

RIASSUNTI

Lt 2019 Torino

Annunziata 1

Azzolini 2

Bampa 3

Barachini 5

Borriero 6

Giraud 7

Grimaldi 9

Lachin 10

Larghi 11

Marcenaro 12

Menichetti 13

Milonia 14

Pollina 15

Sanguineti 16

Santini 17

Tudico 18

Verlato 19

Visalli 20

Aimeric de Peguillan

En aquel temps que·l reis mori n'Anfos (BdT 10.26)

Aimeric de Peguillan fu tra i più importanti trovatori transalpini a giungere in Italia: attraverso le sue canzoni egli seppe divulgare al meglio i valori cortesi presso il pubblico italiano, di cui fu precettore, prima ancora che intrattenitore. Con la lettura di *En aquel temps que·l reis mori n'Anfos* (BdT 10.26) si propone un nuovo commento della celebre *Meggia*, un'ipotesi sulle intenzioni dell'autore nonché un approfondimento sulle circostanze che portarono alla sua realizzazione. Al momento della composizione del testo si registra in Italia una 'crisi della cortesia', coincisa con la dipartita dei principali mecenati della poesia trobadorica al di qua delle Alpi e con la successiva crisi dei casati che avevano offerto un rifugio ai *faidits* provenienti dal *Midi*. L'avvento del nuovo imperatore Federico II, a cui la *Meggia* è indirizzata, portava con sé grandi aspettative da parte sia degli esponenti del mondo feudale italiano sia dei trovatori: Aimeric seppe interpretare queste attese ideando un componimento forse unico nel suo genere.

Bertran de Born

Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge (BdT 80.7)

Come sovente accade nei testi trobadorici In *Belh m'es quan veycamjar lo senhoratge* (BdT 80.7) di Bertran de Born l'appartenenza alle classi d'età della giovinezza e della vecchiaia non è determinata da ragioni di tipo anagrafico. Lo scontro tra i momenti della vita testimoniato dal componimento è, infatti, null'altro che una metafora delle contraddizioni di natura sociale che si sviluppano nelle corti del *Midi*.

Muovendo dagli studi di Erich Köhler sappiamo che lo sviluppo dell'ideologia della *fin'amor* può essere interpretato, in termini psicologico-sociali, come il prodotto di un processo di sublimazione del desiderio d'ascesa della piccola nobiltà e del gruppo dei *paubres chevaliers*. Nel sirventese preso in esame (tradito dai soli **C** e **M**) l'aperta contrapposizione tra *jove* e *vielh*, da cui esce vincente la prima, costituisce un'esplicitazione delle istanze su cui si edifica il nuovo immaginario poetico. Una traduzione plastica della polarizzazione tra ciò che appartiene all'universo cortese e ciò che vi è profondamente estraneo.

Non sembra, però, essere soltanto l'appartenenza al codice etico della nuova lirica ciò che determina i connotati delle differenti età dell'uomo. Esiste infatti un legame tra giovinezza e forza vitale, tanto intimo quanto capace di trascendere storia e letteratura fino ad emergere con decisione in un contesto cristallizzato come quello della poesia provenzale. È qui che pulsioni d'amore e pulsioni di morte si fondono con la realtà economica sociale, trovando nella figura del cavaliere, ossia di colui che esemplarmente si dedica a «estorn e vouta e sembelh» (v. 30), il punto di caduta di questo complesso sistema di trame.

Si parte, dunque, da queste premesse – provando a non escludere il rapporto che il testo istituisce con i luoghi più significativi del canzoniere del trovatore limosino – con l'obiettivo di collocare il componimento di Bertran nel più ampio processo di codificazione di un'originale immagine della giovinezza di cui sono protagoniste la lirica provenzale e la produzione letteraria del medioevo galloromanzo nel complesso.

Alessandro Bampa (Padova)

Lanfranco Cigala

Escur prim chantar e sotil (BdT 282.5)

Bertolome Zorzi

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

All'interno del *corpus* lirico dei trovatori italiani, soltanto due componimenti affrontano in modo esplicito e diffuso questioni relative allo stile della composizione in rima, 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).

Con riferimenti espliciti alle dispute prodotte sul tema a partire da *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. A partire da queste osservazioni, 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, in particolare quella che non solo non aggiunge nulla di significativo ai contenuti, ma addirittura arriva a ostacolarne la comprensione. Sulla base di questi risultati, l'analisi in secondo luogo metterà in risalto la componente polemica del testo: al centro soprattutto della terza e della quarta *cobla*, tale elemento della lirica permetterà di interpretarla 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.

