 272-276.
- A. Sakari, «Qui étaient la Comtesse de Die et son "amic"?», in *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelona 1995, pp. 253-267 [255].

Arnaut de Maruelh

Franques 'e noirimens (BdT 30.13)

La frança captenensa (BdT 30.15)

Mout eron doutz miei cossir (BdT 30.19)

Sui tre testi *BdT* 30.13, 30.15 e 30.19, accomunati dalla dedica a *Genoes* (singolare o plurale?), si sono registrati gli interventi recenti di Tobias Leuker (2013) e Alessandro Bampa (in pubblicazione), il primo dei quali volto a dimostrare l'ipotesi di un soggiorno genovese di Arnaut de Maruelh attorno al 1190. È possibile identificare altri elementi che permettano di vedere in questi tre testi un gruppo compatto dal punto di vista cronologico ed eventualmente anche da quello geografico?

La revisione delle canzoni finalizzata a una nuova edizione critica ha permesso di mettere in luce alcune caratteristiche già note del trovatore perigordino e altre inedite.

Dal punto di vista ecdotico, l'analisi di questi tre testi conferma quanto già si sapeva: Arnaut de Maruelh è un trovatore 'facile' e la sua tradizione, pur molto abbondante, è relativamente compatta e priva di errori particolarmente gravi (anche se proprio questa caratteristica in alcuni casi rende arduo il riconoscimento della lezione migliore). Tuttavia a volte la sua predilezione per gli schemi metrici insoliti e asimmetrici e la sintassi particolarmente ellittica rendono difficili il restauro della lezione originale e la corretta comprensione del testo. Si veda per esempio la *varia lectio* dei vv. 4, 14, 24 e 34 della canzone *BdT* 30.13, che suggerisce l'opportunità di ricostruire versi pentasillabici, o la quarta strofe dello stesso testo, che presenta difficoltà sintattiche che fanno sospettare una corruzione già archetipica. La canzone *BdT* 30.15 presenta invece un caso di diffrazione al v. 13, che permette di ricostruire una dialefe originale. Un caso simile si trova anche al v. 13 della canzone *BdT* 30.19.

Dal punto di vista del contenuto, Arnaut de Maruelh è un trovatore appartenente alla corrente dei puri lirici, il cui contributo alla fissazione e diffusione di formule e immagini che danno sostanza all'ideale della *fin'amor* non è ancora stato adeguatamente messo in rilievo. Il suo canzoniere infatti è caratterizzato dall'elevata ripetitività seriale di alcuni temi e motivi

privilegiati, spesso di derivazione ovidiana, che hanno goduto in seguito di grande successo nella lirica trobadorica, confermato anche dalle numerose riletture parodiche. Le tre canzoni in questione non sfuggono a questa regola. I temi di ‘amore e timore’ (*Her.* I, 12 e IV, 7-10), di ‘amore, nobiltà e ricchezza’ (*Her.* IV, 161; *Ars am.* II, 161-165), della ‘dolce sofferenza’ (*Amores* II, ix, 44 e III, xi, 7; *Ars am.* II, 177-180), del ‘torto d’amare’, accomunati dal tono elegiaco e pessimistico che caratterizza tutto il canzoniere di Arnaut, sono presenti nelle tre canzoni, che condividono anche frequenti riprese lessicali e formulari.

Tale reiterazione facilita la memorizzazione da parte dei copisti e ha importanti conseguenze nella tradizione manoscritta, le cui varianti attestano una disseminazione contaminatoria di formule tipiche arnaldiane all’interno del suo stesso canzoniere ma anche nei testi di trovatori a lui vicini. Se da un lato l’esistenza di temi ricorrenti può aiutare a scegliere tra varianti adiafore o a comprendere meglio alcuni passi particolarmente ellittici, dall’altro può trasformarsi in una trappola per l’editore, in quanto rende di fatto impossibile distinguere tra *usus scribendi* del trovatore e banalizzazioni mnemoniche dei copisti.

L’ipotesi del soggiorno genovese di Arnaut de Maruelh affacciata da Leuker mi sembra un po’ forzata in alcuni dettagli e non sufficientemente giustificata dalle speculazioni su un canzoniere totalmente astorico come quello del trovatore perigordino. Tuttavia, l’analisi delle canzoni fa emergere una fitta trama di relazioni con i testi di numerosi trovatori italiani della prima metà del XIII secolo, tra i quali alcuni certamente genovesi come Simone Doria e Bonifacio Calvo, ma anche con quelli di diversi grandi trovatori più o meno contemporanei di Arnaut come Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Raimon de Miraval o Aimeric de Peguilhan. Non vanno trascurati nemmeno i legami riscontrati tra la canzone *BdT* 30.19 e alcune liriche di Albertet, tra cui la canzone-*descort* per una *genoesa* (*BdT* 16.11) di cui parla anche Leuker. Il contributo di Albertet (*BdT* 16.5a, 37-38 e 16.11, 41) e di Bonifacio Calvo (*BdT* 101.13, 62) permette per esempio di comprendere meglio il senso dell’enigmatica espressione *de tan rics plais* di *BdT* 30.19, 27.

Proprio l’approfondimento dei legami esistenti tra le liriche di questi trovatori (ai quali si dovrà aggiungere Raimbaut de Vaqueiras, del quale hanno parlato sia Leuker sia Bampa) e quelle di Arnaut de Maruelh

potrebbe rivelarsi determinante per dare maggiore consistenza all'ipotesi che la fortuna significativa e durata del perigordino presso trovatori riconducibili in qualche modo all'area dell'Italia nord-occidentale possa essere stata favorita da un soggiorno genovese dello stesso Arnaut.

Guillem Godi

Si-l gens cors d'estiu es remas (BdT 219.1),

Del trovatore Guillem Godi (*BdT* 219) non conosciamo praticamente nulla. Non a caso la voce relativa del *DBT* (2013) è poco più che un breve lacerto, o ancora il testo critico dell'unico componimento attribuitogli risale ai *Provenzalische Inedita* di Appel (1890). Così, per quanto non sia un caso del tutto isolato, il nome di Guillem Godi appare nella tradizione degli studi trobadorici come un piccolo 'punto' tra gli oltre 2500 componimenti e tra i circa 460 trovatori. In particolare, come anche per altri casi, i canzonieri linguadociani **CR** sono latori, insieme e isolatamente dal resto della tradizione, di un peculiare componimento attribuito a Godi: *Si-l gens cors d'estiu es remas (BdT 219.1)*. A differenza degli ultimi studi sul nostro trovatore (Rosenstein 1994, poi 1995), la *lectura* non si fonderà su una «esthétique de la réception», ma cercherà di definire per via 'materiale' (partendo dal testo e dal contesto codicologico) l'individualità biografica di Guillem Godi, per nulla «sans intérêt» e anzi in grado di fornire utili informazioni per un corretto inquadramento del testo. Si partirà, quindi, dall'unico elemento reale in nostro possesso: la *pièce* a lui attribuita dai canzonieri occitani **CR**.

Si-l gens cors d'estiu es remas è una *canço-sirventes* con ricadute di tipo moraleggiante e, forse, volte alla predicazione religiosa. Il testo affronta una tematica usitata, ma pone interrogativi di non immediata soluzione: lo statuto dell'autore, ad esempio; o l'eventuale possibilità di rintracciarne un alter ego *carn et os* nello spazio storico dell'Occitania medievale. La canzone si apre con il *topos* della stagione invernale, appena giunta ma che non deve far desistere il trovatore dalla ricerca della *fin'amor*. Nulla di più classico. Nel corso del *récit*, Godi critica i *ric savai* e i *lauzengier*, e biasima la decadenza di *joven* e della *fin'amor*: è impossibile non pensare ai trovatori gasconi, soprattutto a Marcabru per lo schema metrico e il tono, e a Cercamon per le strutture e le immagini impiegate. Così, Rosenstein finiva con l'inquadrare Guillem Godi entro la scuola dei poeti satirici gasconi della seconda metà del XII secolo.

In realtà, il dato codicologico ci permette di sviluppare alcune ipotesi alternative. In **C** il testo occupa la c. 371r-v, collocandosi quasi alla fine del canzoniere. Considerando l'andamento del manoscritto – con sezioni antologiche consacrate ai singoli autori e disposte in *corpora* di grandezza decrescente – entro le cc. 358v e 379r è circoscrivibile una sottosezione dove per ogni autore compare un singolo componimento. Molti degli autori rappresentati sono dei

petits troubadours, spesso dalla tradizione misera. Lo studio di tale gruppo di trovatori ha fatto intuire come l'amanuense di C, narbonese d'origine, vi abbia riunito nella «gran maggioranza rimatori operanti entro una specie di triangolo geografico, la cui base è segnata da una linea che congiunge Narbona a Tolosa e il cui estremo vertice nord è Rodez» (Picchio Simonelli 1975, p. 19). Gettando un'occhio ai trovatori e ai testi trascritti nell'intorno di *Si-l gens cors d'estiu es remas*, si nota la presenza di personaggi vissuti nel XIII secolo, gravitanti su Tolosa e legati agli ambienti religiosi. Così, la presenza del nostro testo in questa porzione del canzoniere, a contatto con trovatori 'dell'ultima generazione', afferenti al suddetto 'triangolo geografico', e dalla sensibilità religiosa, mi invita a supporre che anche Guillem Godi possa essere inserito tra i trovatori tardi della Linguadoca occidentale e di 'estrazione' religiosa.

Non è un caso se la canzone di Guillem Godi venga trasmessa anche dal canzoniere tolosano R, dove compare a c. 94r, entro la sezione gröberiana R⁸ (cc. 81r-102v), imparentata con C. Il dato è interessante perché la seconda parte di R⁸, dalla c. 93v, pare strutturarsi sulla base di una serie di nuove fonti 'locali' introdotte nello *scriptorium* di Tolosa mentre il confezionamento del manoscritto era in corso. In particolare, sembra che si tratti di un finale di sezione dove ad alcuni *corpora* 'medi' si intercalano pezzi unici e isolati di trovatori tolosani o guasconi, e i cui testi risentono d'influenze di tipo religioso.

