

Pietro G. Beltrami

Giraut de Borneil

*Ben cove, pus ja bayssa·l ram*  
(BdT 242.25)

Grazie al fatto che al v. 3 si trova la parola, si può dire che *Ben cove* è un *vers*, o un *vers d'amor*, come l'avrebbe definito l'Ugo Catola della tenzone con Marcabruno,<sup>1</sup> non una canzone, non cioè nel senso del genere *c(h)anso*. «È questa tra canzone e *vers*», ha scritto Stefano Asperti,<sup>2</sup> «un'opposizione di cui a noi sfuggono per tanti versi i termini innanzitutto formali, e che però dovette essere avvertita come non solo nominalistica nella coscienza del tempo: ne fa fede la *vida* di Peire d'Alvergne», nella quale si dice che fu Giraut de Borneil il primo a comporre una canzone; secondo Asperti questo primato «avrà pesato non poco in favore del prestigio formale di cui godeva Giraut», testimoniato dalla *vida*, che lo dice il migliore di tutti i suoi predecessori e successori, e afferma che era detto *maestre dels trobadors*. *Maestre*, con la parola precisa, Giraut non si definisce mai, nonostante le frequenti dichiarazioni della propria eccellenza che caratterizzano un aspetto della sua poesia; lo fa invece Peire d'Alvernhe in *Cantarai d'aqestz trobadors*, sia pure in contesto autoironico, e chissà se il *maestre* attribuito a Giraut dalla *vida*, data l'evidente interrelazione fra le due *vidas*, non nasconda un giudizio velatamente polemico sul vanto di Peire, di cui non sarebbe stata colta l'autoironia. Ma l'informazione

<sup>1</sup> «Amics Marchabrun, car digam / un vers d'amor...» (Aurelio Roncaglia, «La tenzone fra Ugo Catola e Marcabruno», in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano 1968, pp. 203-54).

<sup>2</sup> Stefano Asperti, «L'eredità lirica di Bertran de Born», *Cultura neolatina*, 54, 2004, pp. 475-525, pp. 479-80.

è affidabile, perché anche Bernart Amoros chiama Giraut *maestre* nella premessa del suo canzoniere, **a**.<sup>3</sup>

Com'è noto e non è il caso di discutere ora nei dettagli, il prestigio di Giraut, non solo formale, è molto calato fra i moderni: non ha l'apparente semplicità e spontaneità di Bernart de Ventadorn,<sup>4</sup> la trasparenza enigmatica e il fascino misterioso di Jaufrè Rudel,<sup>5</sup> la personalità provocatrice di Guglielmo IX o di Raimbaut d'Aurenga, l'oltranza 'apocalittica' di Marcabruno, l'imprimatur dantesco e petrarchesco e, nel secondo Novecento, continiano conferito ad Arnaut Daniel,<sup>6</sup> una tematica accattivante come quella del bellicoso Bertran

<sup>3</sup> Cit. *infra* nella nota testuale.

<sup>4</sup> Istruttivo l'atteggiamento di Salverda, la cui monografia è ancora utile, sebbene frequentemente non condivisibile, che insiste continuamente sul paragone fra Giraut de Borneil 'freddo e professionale' e Bernart de Ventadorn 'spontaneo' e 'veramente poetico'. Cfr. per es. pp. 22-23: «...on est généralement d'avis que, comme poète, Giraut est de beaucoup inférieur à Bernart de Ventadour, dont l'oeuvre est plus homogène et fait l'impression d'être plus sincère, plus personnelle, plus vraiment lyrique, et par là plus émouvante; les vers où il chante son bonheur sont une jubilation (B XLII, str. 1 [= *Can vei la flor, l'erba vert e la folla*]) et ses plaintes (B XLIII, str. 1 [= *Can vei la lauzeta mover*]) sonnent comme des cris de désespoir [...] On ne saurait donc nier que la poésie de Bernart correspond mieux à nos besoins sentimentaux que celle de Giraut; il est plus moderne et nous est plus sympathique. Il constitue, d'ailleurs, une exception très rare, sinon unique, de sorte que, si nous mesurons la poésie des troubadours en général, et Giraut de Borneil en particulier, à nos conceptions actuelles, il n'y aurait eu parmi les poètes provençaux que Bernart, et peut-être Jaufrè Rudel, qui auraient été de véritables poètes» (salvo aggiungere poi che la poesia di Giraut va giudicata secondo parametri diversi).