Tale conclusione consentirà di collegare *Escur prim* al componimento di Zorzi. Come dimostrano in modo 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 esmen·dar»), anch'esso infatti deve essere ricondotto a una controversia sulla forma poetica. L'analisi dettagliata del testo del veneziano permetterà di andare oltre questo primo elemento in comune tra le due liriche: 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; 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, un'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*, in un periodo che precede il 1258 (anno della scomparsa di Cigala), e, nel caso di *Mal aja*, durante la detenzione di Zorzi.

Giorgio Barachini (Merano)

Aimeric de Peguilhan

Li fol e-il put e-il filol (BdT 10.32)

Il celebre sirventese di Aimeric de Peguilhan è trasmesso da sei manoscritti (**ACDIKR**) di tradizione molto omogenea; la critica interna e quella esterna lasciano pensare che si tratti di una fonte sola. Le asperità testuali hanno avuto come conseguenza poche ma significative varianti, tra le quali è necessario ricordare almeno il notissimo v. 16, su un gioco dei dadi, che rischiarava la funzione della figura di Sordello nel sirventese.

Inoltre, i versi di Aimeric de Peguilhan sono stati oggetto di molteplici tentativi di datazione, ognuno dei quali ha trovato la propria giustificazione o nell'incerta ricostruzione degli spostamenti dell'autore in Italia o nell'interpretazione di questo o quel punto problematico del testo. A partire dai dati sicuri, si proporranno su ciò alcune considerazioni di valore generale, applicandole poi al caso concreto.

Dal punto di vista stilistico l'autore si compiace di utilizzare uno stile comico-realistico, sfruttando una lingua di registro basso, poco o punto attestata altrove nella lirica occitana medievale; dal punto di vista tematico si assume generalmente che si tratti di un'invettiva contro la giulleria della generazione più giovane. Eppure, ci sono elementi che danno da pensare all'esegeta: le strofe spaziano su argomenti ampi e mostrano, sotto la traccia unificante della riprovazione dei giullari, un disparato avvicinarsi di personaggi sul proscenio che vanno dalla figura di Sordello a quella del marchese di Saluzzo, dai suoi tutori ai giullari prediletti, fino alla corte dei Malaspina. Il problema si pone rispetto alla relazione reciproca di questi individui e quindi rispetto alla coesione dell'insieme. Questo equivale, in verità, a chiedersi quale sia stato il suo pubblico di riferimento, che doveva essere in grado di riannodare comodamente i fili del discorso.

Inoltre lo stile e la presenza di Sordello avvicinano il sirventese al contesto dell'«accademia tabernaria». In quest'ottica, il testo potrebbe non essere un'invettiva contro i giullari, ma una satira limitata contro quei giullari citati per nome o soprannome. La veemenza anti giullaresca desunta dalla tradizione sarebbe così subordinata allo sbeffeggiamento comico-caricaturale. Ciò porta anche ad interrogarsi circa la serietà e i fini del sirventese: si trattò di invettiva vera e seria dovuta all'esasperazione vissuta dall'autore nei confronti della concorrenza dei giullari o fu un gioco retorico e performativo inscenato per divertire il pubblico?

Raimbaut de Vaqueiras

Savis e fols, humils et orgoillos (BdT 392.28)

Il componimento, tradito da diciotto testimoni, ha goduto di una notevole fortuna in epoca medievale, come suggerisce anche l'adattamento procurato da Ruggeri Apugliese nella canzone *Umile sono ed orgoglioso*, che ha nel testo di Raimbaut il suo modello indiscusso. La letteratura critica ha mostrato, di contro, un sostanziale disinteresse per la *canso*, forse anche per la costruzione 'meccanica' dello schema *de oppositis*, su cui invece si dimostra ancora una volta la perizia di Raimbaut, «larga panssa» e 'cervello fino', nell'elaborazione di un dettato complesso e raffinato a livello retorico, con un'architettura basata su una calibratissima intersezione di *repetitio* e *variatio*. La lettura che si intende proporre verte, per quanto concerne l'*inventio*, sull'analisi delle catene antinomiche (pertinenti alle virtù cardinali, ai vizi capitali e al *pretz* cortese), mentre per la *dispositio* lo studio si incentra sui procedimenti relativi allo 'schema della somma'.