I dati emersi dalla sommaria indagine materiale inducono a pensare che Guillem Godi:

- operi nel contesto linguadociano, ancor più tolosano;
- sia vicino agli ambienti religiosi.

In effetti, spulciando tra i *nomina clericorum* relativi al tolosano, si individua quello di un importante personaggio del rinnovamento religioso trecentesco della città sulla Garonna: del vescovo e cardinale *Guillem de Peire Godin*, domenicano di origini guasconi vissuto tra il XIII e il XIV secolo. Se l'agnizione fosse corretta, la sua figura sarebbe da mettere in relazione con la sfilza di religiosi che si sono dilettrati nella scrittura di poesie di contenuto edificante dagli albori e per tutta la stagione lirica trobadorica. E d'altronde questo sembra essere anche il nostro caso, almeno da quanto si evince dalle allusioni – cariche di significati altri – a Giuda e a Caifà, presentati come termini negativi volti a biasimare l'atteggiamento dissoluto e moralmente inaccettabile dei 'traditori'.

Bibliografia

Appel 1890 = C. Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig 1890.

DBT = *Dizionario biografico dei trovatori*, a cura di S. Guida e G. Larghi, Modena 2013.

- Picchio Simonelli 1975 = M. Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena 1974.
- Rosenstein 1994 = R. Rosenstein, «Le(s) troubadour(s) G. Godi / Gaudi et les deux visages de Marcabru», in *Actas do XIX Congreso Internacional de Linguística e Filoloxia Románica, VII. Filoloxia medieval e renacentista*, La Coruña 1994, pp. 559-566.
- Rosenstein 1995 = R. Rosenstein, «Dans le sillage de Marcabru: les troubadours G. Godi et Gaudi», *La France Latine*, 120, 1995, pp. 39-62.

Aimeric de Peguilhan (?)

S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens (BdT 10.48)

Il *corpus* dei *planhs* occitanici si compone di 45 testi. La tradizione manoscritta assegna i componimenti a un totale di 33 trovatori, a cui si deve aggiungere la testimonianza di due *planhs* anonimi; il fenomeno della discordanza attributiva – qui circoscritto a due autori – si riscontra in tre testi. I poeti più rappresentativi del genere, stando alle attribuzioni tràdite dai canzonieri – siano esse fondate o meno, anche se il dato è significativo ai fini di una valutazione complessiva –, sono Aimeric de Peguilhan (5 *planhs*), Bertran de Born (3) e Peire Bremon Ricas Novas (3). In generale, si può ritenere del tutto eccezionale la composizione, da parte di un singolo autore, di due *planhs* per la morte del medesimo personaggio: rientrerebbero in tale casistica *S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens (BdT 10.48)* e *Si tuit li doil e-il plor e-il marrimen (BdT 80.41)*. Sono infatti attribuiti a Bertran de Born due *planhs* per Enrico il Giovane: *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire (BdT 80.26)* e *Si tuit li doil e-il plor e-il marrimen (BdT 80.41)*. Il primo è di sicura attribuzione e godette di una discreta fortuna manoscritta (una decina circa di testimoni); il secondo è tràdito da tre canzonieri (**Tca**²), ognuno dei quali riporta però una paternità diversa (Bertran de Born, Peire Vidal, Ricart de Berbezill). Di *Si tuit li doil e-il plor e-il marrimen (BdT 80.41)* – la cui paternità è ancora *sub iudice* – avremo il piacere di ascoltare una comunicazione di Roberta Manetti. Inoltre, *Mout m'es greu d'En Sordel, car l'es faillitz sos senz (BdT 76.12)* è un *planh* per la morte di Blacatz, composto da Bertran de l'Alamano – in risposta al *planh* di Sordello, *Plaigner vuelh En Blacatz (BdT 437.24)* –, ed è attribuito dal canzoniere **R** a Peire Bremon Ricas Novas (contro **ACD_aHIK**), probabilmente per affinità tematica con un suo *planh* per Blacatz di sicura attribuzione, *Pus partit an lo cor En Sordel e-N Bertrans (BdT 330.14)*: in questo caso la critica è invece concorde nel ritenere *Plaigner vuelh En Blacatz (BdT 437.24)* opera di Bertran. Questi esempi possono essere significativi per la disamina di *S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens (BdT 10.48)*, *planh* per Azzo VI e Bonifacio di Sambonifacio (conte di Verona), tràdito solo dai canzonieri **CR** e attribuito ad

Aimeric de Peguilhan. I primi dubbi sulla paternità di Aimeric vennero avanzati da Kolsen, che propendeva invece per Falquet de Romans, contro la testimonianza delle rubriche dei canzonieri. Nel *planh Ja no cujei que·m pogues oblidar* (BdT 10.30) Aimeric de Peguilhan infatti già pianse Azzo VI e Bonifacio di Sambonifacio. Come anticipato, in *Ja no cujei que·m pogues oblidar* (BdT 10.30) non si piange solo Azzo VI – pur rimanendo quest’ultimo il vero oggetto poetico – ma anche Bonifacio di Sambonifacio, conte di Verona: i due personaggi sono compresenti anche in *Far vuoill un nou sirventes* (BdT 156.6), di Falquet de Romans. L’ipotesi verrà ripresa anche alla luce di un’analisi della tradizione di Aimeric, nonché della tradizione manoscritta dei *planhs* in generale.

Aimeric de Peguilhan

Nulhs hom no sap que s'es gaugz ni dolors
(*BdT* 10.39)

La scelta di analizzare la canzone di Aimeric de Peguilhan rientra nel quadro di edizione dei testi amorosi del trovatore, in vista di una eventuale riedizione complessiva del corpus.

1. *Ecdotica* Il testo usato per questa lettura è quello stabilito da Shepard e Chambers. La canzone è trasmessa da quattro testimoni: **CORc**. Shepard e Chambers si basano su **C**, anche se per i vv. 8-14 devono optare per **R**, perché **C** è mutilo a causa dell'asportazione di una miniatura. In **O** la canzone è anonima. La situazione è abbastanza chiara, con qualche lezione peggiore in **Oc**. L'unico luogo realmente significativo di 10.39 è ai vv. 6-7.

2. *Metrica e dintorni* Lo schema metrico della canzone è: a10 a10 b10 c10' c10' b10 d10 d10 (Frank 195:1). C'è solo un'altra canzone che ha lo stesso schema metrico: si tratta di Raimbaut de Vaqueiras, *Eissamen ai gerrejat ab amor* (*BdT* 392.13): ha però i versi femminili con la rima b, anziché con la c.

Nulhs hom no sap è uno dei pochissimi testi di Aimeric privi di *tornada*; in particolare, le canzoni senza *tornada* sono 4 (8%): *Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor* (10.15) [non c'è la *tornada*, ma l'ultima *cobla* è un invio a Federico II; sono attestate due *tornadas* in alcuni testimoni]; *D'avinen sap enganar e trahir* (10.18); *Hom ditz que gaugz non es senes amor* (10.29); infine la nostra.

Secondo gli editori (p. 192), la nostra canzone avrebbe un legame particolare con 10.29, trasmessa dai mss. **CROTC**, quindi gli stessi di 10.39, con l'aggiunta di **T**, il quale del resto, insieme a **c**, l'attribuisce a Arnaut de Maruelh; anche in questo caso in **O** il testo è anonimo (e, in più, incompleto). Lo schema metrico è: a10 b10' a10 b10' b10' c10 c10 (Frank 324:2). Si può fare qualche osservazione su rime e rimanti, ma in realtà nulla di significativo.

La scheda della *BEdT* di 10.39 segnala peraltro un'analogia metrica con Arnaut de Maruelh, *En mon cor ai un novelet chantar* (*BdT* 30.12), il cui schema è a10 b10 a10 c10' c10' d10 d10 e10 (Frank 448:1): i due

componimenti sono in effetti gli unici ad avere la medesima successione di *décasyllabes* maschili e femminili.

Più stringente mi pare il rapporto con un'altra canzone dello stesso Aimeric, *Nulhs hom non es tan fizels vas senhor* (10.38), che oltretutto ha l'incipit praticamente identico; lo schema di questa canzone è: a10 a10 b10' c10 c10 d10 d10 (Frank 200:1). La differenza tra lo schema di 10.39 e quello di 10.38 è l'assenza della ripetizione, dopo la coppia cc, della rima b, oltre che una diversa distribuzione delle rime maschili e femminili. L'attacco di 10.38 è simile a quello della canzone di Raimbaut de Vaqueiras, *Eissamen ai gerreiat* che, come visto, ha lo stesso schema di 10.39:

Nulhs hom non es fizels vas senhor
qu'ieu non sia plus fizels vas Amor» (AimPeg) ~

Eissamen ai gerreiat ab amor
col francs vassals gerrei'ab mal seignor» (RbAur).

Molto interessante è il confronto con Guiraud lo Ros, *Nulhs hom no sap que s'es grans benanansa* (BdT 240.7), che ha tanto l'incipit quanto il finale quasi perfettamente sovrapponibili a quelli di 10.39.

3. *Commento* La canzone in oggetto può essere considerata tradizionale per l'argomento trattato e i modi; si cercherà di illustrare, attraverso alcuni esempi, i legami tra 10.39 e il resto della produzione amorosa di Aimeric; con qualche sporadico *excursus* verso altri trovatori e verso la produzione italiana, siciliana e toscana.

Bertran de Born (?)

Si tuit li dol e·lh plor e·lh marrimen (BdT 80.41)

Si tuit li dol e·lh plor e·lh marrimen (BdT 80.41) è un *planh* che, fra i 45 esemplari supersiti di questo particolare genere lirico databili entro il XIII secolo (ma pochissimi, appena un quinto del totale, composti entro il XII e tutti dedicati a sovrani o signori, come del resto quasi tutti quelli del secolo successivo), si distingue non solo per l'intensità e la sapiente costruzione retorica, ma anche per la particolarissima tradizione superstite, scarsa ed estremamente tardiva, che contrasta con la fortuna che il componimento parrebbe aver avuto già nell'Italia del tempo di Dante: se non fosse stato ben noto, il Divino Poeta non vi avrebbe alluso per creare l'atmosfera del canto di Bertran de Born, nell'*Inferno*.