<sup>5</sup> La cui poesia è stata un oggetto privilegiato ed esemplare per chi si interrogasse sul 'senso' della poesia dei trovatori, da Leo Spitzer «L'amour lointain de Jaufrè Rudel et le sens de la poésie des troubadours» (1944), in id., *Romanische Literaturstudien 1936-56*, Tübingen 1959, pp. 363-417 (dove si trova la formula critica fortunatissima del 'paradosso amoroso' dei trovatori) a Lucia Lazzerini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 153-205, 313-69 (che ritiene individuabile nell'opera di Jaufrè, e non solo di lui, un sovrasenso mistico che sollecita l'interpretazione dei chierici).

<sup>6</sup> Il 'miglior fabbro' ha in realtà goduto di pessima stampa fra gli studiosi moderni (non fra i poeti, fra cui particolarmente rilevante è il caso di Ezra Pound, seguito da Eliot) fino alla seconda metà del Novecento, quando è divenuto poeta esemplare nell'ambito della generale (e in Italia, in particolare, continiana) rivalutazione dell'oltranza stilistica; numerosi, in particolare, gli studi sulla sestina, ed

de Born e via dicendo; esige, perché si apprezzi la sua voce, una lunga e paziente consuetudine. Si studia dunque soprattutto in relazione a ‘questioni’ piuttosto che alla sua poesia in quanto tale: il *trobar clus* e il *trobar leu*, la questione della nobiltà, la precettistica dell’‘amore cortese’ (qualunque cosa ciò voglia dire), la tradizione del *devinalh* (se ne esiste una), la pastorella, l’alba, ‘i trovatori di Dante’ (o ‘Dante e i trovatori’). Da un corpus intorno ai 75 testi conservati,<sup>7</sup> che ne fanno uno dei trovatori più ‘editi’ dai canzonieri provenzali, il canone di questo che pare oggi un tipico poeta per studiosi piuttosto che per lettori di poesia è ridotto a forse una decina di testi effettivamente letti in antologie o discussi in studi (a parte le due edizioni complete, quella di Adolf Kolsen apprezzabile per i suoi tempi ma molto invecchiata, quella di Ruth Verity Sharman molto deludente);<sup>8</sup> e fra questi *Ben cove* non compare. *Ben cove* è per l’appunto un prodotto esemplare del Giraut cui si dà meno credito, il *maestre dels trobadors* all’opera in un *vers* d’amore.

\*

Come l’avrebbe diviso Dante nella *Vita nuova*, il testo si può dividere in due parti: nella prima (strofa I) viene espressa la necessità di comporre un *vers* in modo che sia migliore di tutti gli altri, nella seconda (dalla strofa II alla fine) si parla del rapporto amoroso del personaggio che dice ‘io’ con la sua donna. A voler proseguire il gioco, la seconda parte si può dividere a sua volta in due: nelle strofe II-IV l’amante parla della donna in terza persona, nelle strofe V-VII e nelle due *tornadas* le si rivolge direttamente.

Nella prima parte (strofa I) chi parla è il poeta, che si rivolge al

eccezionale, almeno per l’Italia, il caso di due traduzioni poetiche integrali: Arnaut Daniel, *Canti di scherno e d’amore*, traduzione di Pietro Tripodo, con un saggio di Paolo Canettieri, Roma 1997, e Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, traduzione di Fernando Bandini, a cura di Giosuè Lachin, Torino 2000. Una diversa linea critica è disegnata da Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, in cui emerge su tutti la personalità di Raimbaut d’Aurenga.

<sup>7</sup> Il numero resta incerto per via di qualche problema di attribuzione.

<sup>8</sup> Con mezzo secolo di bibliografia disponibile in più, in qualche punto l’edizione Sharman è inevitabilmente migliore. Nel seguito adottato Kolsen come edizione di riferimento.