Andrea Giraudò (Torino)

Lo Coms de Toloza ~ Porcier

Porcier, cara de guiner (BdT 186.1a = 382.1)

Lo scambio di *coblas* tra un Conte di Tolosa – probabilmente Raimondo VII (1197-1249) – e un tale Porcier, nel quale si dovrà riconoscere un esponente della nobiltà legata alla dinastia di Saint-Gilles, è conservato in due copie, l'una nella sezione di *esparsas* del canzoniere provenzale **P** (cc. 55-66, nello specifico 65bc), l'altra nella sezione di tenzoni ed *esparsas* di **T** (cc. 68v-88v, nello specifico 85v). Le due *coblas*, probabilmente ciò che resta di un componimento più ampio che includeva anche il Folquet nominato nella rubrica di **P** e nella seconda *cobla*, vennero pubblicate da F. Raynouard in due sezioni diverse del suo *Choix des poésies originales des troubadours* (t. V, pp. 148 e 365) e poi mai più riprese, con l'eccezione dell'edizione diplomatica di **P** curata da E. Stengel (1872) e di un intervento puntuale di H. Sternbeck (1887). Di conseguenza, il testo a tutt'oggi fruibile (COM2), connotato da numerose carenze e inesattezze di lettura, è ancora quello che si legge in Raynouard.

Il componimento, del quale in anni recenti S. Guida ha sottolineato la necessità di procedere all'edizione critica corredata di adeguate chiose esegetiche, presenta numerosi punti di interesse e altrettante difficoltà, che si spingono fino alla decifrazione e all'interpretazione stessa della lettera, al punto che, oggi, non è ancora possibile presentare un testo critico affidabile.

In un'ottica di *work in progress* – e a partire dal necessario ritorno ai codici (dove la scelta di presentare entrambe le versioni in edizione interpretativa) – l'intervento si prefigge di inquadrare i numerosi problemi posti dal testo in esame. Saranno dunque affrontate in primo luogo le questioni relative al posizionamento delle *coblas* in **P** e **T**, ai rapporti coi testi vicini, all'identificazione dei locutori e al senso complessivo dello scambio di insulti e doglianze che caratterizzano i sedici settenari superstiti. In secondo luogo, ci si concentrerà su alcuni luoghi che, a diversi livelli (ecdotico, linguistico), pongono questioni di non facile soluzione.

Bibliografia

- S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995.
- G. D. B. Brunetti, «Sul canzoniere T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)», *Cultura neolatina*, 50, 1990, pp. 45-73.
- S. Guida, «Trovatori non censiti o mal censiti nel *Dizionario biografico dei trovatori*», *Romance Philology*, 70, 2016, pp. 83-102.

- «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*. 4. Firenze, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, P (plut. 41. 42), a cura di Giuseppe Noto, Modena 2003.
- F.-J.-M. Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816–1821.
- E. Stengel, «Die provenzalische Liederhandschrift Cod. 42 der Laurenzianischen Bibliothek in Florenz», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 27, 49, 1872, pp. 53-88 e pp. 283-324; 27, 50, 1872, pp. 241-284.
- H. Sternbeck, *Unrichtige Wortaufstellungen und Wortbedeutungen in Raynouards «Lexique Roman»*, 1. Teil: *Unrichtige Wortaufstellungen*, Berlin 1887.

Sordel

Tant m'abelis lo terminis novels (BdT 437.35)

In *Tant m'abellis*, una canzone apparentemente piana che presenta tuttavia alcuni punti oscuri, Sordello sembra porre la ragione del canto nella lode della donna. Attraverso la lettura di questo componimento e di altri testi analoghi (in particolare *Per re no-m puesc d'amor cuydar*, BdT 437.23, dove c'è l'idea che sia meglio non chiedere l'amore alla donna; *Bel m'es ab motz leugiers a far*, BdT 437.7, dove il poeta afferma che l'unica ricompensa desiderata è l'onore e che non cerca il soprappiù; la tenzone – BdT 344.3a = 437.15 – in cui Peire Guillem gli rimprovera di non volere quello che tutti gli altri amanti vogliono, cioè baciare e giacere) mi propongo di mettere a paragone il motivo della lode dell'amata nei trovatori e in Dante e di provare quindi a riaprire il *dossier* sul rapporto tra Dante e Sordello.