Difatti, benché ascrivibile al 1183, anno di morte del figlio Enrico II Plantageneto associato al trono dal 1170 e perciò soprannominato il re giovane, il *planh* è conservato solo in tre manoscritti: **a**² che lo attribuisce a «ricartz de berbeziu» (pp. 425-426), **c** che lo assegna a «Peire uidal» (c. 72v, n° 106) e **T**, che lo ascrive a «Beutran dalborn» (169v-170r, n° 170). Una situazione attributiva quanto mai incerta, anche perché nessuno dei tre codici può considerarsi immune dal sospetto di false attribuzioni, ma una delle tre proposte dai manoscritti ha avuto, a partire dal secondo Ottocento, un successo anche maggiore di quello testimoniato indirettamente da Dante, visto che ha travalicato i confini nazionali: il *planh* *Si tuit li dol* si trova fra le poesie di Bertran de Born in tutte le edizioni; perfino la *BdT* lo classifica sotto il numero corrispondente al trovatore, e come di Bertran lo si trova citato in molti studi anche recentissimi, a volte senza nemmeno la cautela che mostra ancora Martín de Riquer nella sua antologia, pur includendolo fra le poesie autentiche.

Eppure l'ascrizione al trovatore di Autafort è proprio quella sulla quale è più che legittimo nutrire qualche dubbio, visto che Bertran de Born è sicuramente autore di un altro *planh* per il re giovane, *Mon chant fenisc ab dol et ab maltraire (BdT 80.26)*, e che non esiste altra coppia di compianti per la stessa persona sicuramente attribuibili allo stesso trovatore: anche il caso di Aimeric de Pegulhan, che avrebbe scritto per

Azzo VI d'Este i pianti *BdT* 10.30 (*Ja no cugei que·m pogues oblidar*) e *BdT* 10.48 (*S'eu anc chantei alegres ni jauzens*) è tutt'altro che scevro dal sospetto che il secondo, conservato solo in **CR**, sia apocrifo. Il compianto è una lirica d'occasione e, se c'è un'occasione irripetibile, questa è la morte; inoltre, se c'è un trovatore cui sono state attribuite a torto proprio le canzoni che lo hanno reso più famoso in Italia, è Bertran de Born (si veda il caso di *Be·m platz lo gais temps de pascor*).

Una serie di motivazioni, queste, che inducono a cercare di riprendere la questione, già affrontata in passato da altri, della paternità di questo bel *planh* (uno dei migliori esemplari del suo genere), rivedendone al contempo il testo critico e prendendo in considerazione non solo i tre nomi indicati dalle rubriche dei tre manoscritti, ma anche altri trovatori che avrebbero potuto, per un motivo o per per l'altro, lamentare pubblicamente la morte del re giovane, ferma restando la consapevolezza dei grossi limiti delle perizie attribuite (già malsicure in genere su tutta la lirica occitana) su testi infarciti di espressioni topiche come i compianti.

Marcabru

Dire vos vuoill ses doptanssa (BdT 293.18)

Fra i *vers* di Marcabru, *Dire vos vuoill ses doptanssa* è uno dei pochi ad avere forse ricevuto più attenzione dal punto di vista ermeneutico che non da quello della tradizione testuale. Si tratta di uno dei ‘manifesti’ in cui il poeta guascone sfoga la sua verve moralistica e sentenziale, attraverso l’enumerazione dei pericoli associati all’esercizio dell’amore in una sequenza di *coblas singulars* accomunate dall’esortazione *Escoutatz!* e utilizzando numerosi echi scritturali non sempre facili da individuare. Credo però che risolvere alcuni problemi legati alla sua trasmissione testuale possa giovare anche all’operazione interpretativa, poiché si tratta di un testo la cui tradizione costituisce un vero caso-limite all’interno dell’intero corpus di Marcabru.

Il testo è trasmesso infatti in almeno due redazioni distinte, la prima corrispondente ai codici di famiglia ε (**AIKD^az**), ai quali si associa, meno prevedibilmente, il linguadociano **R**, la seconda testimoniata da canzonieri di tipo y come **CM** e dal canzoniere di Bernart Amoros (**a²**). Questa seconda versione vede una notevole perturbazione nell’ordine delle strofe e l’accrescimento di *coblas* da parte di ciascun testimone; in particolare, poi, il canzoniere **C** arriva ad aggiungere ben 7 strofe in testimonianza unica. Si tratta quindi di un caso comprensibile nella categoria di ‘rifacimento’ o ‘riscrittura’, complicato dal fatto che anche nelle parti comuni si nota un elevato grado di variazione, spesso in regime di adiaforia, fra le due famiglie di manoscritti.

Come comportarsi di fronte a un testo di tradizione così complessa? L’obiettivo di questo intervento cercherà di rispondere alla questione e andrà in una duplice direzione. Da un lato, si cercherà infatti di proporre qualche lineamento metodologico per capire se e come le *coblas* aggiunte possano verificarsi come autentiche o spurie; dall’altro, si proverà a comprendere la genesi dei fenomeni di riscrittura o rifacimento. Nel primo caso, l’indagine dovrà allargarsi anche ad altri casi nel corpus marcabruniano, che non è avaro di episodi simili in merito alla difformità nel numero delle strofe trasmesse dai vari testimoni, mentre nel secondo si pro-

porrà un'ipotesi che si definisce 'orale-memorale', basata cioè sulla possibilità che l'elaborazione del testo da parte del giullare in vista dell'esecuzione (o in seguito alla stessa) possa rientrare nella filiera della tradizione scritta, così come – a partire da Riquer – si è supposto che avvenisse per il fenomeno dell'alterazione nell'ordine delle coblas che investe quasi tutti i trovatori.

Guilhem de Montanhagol

Non an tan dig li primier trobador (BdT 225.7)

Non an tan dig il primier trobador (BdT 225.7) è forse il componimento più ricco di implicazioni tematiche dell'intera produzione poetica di Guilhem de Montanhagol, trovatore probabilmente originario di Tolosa e attivo prevalentemente nella prima metà del XIII secolo. Il testo, che appare fortemente coeso sotto l'aspetto formale, risulta in realtà chiaramente bipartito qualora lo si esamini dal punto di vista della strutturazione dei contenuti, che esibiscono l'armoniosa compresenza di una riflessione metapoetica e di un'inedita attitudine normativa in materia comportamentale. Riesaminare *Non an tan dig* significa necessariamente recuperare e valorizzare questa natura ancipite e tentare di illustrarne le motivazioni più profonde, facendo leva soprattutto sul rapporto che sembra sussistere tra il testo e le contingenze storiche nelle quali esso fu concepito.

Il nucleo centrale della *lectura* è dunque costituito da un'analisi scrupolosa e da un'esegesi il più possibile approfondita del portato ideologico del componimento. Innanzi tutto, si è ritenuto opportuno rivalutare l'insistenza quasi ossessiva di Montanhagol sul concetto di 'novità poetica', espresso a più riprese nelle *coblas* introduttive di *Non an tan dig* ma cui, a ben guardare, non sembra corrispondere alcuna innovazione radicale. Al contrario, inquadrando il testo all'interno di una prospettiva più propriamente storico-culturale si può scorgere in filigrana l'ideale adesione di Montanhagol ai principi di una società ormai in via di disfaccimento come quella delle corti meridionali all'indomani della crociata albigese. L'espressione della nostalgia per il passato (avvertito come gioioso e in netta contrapposizione al presente, ormai corrotto e privo dei tradizionali valori della *cortezia*) e il reclamo del proprio diritto al canto nonostante la fervente attività dei primi trovatori (che a detta di Montanhagol non avrebbero esaurito le potenzialità del filone erotico) indurrebbero a leggere *Non an tan dig* come una sorta di 'manifesto', implicitamente finalizzato alla rivendicazione di una posizione attiva nella società. L'originalità e la novità di *Non an tan dig* risiederebbero pertanto in questa rifunzionalizzazione della poesia stes-

sa, che si fa portatrice di un messaggio carico di implicazioni culturali ma anche e soprattutto sociali.

Un ulteriore versante dell'indagine riguarda la presenza di possibili istanze prestilnovistiche in *Non an tan dig* e il rapporto problematico che sembra sussistere tra questo e *Tanto gentile e tanto onesta pare*, il celebre sonetto della *Vita Nova* considerato come uno dei punti più alti della lode di Beatrice. La contiguità formale (malgrado l'evidente distanza concettuale) tra alcune espressioni adoperate nel sonetto e il testo di Montanhagol potrebbe permettere di ipotizzare che il giovane Dante abbia effettivamente conosciuto *Non an tan dig* e che il dettato di Guilhem abbia in qualche modo 'guidato' il poeta fiorentino nell'elaborazione dei suoi versi.

Da ultimo si prenderà in esame la speciale componente normativa che governa la seconda sezione del testo, ove ampio spazio è dedicato alle regole cui, secondo Montanhagol, una donna dovrebbe attenersi in caso di profferte da parte di un amante virtuoso. Propiziata da alcune osservazioni già formulate da Aurelio Roncaglia, l'indagine ha rivelato l'esistenza di consonanze interessanti tra gli assunti contenuti in *Non an tan dig* e le prescrizioni espresse da Andrea Cappellano nel primo libro del *De Amore*, in particolare per quanto riguarda la polemica relativa all'elargizione della benevolenza ai postulanti d'amore. La presenza di tali corrispondenze, in concomitanza con il reperimento di ulteriori tracce di convergenza tematica tra la poesia di Montanhagol (segnatamente *No sap per que va son joy pus tarzan*) e il trattato di Andrea, consentirebbe dunque di ipotizzare un consapevole riuso del *De Amore* da parte del trovatore.