suo pubblico dichiarando in modo indiretto ma baldanzoso la propria eccellenza. Il ritardo nel comporre il *vers* (*un vers en que-m sui tarzatz*, 3) non ha a che fare con l'amorosa afasia di Bernart de Ventadorn, le cui canzoni dichiarano più volte di uscire quasi a forza dal silenzio cui lo costringe la difficoltà della sua condizione amorosa (non è centrata a mio avviso la nota di Sharman a *tarzatz*, l'unica sua interpretativa: «The poet has been 'stuck' over this poem and the rest of the poem gives the reason why: his unproductivity in love»). Si tratta piuttosto del gesto del poeta che presenta il proprio prodotto come richiesto e atteso: ha ritardato, ed ora deve proprio (*Ben cove*, 1), perché ne è sollecitato (o più esattamente si presenta come tale), darsi da fare (*m'esfortz*, 4) per farlo eccellente, migliore di qualunque altro, per confermare l'eccellenza che gli è riconosciuta (*qu'estiers no m'er honors ni pretz*, 5). Nello scenario della primavera matura, quando gli alberi da frutto hanno perso i fiori, di cui solamente si coprono in un primo tempo, e sono carichi di foglie e di frutti (si noti, oltre che registrare l'occorrenza di un esordio primaverile, di moda fino alla fine del XII secolo con ogni possibile tipo di variazione, come questa rappresentazione in sé compiuta sia condensata con apparente semplicità in meno di due versi), il poeta è tornato, e finalmente offrirà al pubblico che l'attende il suo *vers*, che saprà fare eccellente, dal momento che il luogo e la bella stagione sono favorevoli. Tra i vari modi che Giraut ha di mettere in scena se stesso come poeta nell'enunciare la *causa dicendi*, che meriterebbero un'esplorazione sistematica, questo che punta sulle 'occasioni del canto' si ritrova in *Nulha res a chantar no-m falh* (Kolsen, 11), 1-4: «Nulha res a chantar no-m falh, / per que deu pro mos chans valer; / qu'er ai be rason e lezer / e loc e sazo de que chan...» 'Niente mi manca per cantare, per cui il mio canto deve valere molto, perché ora ho ragione e possibilità e luogo e tempo giusto per cantare...», ma in modo più compiuto e argomentato in *A be chantar*,<sup>9</sup> 1-12:

I            A be chantar    conven *amars*  
               e *locs* e *grazirs* e *sazos*;  
               mas, s'eu agues dels catre·ls dos,

<sup>9</sup> Al momento non mi pare che ci siano elementi per mettere le tre poesie in ordine cronologico.

no cut ja·ls altres esperes,  
 que·l *locs* me dona joi ades, 5  
 e la *sazos*, desqu'eu sui gais:  
 que ges lo tems, can l'erba nais,  
 si be se gensa folh'e flors,  
 tan no m'aiud'en mo chantar  
 com precis e *grazirs* de senhors. 10

II E per *amar* fo ja chantars  
 grazitz e pretz prezatp pels pros...<sup>10</sup>

I. Per cantar bene ci vogliono *amore* e *luogo* e *favore* e *tempo* giusto, ma, se dei quattro ne avessi due, non credo che aspetterei gli altri, perché mi danno sempre gioia il *luogo* ed il *tempo* che mi rende gaio: perché il tempo in cui l'erba nasce, per quanto diventino belli il fogliame e i fiori, non m'aiuta mai tanto nel mio cantare quanto l'invito ed il *favore* di signori. II. E grazie all'*amore* il canto fu già gradito e il pregio tenuto in conto dalla gente di valore...

Dunque rendono possibile il canto, in *A be chantar*, il luogo favorevole (che dà sempre gioia al poeta: più che dell' 'occasione', traduzione possibile di *loc*, si tratterà del luogo in cui è pensata la messa in scena dell'opera, quale che esso sia di volta in volta) e la bella stagione, dati entrambi per scontati, e poi il *grazir*, il favore del pubblico e dei committenti, che viene sollecitato (*s'ieu agues...*), e, ancora, l'amore, seconda delle due cose che il poeta vorrebbe avere, che passa a tema di cui si parla dall'inizio della seconda strofa.<sup>11</sup> Encomiasticamente esplicito in *A be chantar*, il ruolo del pubblico (il *grazir*) si può vedere implicito nel *luex* di *Ben cove* ('questo luogo, dove ora sono').

<sup>10</sup> Ed. Kolsen, ma unisco i due quadrisillabi iniziali di strofa degli editori (anche Sharman, 18) in un ottosillabo con rima interna; i vv. 1-12 corrispondono dunque ai vv. 1-14 delle edizioni. Rispetto al testo di Kolsen modifico la punteggiatura. A scanso di equivoci, *amar* è qui proprio l'amore, senza alcun riferimento all'opposizione *amor / amar* di Marcabruno e di altri trovatori.