Il testo dei trovatori dal mito alla filologia

L'originale del testo dei trovatori o, per dir meglio, dei testi della letteratura occitana medievale, resta inaccessibile, come ogni oggetto storico, e come ogni oggetto letterario che attraversi il tempo della storia. Abbiamo sempre a che fare con una trasmissione, con una tradizione che implica modifiche e ricostruzioni posteriori all'atto di composizione e ai movimenti di esecuzione e percezione, orali o scritte. I testi puri resteranno per sempre al di fuori della nostra portata; è la tradizione il vero testo che ci è concesso dal tempo storico, tracciando e seguendo il percorso di trasmissione e tradizione si giunge a ottenere la sola immagine del testo che ci sia permesso di avere. Ma ogni tradizione è più o meno circondata di un'aura mitica, e nel caso del capitolo seminale della storia culturale dell'Europa moderna costituito dalla letteratura del Medioevo occitano questa considerazione è più vera e verificabile che altrove: la componente mitica della sua tradizione e della sua conoscenza è stata a lungo più importante che in domini comparabili della letteratura medievale europea.

L'intenzione è quella di esporre i capitoli salienti che portano dall'eclissi del testo trobadorico (s. XIV) alla sua reinvenzione (s. XVI) e al lento darsi non solo di una rinascita filologica moderna (ss. XVII-XVIII), ma anche alla sopravvivenza di lunga durata del mito e al formarsi di attitudini critiche, di lunga durata anch'esse, che contraddistinguono forse ancora oggi le principali pratiche e tecniche filologiche e interpretative nei maggiori Paesi europei, in particolare Francia, Germania, Italia (attenzione al testo come documento storico da un lato – con implicita sottovalutazione estetica –, intenzione ricostruttiva, interpretativa e valutazione estetica dall'altro).

Gerardo Larghi (Como)

*Per una proposta identificativa
di Guilhem de Saint Gregori*

La carriera artistica di Guilhem de Saint Gregori si svolse per la gran parte nel largo quadro regionale compreso tra le terre dell'Alta Provenza, specificamente nelle contee di Forcalquier e di Valence, e le vaste regioni meridionali su cui dominava il conte Raimon Berenguer V: così almeno suggeriscono le allusioni ed i rinvii di cui il poeta stesso trapuntò i propri versi e su cui la critica, dai contributi di Pietro Beltrami e Michele Loporcaro fino al recente articolo di Alessandro Bampa, si è chinata avanzando proposte identificative di norma credibili.

Fino ad oggi, però, nessun dato esterno ai grandi manoscritti che hanno trasmesso la lirica d'oc ci era venuto in aiuto fornendoci elementi che ci consentissero di ulteriormente tratteggiare il profilo umano ed artistico del trovatore. L'esame delle fonti storiche relative ai luoghi ed alle persone nominate dal lirico, allargato ad atti, cronache, registri e ogni altra testimonianza prodotta in ambienti prossimi a quelli presumibilmente frequentati dal trovatore, ci ha però condotto a compulsare raccolte e cartulari che fin qui erano stati deserti dagli studiosi: in particolare si è rivelata feconda per i nostri fini la lettura dell'ancora inedita raccolta di rogiti relativi al monastero cistercense di Sénanque, una delle prime figlie di Cîteaux e il cui impianto nelle regioni comprese tra Rodano e Durenza è in gran parte da studiare. In tale raccolta è conservato un documento in cui a nostro avviso compare il trovatore. I contenuti del rogito sottoposti a vaglio critico ci hanno permesso di gettare un nuovo fascio di luce sulla figura storica dell'artista e su alcuni aspetti del suo canzoniere, nonché di aggiungere altre corti e personaggi a quelli già noti con cui egli fu in contatto. I contenuti di questo strumento giuridico, infatti, ci assicurano che il trovatore godette della ospitalità dei Mévouillon, una famiglia di importanti signori feudali impiantati nelle Baronnies, e di ipotizzare che verosimilmente egli fu anche un protetto dalla famiglia avignonese degli Amic, a loro volta strettamente imparentati sia con i Sabran sia con gli Amic che il Saint-Gregori cita in *BdT* 233.4, ad un cui esponente Guilhem potrebbe aver alluso con il *senhal* di *Sanguiniers*.

Peire d'Alvergne

En estiu, qan crida-l jais (BdT 323.17)

La canzone di Peire d'Alvernhe *En estiu, qan crida l iais* non ha mai ricevuto molta attenzione dai provenzalisti. Non contiene dichiarazioni di poetica come *Sobre l vieill trobar e l novel* o *Be m'es plazen* e, in apparenza, non offre elementi utili per coinvolgerla nel dibattito a distanza che il poeta alverniate intraprese con Bernart Marti. Tuttavia, l'ultimo editore del testo, Aniello Fratta, ha proposto nel suo volume del 1996 un'interpretazione interessante, che si basa su un dato prettamente filologico: in altre parole, la redazione largamente alternativa testimoniata dal manoscritto C sarebbe prova di una rielaborazione d'autore, successiva a quella trasmessa dal resto della tradizione (canz. **AB-DEIKNa^{1z}**); in questa riedizione d'autore Peire si autocorreggerebbe, passando dai tipici luoghi comuni della *fin'amors* a una concezione più 'opportunistica' del rapporto erotico, riferendosi quindi proprio a una canzone di Bernart Marti, *Companho, per companhia*.