Azalais de Porcairagues

Ar em al freg temps vengut (BdT 43.1)

La *canso* que nos ocupa es, hasta el momento, la única composición conocida de la trovadora *Azalais de Porcairagues*. Esta composición es también una de las once *cansos*, todas ellas muy distintas e incluso ‘múltiples’ (vid. *infra*), a las que la crítica les atribuye asimismo una autoría femenina (Angelica Rieger 1991: VII-VIII).

En un trabajo nuestro reciente, en prensa y titulado: «Las *cansos* de las *trobairitz* o cuando el canon se mueve», iniciamos una reflexión sobre los diferentes ‘senderos’, ‘itinerarios’, que habrían seguido las trovadoras occitanas, a la hora de construir un *yo lírico*, en un espacio poético sumamente constrictivo como fue el de la *canso*. En este trabajo hemos defendido, entre otras cosas, algo ya aceptado por la crítica, como es el hecho de que no es posible entender a las trovadoras sin tener en cuenta a los trovadores, pero hemos concluido que lo mismo habría sucedido a la inversa.

Nosotros no pensamos, por tanto, que se pueda abordar el estudio de las *cansos* desde una perspectiva de género, sino que es necesario entrar en el género discursivo de la *canso*, y observar cómo tanto trovadores como trovadoras se las habrían ingeniado para sobrepasar las constricciones propias del género en cuestión. A este respecto, consideramos de sumo interés la siguiente reflexión de Gioia Zaganelli (1990: 116-117): «Credo che interpretare i testi delle *trobairitz* facendo ricorso alle categorie storiche della femminilità e dunque prescindendo dal sistema poetico e culturale cui dimostrano di essere saldamente ancorati non ci aiuti a capire lo spazio che le donne, in quanto poetesse, si ritagliano all’interno del mondo trobadorico. Ma credo anche che l’ipotesi di Bec possa essere sfumata là dove lo studioso nega qualunque pertinenza alla femminilità genetica. Se ricollochiamo questi testi nel loro contesto d’uso troviamo infatti che uomini e donne dovevano stare di fronte nella parte che un codice certo molto *contraignant* impone loro, ma anche nel ruolo che, allora ben più di ora, ad ognuno di loro doveva spettare. Il corpo a corpo che ogni testo trobadorico ingaggia col proprio pubblico, a cominciare da quel pubblico privilegiato che è il testo di un altro poeta, forse può, nel

momento in cui sono un uomo e una donna ad entrar nella mischia, costruire un discorso che non è solo orientato a definire uno spazio ideologico astratto e tutto maschile».

En lo que respecta a las *cansos* de las trovadoras, compartimos asimismo las opiniones de M. Shapiro (1978), de M. Tomaryn Bruckner (1995) y de T. Sankovitch (1999), quienes señalan que sus *cansos* son poco convencionales. Sankovitch llega incluso a afirmar que las *trobairitz* habrían tenido un objetivo lúdico: escaparse del uso de la retórica y del código cortés, mediante la invención. Para esta estudiosa, las trovadoras habrían utilizado los procedimientos formales y la retórica trovadorescos transformándolos y adaptándolos, según sus necesidades, pues «women are not inside and outside of the male tradition; they are inside two traditions simultaneously» (Sankovitch: 117). Las trovadoras habrían hecho esto a través de caminos sutiles y fluidos, que varían de una autora a otra (y a veces dentro de una misma autora). *No se trata de nada sistemático*, como sucede en el caso del discurso masculino generalmente, sino que se trata de una capacidad de invención lúdica, que *no es fácil de categorizar ni de limitar*. Esta idea de Sankovitch es de suma importancia para nosotros, pues enlaza directamente con el concepto filosófico de ‘rizoma’ de G. Deleuze y F. Guattari (1977). El rizoma se caracteriza, entre otras cosas, por ser, el *anti-sistema*, la anti-jerarquía, el sistema no-lineal, la multiplicidad y la estética de la ruptura para apropiarse de nuevas dimensiones. Nosotros propondremos este concepto como posible explicación de, al menos, la estructura del poema de *Azalais*, conocido por combinar una *canso* con un *planh*. Escribir haciendo rizoma es también otra manera de escribir, en la que es posible combinar heterogeneidades como una *canso* y un *planh*. Sankovitch considera que, en las *cansos* de las trovadoras, se da la emergencia de *otra escritura*, que poco a poco se vislumbra y se va imponiendo, a pesar de estar reprimida por el discurso dominante. Las huellas de esta otra escritura se reconocen sobre todo en una intención astuta y generalizada de diferenciarse, en un tono persistente de experimentación encubierta, perturbadora y hasta desafiante. No se trata, por tanto, de la existencia de detalles de repetición o de coincidencia, o incluso de la repetición de rasgos lingüísticos o temáticos que imitarían finalmente la fijación de un discurso establecido.

Por lo que se refiere a la única poesía conservada de

Azalais de Porcairagues, Sankovitch realiza afirmaciones que nuevamente encajan con la idea de ‘rizoma’, a saber, con la unión de heterogeneidades, con la ausencia de desarrollo lineal, de unidad lógica, así como con la presencia de fluidez, de multiplicidad, de simultaneidad, de ruptura e impropiedad. La inusual yuxtaposición de una *canso* con un *planh* (*cobla* sexta), que funciona, en cambio, en el poema, iría en contra de la lógica y de la coherencia habituales, y en definitiva en contra del canon. Asimismo se destruiría la propiedad poética. Pero, a cambio, *Azalais* sería la nueva e *impropia* dueña del lenguaje, y finalmente, socavaría las convenciones autoritarias del comportamiento cortés y las reglas de la *fin’amor*.

El propio A. Sakari (1971: 528), consciente de esta yuxtaposición extraña, termina sugiriendo lo siguiente: «A supposer que la couche primitive de la chanson ne soit représentée dans la versión conservée que par les strophes III-V et la *tornada* et que, partant, les deux premières *coblas*, dignes d’un *comjat* ou d’un *planh*, aient été ajoutées ou adaptées, également au décès du poète, toutes les difficultés de sens et de forme de cette poésie difficile sont aplanies».

Nosotros compartimos esta opinión y proponemos interpretar la estructura de la *canso* de *Azalais* como una estructura ‘no-lineal’, como una unión de heterogeneidades, ajena al orden pre-establecido y apartada de la lógica binaria, dicotómica y feudal muy frecuente en la *canso* regida por el código cortés. *Azalais* habría utilizado la metáfora a través del mundo de la naturaleza (en Biología, un rizoma es un tallo subterráneo con varias yemas que crecen indefinidamente de forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos) para componer “una canción de nostalgia y de despedida”, en palabras de M. de Riquer (2012: 460). De ser esto así, cabría relacionar, en un futuro y salvando ciertas distancias, este experimento poético de *Azalais* a través del mundo de la naturaleza con la *sextina* de *Arnaut Daniel*, en la que nosotros hemos visto asimismo un ejemplo en el que el lenguaje y el deseo habrían hecho rizoma: circularidad del canto, modelo no-lineal y entrelazamiento de opuestos, entre otras cosas (Medina Granda 2015: 363-383).

Bibliografía

Matilda Tomaryn Bruckner, «The Trobairitz», in *Handbook of the Troubadours*, v. VIII, F.R.P. Akehurst and J. M. Davis (eds.), Berkeley - Los Angeles - London 1995, pp. 201-233.

- Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma: Introducción*, Valencia 1977.
- Rosa M^a Medina Granda, «Arnaut Daniel *BdT* 29,14, *Lo ferm voler: s'enongla*», en *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Mercedes Brea (ed.), Alessandria, *Medioevo Ispanico*, 6, 2015, pp. 363-383.
- Rosa M^a. Medina Granda, «Las *cansos* de las *trobairitz* o cuando el canon se mueve», en *Congreso internacional A presenza feminina na escritura. Voces de mulleres na Idade Media, Santiago de Compostela, 1-3 de febrero do 2017* (en prensa).
- Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen 1991.
- Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 2012.
- Tilde Sankovitch, «The Trobairitz», in *The Troubadours: An Introduction*, S. Gaunt and Sarah Kay (eds.), Cambridge 1999, pp. 113-126.
- Aimo Sakari, «Azalais de Porcairagues, le *Joglar* de Raimbaut d'Orange», *Neuphilologische Mitteilungen*, 50, 1949, pp. 23-43, 56-87 y 174-198.
- Aimo Sakari, «A propos d'Azalais de Porcairagues», in *Mélanges de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, éd. Irénée Cluzel et François Pirot, Liège 1971, pp. 517-528.
- Aimo Sakari, «Un vers embarrassant d'Azalais de Porcairagues», *Cultura neolatina*, 38, 1978, pp. 215-222.
- Marion Shapiro, «The Provençal *Trobairitz* and the Limits of Courtly Love», *Signs. Journal of Women and Culture in Society*, V. 3, N. 3 (Spring), 1978, pp. 560-571.
- Gioia Zaganelli, «Trovatori e *trobairitz*. Voci provenzali a confronto (su Azalais de Porcairagues, la Contessa di Dia, Castelloza, Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn)», *Messana*, 4, 1990, pp. 89-120.

Frederic de Sicilia

Ges per guerra no-m chal aver consir (BdT 160.1)

Lo Coms d'Empuria

A l'onrat rei Frederic Terz vai dir (BdT 180.1)

Con questo intervento intendo continuare i miei studi sulle relazioni tra l'antologia trädita alle cc. 55-66 del canzoniere provenzale **P** e l'ambiente geografico e culturale di Dante (seguendo un'indicazione di S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, Ravenna 1995, pp. 184ss.). In questo caso l'attenzione sarà rivolta allo scambio di sirventesi tra Federico III di Sicilia e il conte Ponç Hug IV d'Empúries («Dompn Fredreric de Cicilia»; «Responsiva del con den puria», in ed. diplomatica, secondo le – rare in questa sezione del ms. – rubriche attributive).