<sup>11</sup> Diversa, e a mio avviso non centrata, l'interpretazione della prima strofa di Salverda, p. 18, per il quale «Le début de XIV a [...] un air professoral»: «Pour chanter bien il faut amour et occasion et encouragement et saison favorable, mais si j'avais deux des quatre, je ne crois pas que j'attendrais les autres; car *quand je suis gai, toute occasion et toute saison me donne de la joie*, de sorte que même le temps de l'année où pousse l'herbe, bien qu'alors les feuilles et les fleurs se parent, ne m'aide autant à faire des vers que le font l'invitation et l'approbation d'un seigneur (*sc. de ma dame*)» (corsivi miei).

\*

Nella seconda parte (dalla strofa II alla fine) chi parla è il personaggio amante, che, se si considera il testo dal solo punto di vista tematico, enuncia una serie di ‘luoghi comuni’ della poesia d’amore trobadorica, cioè, nel senso neutro della retorica antica, una serie di idee date, che fanno parte di un sistema concettuale e che si possono convocare in un discorso.<sup>12</sup> Troviamo dunque nella strofa II l’antitesi fra amare e non essere amato e l’ostilità della donna che non vuole che l’amante abbia conforto; nella strofa III la donna che si sottrae al desiderio dell’amante perché è consapevole della propria perfezione; nella strofa IV il paragone esplicito del rapporto amoroso con il rapporto feudale (tante altre volte presente in forma implicita di metafora), fedelmente rispettato dall’amante-vassallo nei confronti della donna-signore, e la funzione positiva di sostegno morale dell’amore, anche se infelice; nella strofa V l’insensibilità della donna sia di fronte alle preghiere e alle invocazioni, sia di fronte alla sofferenza incessante dell’amante; nella strofa VI l’idea che l’atteggiamento della donna condurrà l’amante alla morte, e quella che il mancato riconoscimento del servizio (d’amore, come di quello feudale) indebolisce la felicità (dell’amante, ma anche della società); nella strofa VII l’idea dell’aiuto che dovrebbe dare l’umiltà all’amante prigioniero del legame amoroso, mentre la sofferenza d’amore gli fa parere più desiderabile una disgrazia più concreta come essere alla mercè di nemici feroci.

A differenza di quello della prima parte, quello che qui si articola su questi temi non è il discorso di una persona determinata, ma quello di un ‘tipo’ ideale. Mentre la poesia moderna (cioè quella che parla oggi ai moderni, l’aggettivo non va inteso in senso cronologico) coglie l’universale nel particolare di un’esperienza soggettiva (*Chiare, fresche, dolci acque* di Valchiusa, un luogo determinato e ancora visitabile dai turisti ‘culturali’, dove Petrarca convoca le immagini della propria esperienza interiore), la poesia d’amore dei trovatori rappresenta

<sup>12</sup> Per esempio, come scrive Brunetto Latini rielaborando nel *Tresor* il *De inventione* di Cicerone, se l’accusato vuole, alla fine del suo discorso, suscitare la compassione degli ascoltatori, «deve rivolgersi ai luoghi comuni, cioè alla potenza della fortuna e alla debolezza degli uomini...» (3.69.2, trad. di Sergio Vatteroni in Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri, Sergio Vatteroni, Torino 2007).