L'ipotesi di Fratta è affascinante e ha il merito di riprendere un suggerimento appena abbozzato da Avallè nel suo volume sulla tradizione manoscritta occitana. Essa si basa su una serrata analisi ecdotica meritevole di essere ripresa e problematizzata, per comprendere se davvero le due redazioni del testo siano frutto di un'operazione autoriale o se invece ci si trovi di fronte a un più semplice caso di rimaneggiamento dovuto alla tradizione. Il fattore ecdotico, quindi, diviene decisivo per interpretare il testo e per verificare la possibilità che anch'esso rientri nell'articolata polemica che coinvolge due poeti i quali, a quest'altezza cronologica, si possono ancora legittimamente definire come illustri seguaci di Marcabru.

Marcabru

Al departir del brau tempier (BdT 293.3)

Da Carl Appel ad Aurelio Roncaglia, a Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson, tutti gli interpreti che si sono confrontati con il *vers Al departir del brau tempier (BdT 293.3)* di Marcabru hanno dovuto constatare l'accessibilità molto limitata di questo testo. Una trasmissione manoscritta certamente difettosa e il ricorso ad alcune immagini, verosimilmente di matrice proverbiale, i cui referenti ci sono inaccessibili, rendono la comprensione di singoli passi, e in particolare delle str. IV e V, altamente problematica. Ma lo stesso nucleo tematico-argomentativo del testo, 'incarnato' nell'immagine dei salici e dei sambuchi che ricorre ossessivamente di *cobla* in *cobla*, presenta ampi margini di incertezza.

L'intervento vuole avanzare una nuova lettura del testo, a partire dall'analisi delle metafore evangeliche sollecitate da Marcabru. L'esame di tale istituto formale verrà contestualizzato alla luce di altri componimenti del trovatore (*BdT 293.41 Pos ses foilla li verjan; BdT 293.13 Bel m'es quan son li frug madur; BdT 293.37 Per savi teing ses doptansa*), con l'obiettivo di approfondire alcuni aspetti significativi della sua riflessione sull'impiego della parola da parte dei poeti e, più in generale, dei personaggi che animano lo spazio cortese.

Bibliografia:

- J.-M.-L. Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909.
- G. Errante, *Marcabru e le fonti dell'antica lirica romanza*, Firenze 1948.
- S. Gaunt, R. Harvey, L. Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge 2000.
- L. M. Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975.
- D. W. Robertson, «Five Poems by Marcabru», *Studies in Philology*, 51, 1954, pp. 539-560.
- A. Roncaglia, «Marcabruno, *Al departir del brau tempier*», *Cultura neolatina* 13 (1953), pp. 5-33.
- D. Scheludko, «Anlässlich des Liedes von Raimbaut d'Aurenga *Car dous (Zur Frage nach dem trobar clus)*», *Archivum Romanicum*, 21 (1937), pp. 285-297.

Peirol

Coras qe-m fezes doler (BdT 366.9)

Nel determinare il periodo di attività di Peirol, *Coras que-m fezes doler* (BdT 366.9) è stata rivestita di un ruolo chiave da parte del precedente editore, Stanley C. Aston, che la datava al 1202 ca. La dichiarazione fatta dal trovatore in questo componimento (l'aver cambiato la donna amata e poter per questo cantare un amore euforico) è stata interpretata come una rinuncia all'amore per Sail-de-Claustra, la quale, stando alle informazioni fornite dalla *vida*, fu la sorella di Dalfin e principale oggetto d'amore di Peirol. Leggendovi un riferimento alla quarta crociata, il precedente editore ha stabilito la datazione sulla base della menzione di una «*crotz dels ris*» al v. 41. Il presunto legame di questa canzone con *La gran alegrensa* (BdT 366.18), in cui Peirol, nell'esibizione del suo amore ricambiato, sostiene di non essere stato tanto felice «*set an a e mais*», ha permesso poi ad Aston di fissare il momento in cui il poeta perse il favore di Sail-de-Claustra almeno sette anni prima la data di composizione delle due canzoni (più precisamente «*shortly after 1192*» S. C. Aston, *Peirol: Troubadour of Auvergne*, Cambridge, 1953, p. 10). L'intervento metterà in questione l'interpretazione del v. 41, in cui la *Crotz del ris* non costituirebbe un riferimento alla quarta crociata ma si rifarebbe ad un mito proveniente (forse) da fonti orientali e decifrabile grazie alle opere dell'enciclopedista trecentesco Pierre Bersuire. L'interpretazione proposta porterà a riconsiderare l'altezza cronologica del nucleo centrale dell'attività di Peirol, che permetterà di vedere in una nuova luce ulteriori elementi della sua biografia e della sua opera, quali il ritratto che di lui fa il Monge di Montaudon e la questione dell'attribuzione della *tenso* con Bernart de Ventadorn – un dialogo da molti studiosi considerato inverosimile. Il contributo comprende una nuova edizione critica del componimento, il quale, stando all'ampiezza della tradizione manoscritta che la tramanda, possiamo considerare il più diffuso di Peirol.