La prima figura ha, come si sa, a che fare con Dante (o con Dante e la leggenda dantesca) per via delle citazioni dantesche e soprattutto per via della cosiddetta 'epistola di frate Ilaro'; la seconda andrà sottratta all'isolamento e collocata all'interno del notevole centro di produzione di testi in volgare che dovette essere Castelló d'Empúries, come rivela la raccolta di una trentina di testi in volgare databile tra il 1288 e il 1339 e presente tra le coperte pergamenacee dei protocolli che provengono da uno dei due fondi notarili pubblici della città e ora conservati presso l'Archivio storico di Girona (la raccolta è stata pubblicata nel 2001 da M. Pujol i Canelles; si attende ora la nuova edizione a cura di A. Radaelli per il *Corpus Digital de Textos Catalans Medievals III*, diretto da L. Badia).

Lo scambio di sirventesi qui proposto si rivela peraltro importante anche perché prova del contatto (più volte discusso prima da Asperti 1995, pp. 187ss., e poi da chi scrive, in particolare in *Lecturae tropatorum* 2012 e 2017) tra la Catalogna e la sezione di **P** in questione: non solo per i due autori coinvolti, ma anche per l'interessante configurazione metrico-rimica (e dei rimanti) del loro scambio poetico, che riprende da presso il sirventese di Guillem de Berguedan, *Un sirventes ai en cor a bastir (BdT 210.20)*. E per questa via si potrebbero aprire forse prospettive interessanti sulla conoscenza in Italia del medesimo Guillem de Berguedan e (indirettamente) su uno dei luoghi della

commedia dantesca più controversi dal punto di vista ecdotico e interpretativo: *Pg* XXVI 146.

Intendo infine discutere i principali e più significativi luoghi testuali in cui nella mia edizione mi sono allontanato dalla lettura del ms. e/o dalle precedenti edizioni (in particolare *BdT* 160.1: vv. 7-8; *BdT* 180.1: vv. 3 e 6-8, cfr. *Testi in lettura*).

Ms.

BdT 160.1

7 *ch'en men tals] cheu m. tal*

BdT 180.1

6 *cont 7 lioll 8 descubert] cubert* (ms. -1)

Edizioni

BdT 160.1

7. Amari Balaguer *che* [Balaguer *que*] *almen tal faiz*; Raynouard *q'eu menta 'l*; Milá *qu'en menta 'l*; Monaci De Barth *ch'enmental* [= *enmenta-l*] Cluzel *ch'en men tal* Riquer *ch'eu men tal*

8. Monaci De Bartholomaeis Ruggieri Riquer *non pert* [cfr. Ruggieri, p. 218, nota: «8 *non*] *en P*; la correz. è in M[onaci] e De B[artholomaeis] che però non danno notizia della lez. del ms.»]

BdT 180.1

3. Cluzel Riquer *per re q'om te* (Cluzel, apparato: «Après les autres éditeurs, M. Ruggieri adopte la leçon du ms, en supposant qu'il s'agit là d'un "comte Pierre" auquel s'adresse le poète. L'érudit italien avoue d'ailleurs que ses recherches au sujet de ce personnage sont restées infructueuses. Nous conjecturons donc que Pons uc s'adresse tout simplement à son sirventés, et nous proposons une correction. Au demeurant, l'expression: *Peire qomte* nous paraît insolite»).

6 Cluzel Riquer *che l'aia* (Cluzel, apparato: «Nous pensons qu'il s'agit d'une faute du copiste, puisque le pronom semble bien se rapporter à *secors*. Il est difficile de comprendre autrement (vers 27: *e dels amics*; vers 28: *che l'acoilla*). M. Ruggieri lit et corrige ainsi: "... che·ls aia; / e dels amics tegna li oll ubert / che l'acoillan pales e non cubert...". Mais peut-on admettre un cas-régime au pluriel dans la forme: li oll?»).

7 Ruggieri *dels amics tegna* [apparato: «*e tegna P*»]; Cluzel Riquer *l'ioll*.

8. De Bartholameis *Chels acoilla pales e non cubert* (a p. 300, nota: «non] *necessario per il senso e per la misura, manca nel ms. e nelle edizioni*»); Ruggieri *che l'acoillan pales e non cubert* (in nota: «non manca in P, ma, come ben rileva il De B[arth]., esso è necessario per il senso e per la misura»).

Bartolomeo Zorzi

En tal dezir mos cors intra (BdT 74.4)

La sola edizione critica finora pubblicata delle poesie di Bartolomeo Zorzi resta quella ottocentesca di Emil Levy (1883). Edizioni successive sono contenute in una tesi di laurea padovana (G. Crescini 1962-63) e in una tesi di dottorato bolognese (Serra 1990-91). Singolarmente la sestina è stata edita, con novità testuali, da Mantovani 2009 e da A. Bampa 2014, sul testo di Crescini, in una recente *lectura tropatorum*.

Nell'intervento sarà presentata una nuova edizione critica di *En tal dezir mos cors intra* e in particolare saranno discussi ed emendati alcuni punti relativi alle edizioni precedenti, con un richiamo alla prudenza critica e alla 'ragione' dei copisti.

Infatti, nonostante gli indubbi risultati ottenuti sul piano ecdotico-interpretativo, alcuni passaggi meritano un supplemento di riflessione o perché hanno conservato la lezione ipotizzata da Levy o perché sono rimasti senza una definitiva soluzione rispetto alla problematica trasmissione manoscritta. Appare dunque possibile formulare ulteriori proposte risoltrici di carattere ecdotico, rispettose delle lezioni tradite dai mss e nel contempo utili per un approfondimento interpretativo del testo zorziano.

Anzitutto sarà presa in considerazione l'ortografia stabilita da Levy, e non del tutto superata dagli studi successivi. Levy mira a correggere e a depurare i testi dello Zorzi da ogni incrostazione ortografica e linguistica contraria a un provenzale perfetto, ma astratto. Per questo interviene sulla grafia, regolarizzandola e uniformandola a un ideale di lingua d'oc, che persegue anche in altri suoi lavori di provenzalistica, in ossequio a una tendenza della filologia tedesca del secondo Ottocento, e interviene sulla morfologia e sul lessico (preposizioni, forme verbali, sostantivi). Su questa tendenza 'interventista' e sui suoi risultati qualche ulteriore osservazione si può ancora fare.

Un'attenzione specifica sarà riservata ad alcune lezioni dell'edizione Levy, accolte anche negli studi zorziani posteriori, e ne sarà indicata una nuova interpretazione: *gaudet* (v. 17), *dolz* (v. 23), *no's pogr'en leis meillurar rams ni verja* (v. 32), *de rasitz verja* (v. 24), *domna amanz* (v. 39).

Nella *lectura* saranno infine riesaminati i richiami intertestuali della sestina zorziana, il rapporto con quella di Arnaut Daniel e la ripresa di Guilhem de Saint-Gregori, e in generale la significativa presenza di riferimenti ad altri trovatori, a testi antico-francesi, alle poesie religiose dello stesso Zorzi e soprattutto al testo biblico (segnatamente al libro dei Proverbi), decisivo per l'interpretazione complessiva della sestina del trovatore veneziano.

Bibliografia

- E. Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883.
- G. Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, tesi di laurea dell'Università degli Studi di Padova, 2 voll., rel. G. Folena, a. a. 1962-63.
- C. Serra, *Le poesie del trovatore veneziano Bartolomeo Zorzi*, edizione critica con studio introduttivo, glossario e concordanze, tesi di dottorato di ricerca in Filologia romanza e cultura medioevale dell'Università di Bologna, supervis. E. Melli, a. a. 1990-1991.
- D. Mantovani, «Bertolome Zorzi: *En tal desir mos cors intra*, in A. D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante*, Milano 2009, pp. 147-153.
- A. Bampa, «Guilhem de Saint Gregori, *Ben grans avolesa intra* (BdT 233.2); Bartolomeo Zorzi, *En tal dezir mos cors intra* (BdT 74.4)», *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, pp. 47..

Guillem de Berguedan

En Gauseran, gardats cal es lo pes (BdT 210.10b)

Peire Gauseran

Señer Guillem, lo pes que dit m'aves (BdT 342b.1)

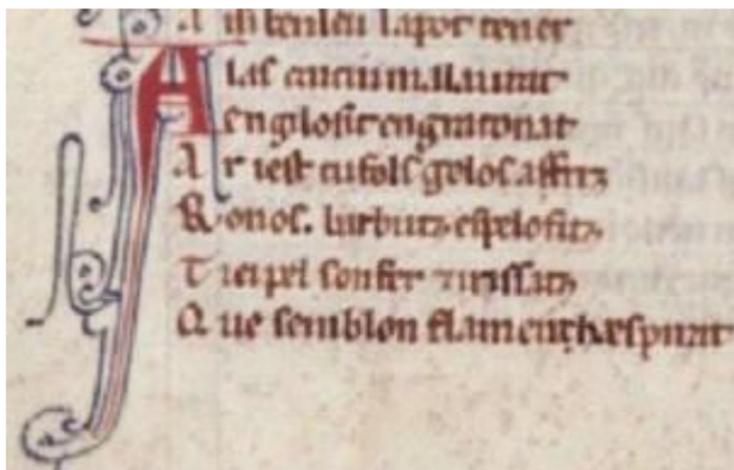
Le due *coblas* compongono un peculiare dibattito in cui il primo interlocutore propone un enigma e il secondo espone la soluzione in modo allusivo. Nella rubrica dell'unico manoscritto latore (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 10), compatibilmente con i nomi con cui i due personaggi vicendevolmente si interpellano (*Señer Guillem* ed *En Gauseran*), si assegna la prima *cobla* a *En Guillem de Bergada* e la seconda a *En Pe de Gauseran*, cosicché i due testi sono stati allegati al corpus poetico del trovatore più noto e compaiono, sebbene sempre in coda (prima dell'appendice che contiene le attribuzioni dubbie), nelle due edizioni curate da Martin de Riquer (Martín de Riquer, *Guillem de Berguedà, I. Estudio histórico, literario y lingüístico, II. Edición crítica, traducción, notas y glosario*, Tarragona 1971, e poi *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà. Text, traducció i notes per Martí de Riquer*, Barcelona 1996).