l'universale sotto forma di un'esperienza soggettiva: una 'finzione' in senso aristotelico, poesia in cui l'autore lascia la parola al personaggio. Il contenuto è l'esperienza d'amore di un individuo ideale considerato in sé, non quella personale di un individuo determinato; in questo senso la poesia d'amore (almeno nella parte più importante delle sue manifestazioni) parla davvero d'amore, non lo usa come un pretesto per elaborazioni formali, sebbene la forma giochi un ruolo essenziale in questa come in qualunque altra poesia di tutti i tempi. Non ha perciò senso catalogare le donne amate dai trovatori (va detto, perché si è speso a questo proposito alquanto ingegno proprio nella storia della critica su Giraut de Borneil) e domandarsi per quale sia stata scritta una certa poesia.<sup>13</sup> Questa è l'interpretazione deliberatamente ingenua del discorso amoroso che ne diedero gli autori per niente ingenui delle *vidas* e delle *razos* (fra di loro almeno un trovatore, Uc de Saint Circ), che esplicita un aspetto reale della poesia d'amore: i trovatori interpretano sulla scena delle loro canzoni il ruolo di personaggi che parlano di situazioni o di avventure amorose che li riguardano. Impegnandosi ad esporre sempre di nuovo alcuni temi fondamentali, organizzati per luoghi comuni, nel modo più convincente o più originale, o viceversa, altre volte, semplicemente più piacevole, la poesia d'amore trobadorica dà forma a delle possibilità dell'animo umano, calato nella situazione culturale dell'ambiente cortese nel momento dello svago, dove agiscono la rivalutazione della figura femminile, l'impulso all'evasione da una cultura sessuofoba e insieme l'esigenza del controllo sociale (la realizzazione del desiderio, se non sempre impossibile, è sempre duramente ostacolata), l'espressione della superiorità dell'uomo nobile per sangue e cortese per cultura (cui si associano coloro che vivono nella corte, di qualunque estrazione) in contrapposizione ai 'villani' (cioè, letteralmente, al popolo), la seduzione di un'etica alternativa a quella della Chiesa, che propone la difficoltà del rapporto amoroso come un mezzo di perfezionamento morale: un'etica che infatti il Vescovo di Parigi Étienne Tempier condannerà nel 1277, o almeno condannerà esplicitamente il *De amore* di Andrea Cappellano, senza coglierne affatto, a quanto pare, il lato iro-

<sup>13</sup> Cfr. in particolare, per il nostro poeta, Bruno Panvini, *Girardo di Bornelh*, Catania 1949, in discussione con Adolf Kolsen, *Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, Berlin 1894.

nico.<sup>14</sup> Marcabruno, dal canto suo, l'aveva già condannata al tempo dei trovatori-pionieri, ma discutere di questo punto porterebbe troppo lontano.

\*

Il rapporto fra i due distinti locutori, l' 'io' dell'autore e l' 'io' amante, che in molti testi è dato per sottinteso, è attivato con un colpo d'ala, in *Ben cove*, al passaggio fra la prima e la seconda parte, fra il discorso dell'uno e quello dell'altro. *E per ma guerreira cui am* (v. 9) è la nervatura fondamentale del testo; sebbene in sé e per sé non dica nulla di spettacolare (si potrà catalogare il verso fra le «combinaisons de mots», come fa Salverda, p. 69, categoria degli «emplois particuliers qu'il fait des mots»; si potrà annotare che si tratta di un'antitesi, variante del tipo *amar dezamatz*), questo è il verso più memorabile del testo (memorabile in assoluto) per effetto del contesto. La costruzione ritardata dell'interrogativa, il cui verbo, *cove*, rispecchia dopo un'incidentale il *cove* affermativo con cui inizia il testo, e che si risolve solo con il quinto, mette in risalto l'artificio apparentemente minimo con cui il discorso si impenna, la congiunzione *e* (si pensi, per un semplice esercizio mentale, come sarebbe se attaccasse: «Per ma guerreira cui ieu am...»). Con questo, infatti, la persona del trovatore che si presenta al suo pubblico nella prima strofa si sovrappone al personaggio che inizia a parlare della propria condizione amorosa: 'Devo proprio fare un *vers* che sia il migliore di tutti... E devo proprio fingermi allegro mentre soffro per il mio caso?' Il discorso amoroso è così dotato di un' 'impressione di verità': la condizione contraddittoria e dolorosa in cui si dibatte il personaggio che dice io riguarda 'proprio' la persona di chi parla. *E per ma guerreira cui am* prende una connotazione patetica tanto più convincente, in quanto non dichiarata, della tonalità apertamente patetica delle ultime strofe, più di maniera (una maniera

<sup>14</sup> Cfr. David Piché, *La condamnation parisienne de 1277*, nouvelle édition du texte latin, traduction, introduction et commentaire, avec la collaboration de Claude Lafleur, Paris 1999, pp. 76-78: «Librum etiam *De amore*, sive *De deo amoris*, qui sic incipit: "Cogit me multum, etc.", et sic terminatur: "Cave igitur, Galtère, amoris exercere mandata, etc."; item [...] per eandem nostram sententiam condemnamus...». Fra le tesi condannate si può segnalare almeno la n. 136: «Quod homo agens ex passione coacte agit» (p. 120).

anch'essa tipica di Giraut, non sempre nei suoi momenti migliori); tanto più che il travaglio della condizione amorosa è dato pianamente come un fatto (*que per l'aventura-m trebalh*), rispetto al quale la domanda cui puntano i cinque versi è se sia opportuno che l'amante si finga allegro. 'No' (*no fai*), chiude e rilancia; la crudeltà della donna è presentata di nuovo obliquamente, in forma di risposta; l'amante non deve fingersi allegro, anzi è già troppo avere espresso la domanda, perché la donna non vuole che lui abbia allegria né conforto.