Vincent Pollina (Medford, MA)

Bernart de Ventadorn

A! tantas bonas chansos (BdT 70.8)

Un changement radical dans le comportement de sa dame – une dureté jusqu’alors inouïe, et dont les causes demeurent obscures – provoque le cri de cœur du poète-musicien: «A! tantas bonas chansos / E tan bo vers aurai faih». L’ardeur et la dignité du style verbal, portées par une mélodie saisissante, sont faites pour témoigner de la constance de l’amoureux. Par là même, elles affirment son innocence de tout méfait.

De vers en vers et de strophe en strophe, le ‘je’ poétique subit des sauts d’humeur déclenchés par l’attitude de son amie; les moyens expressifs musicaux reflètent, pour leur part, l’alternance affective suggérée par les paroles. Nous examinerons, tour à tour, les techniques mélodiques déployées à pareille fin, ainsi que leur intégration rigoureuse, équilibrée, avec la composante verbale de l’art du troubadour.

Bertran de Born

Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran (BdT 80.4)

Della canzone di crociata *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* possediamo due versioni: l'una trasmessa da **D^cFIKd**, l'altra tràdita da **M**.

Nel ms. **M** il testo è curiosamente preceduto da due strofi indirizzate al giullare *Fuilheta* (*Fuilheta, vos mi preiatz qe ieu chan*, BdT 80.17), mentre la parte dedicata alla canzone di crociata comprende tre strofi e una *tornada*, di cui le prime due assomigliano alle corrispettive di **D^cFIKd**, mentre la terza e l'invio sono esclusive di **M**. Le due strofi *Fuilheta, vos mi preiatz qe ieu chan* (BdT 80.17) costituiscono in realtà un frammento di sirventese giullaresco, tràdito esclusivamente da **M** 232r, che lo tramanda come un unico testo insieme alle tre strofi che rappresentano una versione alternativa, anteriore e 'breve' del canto di crociata. Pertanto, l'ipotesi che si avalla è che di questo sirventese il seguito sia andato perduto e che il copista di **M**, influenzato dalla perfetta identità di schema metrico e rime, abbia rimpiazzato le strofi mancanti con quelle della canzone di crociata di Bertran (che costituirebbe perciò il modello metrico).

Un altro problema che viene affrontato riguarda la relazione tra le due redazioni, visto l'elevato numero di varianti e l'alto tasso di adiaforia, a cominciare dall'incipit, che in **M** è *Ara parra de prez qals l'a plus gran*. Proprio l'analisi delle lezioni divergenti consente di tracciare una sorta di sequenza delle redazioni: la disamina di entrambi i testi lascia oltretutto emergere come la versione di *Ara sai eu* trasmessa da **D^cFIKd** sia stata probabilmente sottoposta a un ulteriore rimaneggiamento da parte dell'autore, in seguito al modificarsi degli eventi storici. Al fine di chiarire le coordinate spazio-temporali e il contesto di composizione di queste due redazioni di un medesimo testo, si ripercorre l'attenta analisi già compiuta da Gérard Gouiran, cercando di approfondirne le conclusioni e giungendo, in alcuni casi, a osservazione leggermente divergenti.