La struttura retorica che ha portato a interpretare le due strofe come un insieme testuale classificabile nel canone dei *devinalh* basterebbe in sé a stimolare più di una discussione, visto che, come è ben noto, la consistenza stessa del genere è stata variamente messa in dubbio (per una sintesi sulla questione si veda Paolo Squillacioti, «Raimbaut de Vaqueiras, *Las frevolz ven son lo plus fort (BdT 392.21)*», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, pp. 1-30, alle pp. 2-3): il caso si dimostra interessante sia perché qui il quesito è introdotto da una formula esplicita «gardatz cal es», abbastanza simile a quelle più tipiche degli indovinelli (ad esempio, alla formula riportata dalle *Leys* «devinatx que es» o a quella che ricorre in situazioni comuni: 'di' qual è la cosa'), sia perché l'enigma ci è stato trasmesso insieme ad una sua interpretazione, come l'anonimo *Suy e non suy (BdT 461,226)*, unico a contenere la denominazione di *devinalh*. Tuttavia, ciò che intriga di più, ovviamente, è la ricerca di una soluzione chiara dell'enigma, giocato sulle diverse possibilità di segmentare la sequenza *lo pes, lop es, lopes*: la *cobla* di risposta non aiuta poiché, almeno ai nostri occhi, appare tanto oscura quanto la

domanda stessa e, del resto, l'ipotesi interpretativa formulata da Dietmar Rieger («*Lop es nomnat lo pes, e lop no es. Un devinalh sans solution?*», in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers 1991, pp. 498-506), per cui *lo pes* sarebbe «l'amore», appare in più di punto non del tutto lineare. Altra ragione d'interesse, poiché potrebbe aggiungere qualche elemento alla storia e alla comprensione del testo, risiede nella particolarità della tradizione testuale, sebbene fino ad ora essa sia stata poco o per nulla indagata: le due *coblas* sono testimoniate unicamente in un manoscritto catalano, trascritte in calce a una poesia di Pau de Bellviure (nella carta successiva segue un componimento di Pere Torroella), nello spazio lasciato in bianco dalla mano principale, che copia dal *Cançoner d'obres enamorades* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, esp. 225) testi di poeti catalani del XV secolo (tra cui molti di Ausias March).

Un hapax del fantomatico Peire de Cols e una crux di Flamenca

Nelle sue spigolature tra i problemi testuali di *Flamenca* François Zufferey prende in considerazione quello che definisce un *mot fantôme*, *flamencha* ‘toison’, ossia ‘vello’. Si tratta del passo in cui Archimbaut, ormai devastato dalla gelosia che gli è stata instillata dalla regina di Francia, ma ancora in possesso di quel briciolo di lucidità che gli consente di fare autocritica, constata il proprio abbruttimento. Il segno più evidente di questa deriva psicofisica è la crescita incontrollata dell’apparato pilifero:



Tiei pel son fer et irissat [ms irissatz]

Que semblon flamencha espirat [gli edd. correggono espinat]

E coa d’esquirol salvage.

(vv. 1161-1163)

Chabaneau aveva proposto d’intendere *flamencha* come ‘vello’ sulla base di Mistral *TF flamenco, flamenchi* ‘montone non tosato’; *espinat* sarebbe un ‘cespuglio spinoso’, coordinato per asindeto al termine precedente. La capigliatura di Archimbaut verrebbe dunque paragonata tanto a un ispido vello caprino quanto a un viluppo di pruni, oltre che – terza similitudine – a una coda di scoiattolo.

Ma il ms pone diversi problemi; il passo è, anche graficamente, alquanto tormentato, e va riconosciuto a Zufferey il merito di aver richiamato l’attenzione su questo dato di fatto. Il copista, dopo avere scritto *flamencha*, ha posto un puntino espuntorio sotto c (e avrebbe dovuto fare lo stesso con *h* e *a*); è intervenuto inoltre sulla *n*, mettendo sulla prima gamba un apice onde trasformarla in *i* e aggiungendo un trattino alla seconda gamba per ricavarne una *r*. Lo studioso elve-

tico, fidandosi del ripensamento, promuove a testo *flameir espirat*: «les mèches de la chevelure irsute d'Archambaut sont comparées aux flammes d'un flambeau attisé». I capelli del geloso sarebbero dunque 'fiamme di torcia attizzate'. In realtà *attiser* non corrisponde perfettamente a *espirat*, giacché *espirar* significa propriamente 'soffiare', in senso proprio o metaforico. Alla fine l'immagine che ne risulta – Archimbaut con una testa simile a una torcia accesa su cui qualcuno soffia – appare ridicola (il che, bisogna riconoscere, si confà al personaggio in questa particolare fase della storia) e stravagante («l'autore si distingue per la sua immaginazione», aggiunge lo studioso elvetico, quasi a giustificare la bizzarra interpretazione appena escogitata per quella che possiamo definire un'autentica *crux*); ma di una stravaganza che sconfinava nella *mala affectatio*, per usare la terminologia degli antichi retori. Il soffio sulla chioma incendiata del geloso non dev'essere apparso molto convincente neppure a Zuferey, che cerca di corroborare la sua barcollante opzione ermeneutico-testuale adducendo a conforto un brano di Flaubert del tutto incongruo al passo dell'Anonimo occitano. Mi fermo, per ora, alla *pars destruens*: quanto alla *pars construens*, fermo restando che è opportuno tornare al ms e tener conto dei ripensamenti dello scriba, credo vi sia ampio spazio per nuove ipotesi, considerato che quella appena citata risulta per molti versi insoddisfacente. Forse, una soluzione alternativa potrebbe trovare appoggio in un componimento di attribuzione discordante (Rigaut de Berbezieux / Peire de Cols) sul cui interesse tematico e 'interculturale' mi sono già soffermata più volte.

Il plazer nella letteratura occitana e italiana

Ci si può, intanto, chiedere se vi si abbia a che fare con un autentico genere letterario, autonomo, oppure se, come tende a indicare Gsell, vi si contempli un semplice registro tonale.

La risposta migliore, o almeno credibile, è suggerita da un testimone contemporaneo, dalle *Leys d'amors*, che, in un lungo elenco, classifica il *plazer* (e naturalmente l'*enueg*) tra gli oltre dieci *dictatz no principals*:

Autres dictatz pot hom nomnar ayssi co.s voldra cel que.ls dictara, mas que lor do nom apropiat e consonan, come somis, cossirs, contemplacios, reversaris, enuegz, desplazers, plazers, conortz, desconortz, recortz, descugz, rebecz et estribotz, et ayssi de lors semblans

(Arnoult, *Les Leys d'Amors*, pp.30-31).

Il principio individuante sembra, per le *Leys*, quello contenutistico, cfr. Jeanroy 1939, pp. 209-214 – per quanto, per lo studioso, il trattato ecceda in distinzioni e manchi invece di precisione nell'individuazione dei caratteri salienti (p. 209 : «quant aux genres 'non principaux', ils sont relégués pêle-mêle en une seule page et traités avec un évident dédain : les règles qui s'y appliquent sont vagues, incomplètes et ne sont pas l'objet, comme celles des genres principaux, d'un résumé en vers»). Sulla base di questa esile indicazione, da dove iniziare allora?

Il più antico autore cui sembra competere una composizione ascrivibile a questo nome sembra essere il Monge de Montaudon, con il sirventese *Mout me platz deportz e guayeza*, che, per Paden-Sankovitch-Stäblein (*The poems of the Troubadour Bertran de Born*, Los Angeles 1980, p. 66) potrebbe essere stato suggerito dal *Be.m platz lo gai tens de pascor* di Bertan de Born (anche a non voler condividere questo parere, va detto che la *cobla V* di *be.n platz* potrebbe suscitare qualche interrogativo in proposito – dato che paragona implicitamente l'amore per la guerra al piacere di mangiare, bere, dormire: «E.us dic qe tant no m'a sabor / Manjar ni beure ni dormir / Cuma quand auch criar: «A lor!» / D'ambas las partz ...»).

Su una base contenutistica, il *plazer* potrebbe essere individuato da :

1) una voce introduttiva, che parla in prima persona, per affermare il suo gradimento verso qualcosa;

2) la serie delle cose gradite. In base alla 'qualità' delle cose amate o desiderate, si potrebbe distinguere *plazer* vero e proprio, se si elencano cose o azioni 'reali' (come quelle che elenca il Monge), dal *souhait*, che si riferisce a cose o azioni 'non reali';

3) questi elementi sono poi sottomessi a vari processi di variazione retorico-stilistica, dall'*amplificatio* all'anafora, etc.

Composizioni di questo tipo potrebbero essere riconosciute, per l'ambito occitanico, oltre al Monge (che scrive tra 1194 e 1210), almeno in:

– Pistoleta, *Ar agues eu mil marcs de fin argen* (per cui cfr. l'interessante *aventure* studiata da Meyer 1890).

– Giraut de Salaignac, *Esparviers et austors*.

– Cerveri de Girona, *De vi gras e de carn magra (Vers del bedayll)*.

Altre composizioni vanno poi analizzate, tenendo presente la cernita data da Gsell, i cui risultati, ad un primo esame, non sembrano del tutto accettabili.

Rara la comparsa di *plazer* (e di *enuég*) in altre letterature romanze: da valutare il caso lusitano. Altro discorso, invece, per la letteratura italiana, dove il genere (o sotto-genere del sirventese) compare, nelle due vesti di *plazer-souhait*, in numerosi componimenti. Si vedano in particolare (ma la casistica è più ampia) *Amor, eo chero* di Lapo Gianni, i due sonetti di Nicola Muscia da Siena, *Dugento scodelline di diamanti* e *Giugiale di quaresima all'uscita*, più le collane dei sonetti di Folgore da San Gimignano, e il dantesco *Guido i' vorrei*.

Da ultimo si rammenta il *plazer dels meis* attribuito ad Arnaut Daniel, che mette bene in evidenza un rapporto tra il genere e le tematiche dei cicli dei *mesi*, molto diffuso nella letteratura e arte medievale.