L'aggancio fra la prima e la seconda strofa è così importante che diventa la cifra musicale del testo: tutti i primi versi di strofa, scanditi sulla rima non banale in *am*, si legano alla strofa precedente con una congiunzione; quattro volte su cinque questa è ancora *e*, mentre è *pero* all'inizio della strofa V, nel punto a partire dal quale il discorso amoroso viene rivolto alla donna alla seconda persona. Ne esce una struttura blandamente argomentativa, in cui gli spunti tematici sviluppati nelle diverse strofe sono posti in relazione con il contenuto delle strofe precedenti, diversamente dal procedere di molte canzoni per strofe fondamentalmente autosufficienti, il cui ordine si può permutare senza danno evidente.

Quanto alla terza strofa, questo appare vero se si accetta la soluzione che propongo per il verso 20 (cfr. la nota testuale), con tutti i dubbi che nascono dal fatto che questo si sarebbe conservato soltanto nel canzoniere **a**. Anche le edizioni precedenti, del resto, utilizzano qui il testo di **a**, emendandolo diversamente (gli altri mss. hanno qui una lacuna, tranne **S**<sup>g</sup> che sembra averla colmata in modo molto banale); con le loro soluzioni, per quanto diverse una dall'altra, la strofa comincia con l'espressione della fame amorosa e passa all'elogio delle qualità della donna. Con la lettura che propongo, *e leis s'embla, que a miralh* 'e si sottrae lei, che ha uno specchio', la strofa contiene la ragione del disdegno della donna espresso ne-gli ultimi tre versi della seconda, cioè la consapevolezza della sua perfezione. Per capire questo, si può leggere un luogo di Bernart de Ventadorn, *Lancan vei la fo-lha* (Appel, 25), 41-48, in cui il concetto è molto più esplicito. Non è detto che Giraut faccia precisa allusione proprio a questo passo,<sup>15</sup> ma

<sup>15</sup> Come mi fa notare Antonella Martorano, il concetto si trova già nel *salut* attribuito a Raimbaut d'Aurenga, *Donna, cel qe-us es bos amics*, vv. 117-23: «Car per la beltaz qez avez / sai be qe plus vil me tenez. / Domna, maldit sion mi-

il modo alquanto implicito in cui si esprime fa pensare che si riferisca comunque ad un concetto dato per già presente al suo pubblico:

Be deuri'aucire  
 qui anc fetz mirador!  
 Can be m'o cossire,  
 no·n ai guerrer peyor.  
 Ja·l jorn qu'ela·s mire  
 ni pens de sa valor,  
 no serai jauzire  
 de leis ni de s'amor.

Dovrei davvero uccidere chi ha mai fatto uno specchio! A pensarci bene, non ho un nemico peggiore. Una volta che si specchi e consideri il suo valore non potrò più avere gioia da lei né dal suo amore.

Dunque, tanto bene si armonizzano fra loro, nella nobile persona della donna, le virtù morali con la bellezza, che vedendosi allo specchio lei si rende conto della sua perfezione e si sottrae al desiderio del poeta perché questi è indegno di lei; e ciò raddoppia e frustra al tempo stesso la fame del desiderio su cui si apre la strofa. Ma basta il confronto fra questi due frammenti dei due poeti per cogliere la diversità della cifra stilistica: Bernart punta sulla giustapposizione, facendo ripartire ogni elemento del discorso come un nuovo inizio dopo pausa (*Be deuri'aucire...*, *Can be m'o cossire...*, *Ja·l jorn qu'ela·s mire...*), producendo con questo moto un poco affannoso quell'impressione di