Bertran de Born

No posc mudar un chantar non esparga (BdT 80.29)

Il sirventese di Bertran de Born, contrafactum della canzone di Arnaut Daniel *Si·m fos amors de joi donar tan larga* e a sua volta oggetto di contraffatture e imitazioni, è molto noto anche al di fuori degli studi di provenzalistica per la citazione dantesca nel *De vulgari eloquentia*. La sua datazione appare abbastanza chiara agli editori che sono concordi nel collocarla tra la conquista del Quercy da parte di Riccardo Cuor di Leone, nella primavera del 1188, e la morte di Enrico II, nel luglio del 1189. A rendere esplicite le condizioni storico-politiche a cui il testo risponde sono i nomi e, particolarmente, i toponimi disposti nelle strofe in modo coerente rispetto alla successione degli eventi descritti dai cronisti dell'epoca: Lezinan e Rancom, rinviano ai due tra i più potenti baroni ribelli d'Aquitania, Goffredo di Lusignano e Goffredo di Rancon; Guiortz, ossia Gisors in Normandia, costituisce la dote di Margherita, vedova di Enrico il Giovane e sorella di Filippo Augusto, ed è luogo di numerosi tentativi di accordo; Roam, cioè Rouen, è al centro dei conflitti tra plantageneti e capetingi in Normandia; Caortz e Cajarc individuano il Quercy, conteso tra Riccardo e il re francese; Chinon è simbolo stesso del potere reale, in quanto luogo di custodia del tesoro della corona, trafugato da Riccardo nel 1187.

Tenendo conto dei fatti storici e ripartendo dalle testimonianze manoscritte, si propone una ridefinizione e rilettura di alcuni aspetti e passi del testo ancora suscettibili di chiarimenti, nonostante le attente cure di editori e interpreti moderni.

Roberto Tudico (L'Aquila)

Guillem Magret

Aiga poja contra mon (BdT 223.1)

Il sirventese, che qui si propone in una nuova edizione critica, presenta alcune singolarità.

Dal punto di vista ecdotico lo stato del testo, corrotto e lacunoso in tutte le redazioni manoscritte, rende necessario il ricorso alla *varia lectio*: contribuiscono al testo definitivo perfino la versione oitanizzata di **W** e il testo estremamente corrotto di **T**.

L'individuazione del contesto storico è difficile a causa della vaghezza dei riferimenti; l'ipotesi più probabile è che il sirventese sia stato composto in relazione alle spedizioni a Tolosa di Pietro II d'Aragona e, dopo la sua morte, del giovane Giacomo I (sotto la reggenza dell'oscuro conte Sanç, fratello minore di Alfonso II e prozio di Giacomo), rispettivamente nell'anno 1213 (alla morte di Pietro II sembra far riferimento la prima *tornada*) e, come sembra indicare la seconda *tornada*, nel 1217.

Un aspetto singolare che riguarda questo sirventese è il rapporto di intertestualità con la tenzone tra Magret e Guilhem Rainol d'At *Maigret pujat m'es el cap* (BdT 223.5=231.3), che sembra fare riferimento agli stessi eventi, ma da una prospettiva storica successiva, intorno al 1229 (trattato di Parigi), caso unico, a mia scienza, di tenzone basata su un sirventese con entrambi i testi conservati.

Anche se in questa sede non verrà esaminata nel dettaglio, l'edizione si occupa anche della melodia, che è stata oggetto di attenzione da parte dei musicologi a causa della presenza di una serie di tritoni, intervalli non previsti dalla trattatistica musicale dell'epoca. La correzione effettuata, oltre a eliminare i tritoni, individua, mediante l'analisi modale, una struttura strofica tipica delle melodie trovieriche, con una fronte composta da due piedi di 4 versi ciascuno (rispettivamente *pes overt* e *pes clos*, in base alle cadenze) più una sirma di tre versi. Il testo da cui il sirventese ha preso metro e musica doveva dunque essere francese.

L'identificazione del contesto storico nelle vicende tolosane getta un'ombra sull'assenza del sirventese nel codice angioino **M**: il testo del sirventese si è tramandato, in quel ramo della tradizione, insieme a due canzoni di Guillem Magret: il copista di **M** ha copiato le due canzoni nella sezione dedicata, e quasi certamente aveva a disposizione il testo del sirventese ma per qualche motivo non lo ha copiato, ed è legittimo sospettare che sia stata operata una forma di censura.