Monge de Montaudon (Peire de Vic), ed. Michael J. Routledge, Montpellier 1977.

I

Molt mi platz deportz e gaieza,

Condugz e donars e proeza,

E dona franca e corteza

E platz m'a ric home franqueza,

E vas son enemic maleza.

II

E platz me hom que gen me sona
 E qui de bo talan me doua,
 E ri ex hom quan no mi tensona,
 E-m platz qui-m ditz be ni-m raziona.
 E dormir quan venta ni trona,
 E gras salmos az ora nona.

III

E platz mi be lai en estiu
 Que-m sojorn a font o a riu,
 E-ill prat son vert e-l flors reviu
 E li auzelhet chanton piu,
 E m'amigua ve a celiu
 E lo-y fauc una vetz de briu.

IV

E platz mi be qui m'aculhia,
 E quan gaire non truep fadia;
 E platz mi solatz de m'amia,
 Baizars e mais, si lo-i fazia,
 E si mos enemixx perdia,
 Mi platz, e plus s'ieu lo-i tolhia.

V

E plazon mi be companho
 Cant entre mos enemixx so,
 Et auze ben dir ma razo,
 Et ill l'escouton a bando.

Bibliografia di base sul *plazer*

- Arnoult, Adolphe F., *Las flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors – Guillaume Molinier*, Genève 1977.
- Canettieri, Paolo, «Appunti per la classificazione dei generi trobadorici», *Cognitive Philology*, 4, 2011, pp. 1-41.
- Caravaggi, Giovanni, *Folgore da San Gimignano*, Milano 1960.
- Caravaggi, G., «Le 'souhait ' et le 'plazer' chez les poètes toscans de la fin du XIIIe siècle», *Travaux de linguistique et de littérature publiés par le Centre de Philologie et Littérature Romanes* [de Strasbourg], 9, 1971, pp. 7-36.
- Gresti, Paolo, «La canzone *S'ieu trobes plazer a vendre* di Bartolomeo Zorzi», in *Studia Ricarda Liver*, pp. 521-537.
- Gsell, Otto, «Les Genres médiévaux de l'*enuég* et du *plazer*», in *Actes du 5e Congrès International de langue et de littérature d'Oc et d'études franco-provençales*, Paris 1974, p.420-28.
- Jeanroy, Alfred, «Les genres lyriques secondaires dans la poésie provençale du XIVe siècle», in *Studies in French language and medieval literature presented to M.K. Pope*, Manchester 1939, pp. 209-14.
- Meyer, Paul, «Le *souhait* de Pistoleta», *Romania*, 19, 1890, pp. 43-63.
- Paden, William D., «Un *Plazer dels mes*, vingtième chanson d'Arnaut Daniel? *Mout m'es bel el tems d'estiou* (P-C. 29, 14 a)», *Cahiers de civilisation médiévale*, 26, 1983, pp. 341-354.
- Rieger, Dietmar, «Das *Sirventes*», in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, t. II, 1-4, pp. 53-57.

Thompson Hill, Raymond, «The *enueg* and *plazer*», *PMLA*, 30, 1915, pp. 42-63.

Zufferey, François, «Un *plazer* attribué à Arnaut Daniel», in *Miscellanea Aurelio Roncaglia*, t. IV, Modena 1989, t. IV, pp. 1503-13.

*Non c'è due senza tre: la seconda vida di Raimbaut
d'Aurenga*

Le biblioteche e gli archivi lombardi, rispetto a quelli di altre regioni d'Italia (su tutte, l'Emilia-Romagna), sono stati relativamente poco perlustrati dai medievisti in cerca di antiche pergamene riutilizzate tra la fine del Medioevo e la prima età moderna per la copertura e il rinforzo di registri notarili e libri a stampa. Nell'ambito di una prima campagna di carotaggi è stato possibile rinvenire, tra gli altri, un reperto del massimo interesse: si tratta di un *bifolio* di canzoniere provenzale, reimpiegato come rivestimento del piatto posteriore di una cinquecentina conservata nella biblioteca del Seminario Vescovile di Pavia. Il prezioso lacerto, di medie dimensioni e sobriamente decorato, è il residuo di una silloge confezionata, a quanto pare, nell'Italia settentrionale a fine Duecento o, al più tardi, all'inizio del secolo successivo. Dopo il distacco, che ha reso completamente visibile tanto la facciata anteriore quanto quella posteriore, il testo risulta quasi ovunque chiaramente leggibile, ad eccezione di alcune zone in cui la pergamena era a contatto con il piatto, dove l'inchiostro è evanito o il collante ha lasciato macchie e segni indelebili. Il frammento tramanda, su due colonne, le *vidas* e alcune liriche di Guillem de Bergueda (cc. 1r-v) e Raimbaut d'Aurenga (c. 2v); la c. 2r è bianca. Dal punto di vista stemmatico, per tutti i testi si può predicare con un buon margine di sicurezza l'appartenenza alla tradizione ε; per alcuni di essi è particolarmente evidente la vicinanza a una fonte β, priva però di molti degli errori che contraddistinguono in via esclusiva I e K.

La relazione che si intende proporre trova la propria ragion d'essere nella presentazione alla comunità scientifica di una scoperta estremamente rilevante per diverse ragioni. Ci si concentrerà innanzi tutto sulla materialità del frammento, di cui sarà fornita una precisa descrizione. Per quanto riguarda i contenuti, il frammento pavese (che sarà siglato **Pv**) si rivela una testimonianza fondamentale ai fini della ricostruzione di due testi fin qui conosciuti solo grazie a una tradizione marginale o in maniera frammentaria. Da una parte, la disponibilità di una seconda copia della *vida* di Raimbaut d'Aurenga, oltre a quella del cinquecentesco canzoniere **N**², consentirà di discutere alcune ipotesi riguardanti il testo e il suo

autore. Dall'altra, la presenza nel solo **Pv** di un verso del sirventese di Guillem de Bergueda *Trop ai estat sotz coa de mouton* (*BdT* 210.19) obliterato dal resto della tradizione manoscritta offrirà la possibilità di ricostituire per la prima volta integralmente il testo, interrogandosi al contempo sull'affidabilità di una testimonianza rimasta straordinariamente isolata. Acquisizioni forse ancora più interessanti sono garantite dalle risultanze dell'esame codicologico, unite a quelle dell'analisi della *scripta*. In questo senso, si potrà postulare che **Pv** provenga dalla stessa silloge sfasciolata a cui dovettero appartenere altri due frammenti trobadorici separatamente rinvenuti nel secolo scorso e per i quali era già stata, seppure prudentemente, supposta un'origine comune. Accanto alla ricostruzione dei testi e all'approfondimento dello studio della tradizione, la nuova scoperta apre così la strada all'affascinante opportunità di intraprendere la ricostruzione virtuale di una silloge perduta.

Qualcosa su Reis glorios

L'intervento vuole aggiungere qualche nota su vari aspetti di *Reis glorios*, dopo gli ultimi importanti interventi di Di Girolamo 2009 e 2010, Zufferey 2010, Bertoletti 2016 e Lazzerini 2016, cui si aggiunge la scoperta della versione italiana in Bertoletti 2014 (e poi Di Girolamo 2015 e 2016). Si toccheranno: la tradizione manoscritta, la comprensione di alcuni vocaboli e passaggi, l'interpretazione generale del testo, con in fine dei suggerimenti su quanto (forse) resta ancora da dire.

Bibliografia

- Bertoletti, Nello, 2014. *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil*, con una nota paleografica di Antonio Ciarralli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Id., 2016. «Sul testimone monacense di *Reis glorios*: note linguistiche e testuali», *Lecturae tropatorum*, 9, pp. 13.
- Di Girolamo, Costanzo, 2009. «L'angelo dell'alba. Una rilettura di *Reis glorios*», *Cultura neolatina*, 69, pp. 59-90.
- Id., 2010. «Un testimone siciliano di *Reis glorios* e una riflessione sulla tradizione stravagante», *Cultura neolatina*, 70, pp. 7-44.
- Di Girolamo, C., 2015.- «L'alba ambrosiana», *Medioevo romanzo*, 39, pp. 404-418.
- Id., 2016. «L'alba di Giraut de Borneil in Italia», *Lecturae tropatorum*, 9, pp. 24.
- Lazzerini, Lucia, 2016. «L'enigma dell'alba di Giraut de Borneil (*Reis glorios*, BdT 264,64): dalla lettura *facilior* al dubbio metodico», *Cultura neolatina*, 76, pp. 9-66.
- Zufferey, François, 2010. «L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil», *Cultura neolatina*, 70, pp. 221-276.