Zeno Verlato (Firenze)

Bertolome Zorzi

Iesucrist per sa merce (BdT 74.6)

Il componimento *Iesucrist per sa merce* di Bartolomeo Zorzi non ha goduto sinora di particolari cure interpretative. Il giudizio di scarsa ispirazione e di genericità dei temi, formulato già da Emil Levy, primo editore del canzoniere zorziano, si è sostanzialmente riverberato sino al giorno d'oggi. Un giudizio che d'altronde colpisce più o meno in blocco la produzione religiosa trobadorica, specialmente di epoca duecentesca, per ragioni d'altronde facilmente ricostruibili, data la lunga sanzione di estraneità – poi scontata almeno in residualità –, stabilita al *trobar* religioso di fronte ai temi amorosi e politici, e connessa con la valorizzazione di un'originale 'laicità' del movimento trobadorico. L'impressione è che il giudizio di genericità sia strettamente proporzionale alla lontananza dello sguardo. Accorciando le distanze dal testo infatti si coglie come la composizione religiosa di Bartolomeo possieda elementi di originalità, tanto rispetto alla tradizione trobadorica in generale, quanto alla sua componente religiosa in particolare.

La nostra *lectura* si propone, dando una nuova edizione del testo, di illustrare tali elementi di originalità, collocando l'esperimento di Zorzi all'interno di un breve quadro ricostruttivo – da Peire d'Alvernha a Guiraut de Bornelh, da Aimeric de Belenoi e Daude de Pradas a Lanfranc Cigala – dell'evoluzione del *trobar* di registro religioso, da cui auspicabilmente emergerà come le differenze stilistico-tematiche si colleghino a un progressivo mutare dell'ideologia poetica in relazione al mutare dei tempi e della società cortese, e all'avvertimento che di ciò avevano i trovatori stessi. Un tale esame non può andare senza una considerazione del modo in cui *Iesucrist per sa merce* è stato tradito dai canzonieri gemelli **IK**. Una linea di tradizione veneta, anzi prossima a Venezia, che ci consegna la maggior parte dell'opera zorziana nella sua più ampia varietà di generi e di temi – più di quanto faccia l'altra linea, rappresentata dal canzoniere **A**, anch'esso veneto. Posto a chiusura della sezione, il componimento religioso non pare avere in **IK** ruolo né marginale né secondario. Anzi, parrebbe avere il ruolo non solo di dare coerente e simbolica definizione alla sezione zorziana, in quanto fortemente orientata a temi morali e religiosi; ma anche, al tempo stesso, di sigillare una compatta sezione genovese-veneziana, data dalla stretta successione di Lanfranco Cigala, Bonifaci Calvo e Bartolomeo Zorzi, di cui quest'ultimo rappresenterebbe l'elemento attrattivo, in grado di orientare verso Venezia tanto il *corpus* calviano, per le ben note ragioni storico-biografiche; quanto il *corpus* cigaliano, per ragioni formali, tematiche e ideologiche, che cercheremo di illustrare.

Marcabru

Ueimai dey esser alegrans (BdT 293.34)

Il *vers* del *corpus* lirico di Marcabru *Ueimai dey esser alegrans* ha avuto scarsa fortuna se appuntiamo l'attenzione sulla sua tradizione manoscritta (solo due i canzonieri: **CR**). Per converso, abbiamo moltissimi interventi critici volti a far luce sull'identità del *Cabrieyra* cui il trovatore guascone invia, tramite un messaggero, il proprio *vers*. Quest'ultimo, come specificato nell'invio, è indirizzato ad Urgell, luogo di residenza dell'esponente della famiglia dei Cabre-ra, presso la cui corte il componimento dovrà essere 'illustrato'.

Attraverso il riesame delle acquisizioni della precedente bibliografia intorno alle origini della committenza, si tenterà di connettere la tematica del componimento alla realtà storica del destinatario (la contea di Urgell), cercando al contempo di cogliere tutti quegli elementi che ineriscono al più tipico *trobar* marcabruniano (dalla *laus temporis acti* alla polemica contro l'imbastardimento della stirpe).

Una volta riconfermato su più solide basi documentarie il profilo del nobile catalano, la struttura argomentativa e il contenuto del *vers* acquistano un rinnovato interesse. Sotto questo rispetto non risulterà secondario individuare quanto all'interno del componimento possa essere attribuito alla topica dell'autore e quanto, invece, a una genuina ispirazione del poeta, che a partire da concreti accadimenti prende le mosse per costruire una delle sue più esplicite condanne della degenerazione dei costumi di corte.

In tal senso giova il raffronto con l'altro 'invio' conservato dalla tradizione e diretto a Jaufre Rudel, destinatario di un noto *vers* che ha suscitato tra i critici diversi dubbi attributivi. Proprio mettendo in contatto personaggi e corti all'apparenza molto distanti tra loro sia sul piano geografico sia su quello sociale, possiamo comprendere in profondità le ragioni di molta della produzione poetica di quei trovatori, tra cui lo stesso Marcabru, alla costante ricerca di protettori e di ascoltatori.