La seconda strofa di Al departir del brau tempier di Marcabru (BdT 293.3)

Marcabru, *Al departir del brau tempier*, 293.3, trasmesso dal solo canzoniere C, ha goduto di un'importante edizione a cura di Roncaglia, cui la recente monografia a cura di Gaunt-Harvey-Paterson apporta numerose modifiche (cfr. testo e bibliografia in *Rialto*). Molti versi restano ancora corrotti o poco perspicui, così come alcune allegorie del testo. A livello lessicale, la rima *-uc* delle *coblas unissonans* ha posto numerosi problemi in particolare per quel che riguarda due lemmi della seconda *cobla*, *bacucs* e *balucs* (il secondo all'interno di un verso ipometro nel ms.), continuamente rivisitati dalla critica (vedi da ultimo Giorgio Barachini - Riccardo Viel, «Valore lessicale della suffissazione *-uc* nel sistema rimico dei trovatori», in *Actes du XXVIII Congrès international de linguistique et de philologie romane*). La mia analisi si concentrerà appunto sulla seconda strofa, in cui l'ossessione marcabruniana del tralignamento generazionale si riveste di metafore vegetali e più propriamente agricole, chiare nel complesso ma, come spesso succede, non sempre facili da seguire nel dettaglio (soprattutto negli ultimi due versi). A mio giudizio Roncaglia ha ragione sia nell'intepretare al v. 11 *bacucs* come agg. 'vano' (mentre gli editori inglesi traducono 'albicocca') sia nello stampare a 13 *paron* (ed. inglesi *paran*). Propongo invece, in accordo con la più recente edizione, di mantenere al v. 15 *balucs*, che Roncaglia aveva corretto *ba[da]lucs*: il lemma ricostruito torna nella *tornada* (v. 52), ma la ripetizione di parole-rima fra *coblas* e *tornadas*, corrente e riscontrabile nel *corpus* marcabruniano, segue in genere tendenze e schemi diversi (ripetizione ad eco, ripetizione di una parola dell'ultima strofa), così che la proposta roncagliana non pare sicura. Come che sia, la vera ragione della correzione sta nella scarsa perspicuità del lemma, che ha resistito a una chiara spiegazione. La mia ipotesi è di accostarlo all'afr. *balue* (a sua volta *hapax* della traduzione francese anonima dell'*Historia Jerosolimitana* di Baudri de Bourgueil: Jennifer Gabel de Aguirre, *La Chanson de la Première Croisade en ancien français d'après Baudri de Bourgueil. Édition et analyse lexicale*, Heidelberg 2015), a sua volta variante di una fol-

ta famiglia di etimo incerto e sicuramente soggetto a incroci (*balluca*, *bisluca*, radice preromana *balluc-*) che dà molti esiti in francese, fra cui il più famoso è *berlue*; a questi si aggiunge una nutrita famiglia di corradicali italiani che si possono studiare attraverso i ricchi e tortuosi sentieri del LEI (**ballūc-/ *bellūc;* **pallūc-*; **barlūc-* ‘lucente’). Il significato che si intravede attraverso questi dati (di datazione varia, dispersi e allo stato attuale ancora difficili da ordinare in un disegno coerente) punta o al senso di ‘illusione’ (afr. *berlue*, *treslue* ecc.) o a quello di ‘difetti della vista’ > agg. ‘balordo, stordito’ (‘fiacco’ sembra più tardo, Ottocentesco) e dipendono anche dal valore, tutt’altro che univoco, che viene dato ai sostantivi *cap* e *membr’estremiers* dei vv. 15-16.

Una o trina? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras al marchese Bonifacio

Un dibattito ultracentenario – anche se con vaste zone vuote – sulla lettura delle epistole di Raimbaut de Vaqueiras al marchese Bonifacio I, essenzialmente sulla loro interpretazione come tre testi autonomi redatti in momenti diversi del sodalizio tra il trovatore e il suo mecenate, o come un testo unico elaborato in un'unica soluzione: la prima ipotesi, lanciata e difesa da Schultz-Gora alla fine dell'800, aveva una sua logica, cioè sembra normale che testi che riferiscono di eventi che si sono verificati in tempi diversi e in ambienti diversi siano stati elaborati sull'onda lunga dei fatti, e non oltre venti anni più tardi; la seconda, che ha trovato in Crescini il suo alfiere, basandosi sulla disposizione unitaria e anticronologica delle tre epistole assegnata loro dalla tradizione manoscritta, ritiene questa un elemento basilare per sostenere che i tre testi sarebbero stati composti in un'unica occasione, a Salonicco o a Costantinopoli nella primavera del 1205, e volutamente in ordine inverso a quello degli eventi raccontati. In questo contributo si è tentato di rivalutare la prima ipotesi, mettendo in dubbio che l'intera serie abbia potuto essere scritta nel 1205, cioè dopo la disastrosa sconfitta di Adrianopoli e la distruzione dell'esercito crociato, con la minacciosa avanzata dei Bulgari sulla capitale, e i comandi latini allo sbaraglio. Lascia inoltre perplessi che un testo unitario, che abbraccia fatti, luoghi e circostanze probabilmente destinati a interessare pubblici diversi, potesse avere senso elaborarlo in terra d'oriente. Accanto a questi, altri indizi che potrebbero rimettere in discussione l'ipotesi unitaria verranno esaminati: tra gli altri, il tono trionfalistico della III epistola messo a confronto con il senso di sconforto che Raimbaut manifesta nel sirventese *No m'agrad'iverns ni pascor* dello stesso Raimbaut, questo sì prodotto nel clima del 1205. Ma un giudizio finale non può che essere affidato alla lettura e all'interpretazione personale dei tre testi e delle chiose apportatevi dagli addetti ai lavori.

Per consentire di seguire meglio l'esposizione orale, trascrivo le parti del testo che ometterò per brevità o che comunque sembrano assumere particolare rilievo:

Tradizione manoscritta

BdT 392I (rima -ar) 1191-94 (entro agosto 1194: Schultz-Gora) Italia sett.

Senher marques no-us uuelh totz remembrar	C c. 131ra III
Honrat marques no-us uuelh tot remembrar	R c. 135vc III
–	E manca
–	J manca
Valen marques no-us uuyl tot recontar	Sg c. 40rab/40va III

BdT 392.II (rima -o) 1194-1203/4 Sicilia, Costantinopoli

Valen marques ia nom diretz de no	C c. 130vb II
Senher marques ia no-m diretz de non	R c. 135vb II
Senher marques ia non direz de no	E c. 181rab II
Valen marques ia non direc de no	J c. 8ra II
Valen marques ia no diretz que non	Sg c. 39va I

BdT 392.III (rima -at) 1204/1205 Salonicco

Valen marques senher de Monferrat	C c. 30 rb I
Valen marques senher de Monferrat	R c. 135vb I
Valen marques senher de Monferrat	E c. 181ra I
Valen marques senher de Monferrat	J c. 7v-8r I
Valen marques seynor de Monferrat	Sg c. 39ra I

Ai relatori di tutte e tre le epistole ne andrebbe aggiunto un altro, tardo e assolutamente inaffidabile, conservato a Catania in un manoscritto miscelaneo di origine catalana, ma in un testo – unico provenzale presente –, che, a causa della notevole mole di errori e di catalanismi (e non solo prevalentemente grafici come nell'altro relatore catalano, S^g), non sembra affidabile.

La III *tornada* di *No m'agrad'iverns ni pascor* (392.24)

Los pellegris perjurs, fraiditz,
 qi nos an sai en camp geqitz,
 qi los manten e cortz es tortz,
 que chascuns val mens vius que mortz.

I pellegrini spergiuri, scellerati, che ci hanno, lì sul campo, abbandonati,
 chi li mantiene a corte è stupido, perché ciascuno di loro vale meno da vivo che da morto.

*La lassa 18 della Canzone della Crociata albigese:
problemi testuali e interpretativi*

La lassa 18 della *Canzone della Crociata albigese* (nella prima parte del poema, opera di Guilhem de Tudela) è la prima delle mirabili cinque lasse simili (18-22) che descrivono l'assedio e la presa di Béziers (22 luglio 1209) all'inizio della Crociata indetta da Innocenzo III. A questo passo ho dedicato anni fa due saggi in cui sono analizzate la struttura narrativa e le implicazioni ideologiche dell'episodio. La lassa 18, chiaramente in più punti corrotta, presenta però dei problemi testuali e interpretativi che non sono stati risolti dai tre editori del poema (Claude Fauriel, Paul Meyer e Eugène Martin-Chabod) e che ne impediscono una piena comprensione.

Nel periodo che occupa i vv. 10-12 ci sono due difficoltà: (1) il secondo emistichio del v. 11 presenta il termine *dioneza* che non esiste in occitano (malgrado ciò è incluso nella *COM2*) e non rispetta nemmeno la rima della lassa (in *-ena*); (2) nello stesso verso è introdotta dal *que* una dipendente che richiederebbe un verbo finito, assente invece nel testo, che al v. 12 ha apparentemente solo l'infinito *palotejar* 'fare scaramucce'.

Riguardo a *dioneza*, Fauriel – l'unico che abbia tentato un restauro ipotetico del testo – osserva: «*Dioneza* est certainement, dans ce vers, une erreur de copie que j'ai tâché, sinon de corriger, au moins d'éluder en traduisant. On pourrait lire: *Caicela esa diana*. Cette légère transposition ferait réparaître la rime perdue dans *dioneza*, et donnerait à peu près le sens que j'ai suivi». La sua traduzione è la seguente: «O la mauvaise étrenne qu'il fit aux habitants de la ville, – celui qui leur donna le conseil (de sortir) en plein jour, – et d'escarmoucher fréquemment toute la semaine». Quel «de sortir» messo tra parentesi non ha però nessuna base nel testo così ricostruito. Quanto a Meyer, lascia a testo «c'aicela dioneza» e annota semplicemente nell'apparato: «mot évidemment corrompu»; nella traduzione lascia la frase in sospenso: «ce fut alors une mauvaise étrenne lorsqu'on leur conseilla...»). Anche Martin-Chabod conserva il testo, osservando in apparato: «Le texte de ce vers est évidemment corrompu dans A : le dernier mot ne convient pas à la rime et n'a pas de sens connu»; nella traduzione si li-

mita a inserire anche lui dei puntini («en leur donnant le conseil... et de faire des escarmouches») e commenta : «Les derniers mots du vers restent sans traduction possible».

Questa rinuncia a restaurare il testo evidentemente corrotto comporta, come si vede, anche quella a dare un senso compiuto all'intero periodo, lasciando in sospeso la subordinata che dovrebbe seguire a «llor dec per coselh c'aicela...»; solo Fauriel introduce fra parentesi un logico «de sortir», che però non c'è nel testo. Anche i recenti traduttori inglese e catalano si arrendono all'incomprensibilità del passo.

Vi è infine un terzo punto critico, che apparentemente è di natura interpretativa ma con ogni probabilità è legato anch'esso a un problema testuale. Si tratta della comparazione fra la balena i cittadini di Béziers che escono scioccamente a *palotejar*. Nel suo commento Martin-Chabod rileva: «Dans les bestiaires du moyen âge, que nous avons pu parcourir, nous n'avons pas trouvé la justification de cette comparaison». Analoga osservazione fa anche la traduttrice inglese, Janet Shirley.

Nel mio intervento cercherò di proporre delle soluzioni congetturali per tutti questi problemi.