raill / e belleza car no vos fail! / Donna, ja mirail no crezaz: / cuiaz qe tan bella siaz / com inz el mirail vos vezez?» (ed. a cura di Francesco Carapezza in *Rialto*, 2002) 'poiché [è] per la bellezza che avete [che] so che mi considerate da meno. Donna, siano maledetti gli specchi, e la bellezza, dal momento che non vi viene meno. Donna, non credete a uno specchio: credete d'essere tanto bella quanto vi vedete allo specchio?'; e poi in Pons de Capduoill, *Si com sellui c'a pro de valedors*, 36-40: «ja no m'agr'obs fos faitz lo miradors, / on vos miratz vostre cors bell e gen, / franc e joios, amoros e plasen, / c'orgoill m'en fatz, e qui bon prez mante, / orgoills no·s taing vas lo sieu ni·s cove» 'mai avrebbe potuto essermi vantaggiosa l'invenzione dello specchio, in cui ammirate la vostra immagine bella e gentile, nobile e gioiosa, amorosa e leggiadra, perché ve ne mostrate orgogliosa, e a chi sostiene il buon pregio, l'orgoglio verso ciò che è proprio non si addice né si conviene' (ed. e trad. di Antonella Martorano, di prossima pubblicazione). Cfr. Jean Frappier, *Variations sur le thème du miroir*, in *Histoire, mythes et symboles*, Genève 1976, pp. 149-167.

spontaneità che è propria della sua espressione patetica; Giraut punta sulla complessità sintattica, producendo l'impressione di un movimento argomentativo, mentre le sue 'ripartenze', in questo testo, sono scandite all'inizio di ogni strofa, avviando ognuna un'ampia voluta del discorso.

*Eppure (E si, 25)* l'amante ha sempre obbedito alla donna come i vassalli fanno nei confronti dei loro signori legittimi. L'analogia fra il rapporto amoroso e quello di dipendenza feudale è espressa esplicitamente, ma come un dato, non come un'affermazione, ed è dato per sottinteso che comportarsi con la donna come un vassallo con il suo signore è il comportamento giusto, rimandando l'idea del danno che viene dalla mancata ricompensa del servizio alla fine della strofa VI. Come un vassallo mal ripagato, anche l'amante avrebbe abbandonato il servizio a buon diritto (come rimane implicito in *e no m'en sui del tot laissatz, 27*), ma non l'ha fatto per quanto gli dice il cuore, nonostante sia *nescis*, 'insipiente' o 'stolto'. Immagine d'uno sdoppiamento di personalità che è parte del dramma amoroso, il cuore è detto 'fedele' (s'intende attivamente) alla donna, ma 'muto' (*quetz*) nei confronti del poeta, cioè indisponibile a parlare a suo favore (oppure anche 'quieto, inattivo', cioè riluttante ad agire in suo favore); l'accapigliarsi con il cuore è il dibattersi dell'amante fra desiderio d'amore e dolorosa accettazione della volontà della donna. È nell'espressione di questa contraddizione interiore che prende tensione il discorso che introduce il concetto che l'amore è una forza morale: la donna, cioè il pensiero della donna, è stato 'vela e remo' dell'amante, lo ha salvato dalla disperazione in molte difficoltà. La metafora si direbbe originale, almeno in ambito trobadorico.

*E tuttavia (Pero, 33)* la donna non è toccata dalle invocazioni né dalla pietà (pietà quasi personificata, che dovrebbe farsi strada nel suo animo, piuttosto che 'richiesta di pietà', traduzione anch'essa possibile di *merces, 37*), come sarebbero persino un capriolo o un daino. Il paragone con bestie selvatiche e non addomesticabili piuttosto che feroci punta non tanto alla crudeltà della donna, quanto piuttosto alla sua insensibilità. Insensibile, la donna non vede il dolore dell'amante, né come pianga e gema la notte. Questa accentuazione patetica disturba un poco il lettore moderno, ma bisogna considerare che questo è un tratto tipico dell'espressione dei sentimenti nelle letterature romanze medievali; la gioia e il dolore sono sempre estremi, gioia incontenibile

e dolore insopportabile, e soprattutto si oggettivano di regola in tutta la loro forza, senza sfumature, nell'esteriorità, come tornerà in mente, senza bisogno di un lungo excursus che pure sarebbe interessante, a qualunque lettore di epica e di romanzi. Rispetto alla letteratura moderna, ma solo rispetto a questa, e solo per capirsi, si potrebbe parlare di un modo 'primitivo' di esprimere l'interiorità.

'Estremo' anch'esso, ma anch'esso 'canonico', è il concetto espresso nella strofa successiva (VI) che il dolore amoroso conduce alla morte, del quale è importante piuttosto rilevare che è espresso di nuovo incidentalmente, come un dato: sarà dura per l'amante (*greu m'er*, 44) se alla donna non interesserà (nella sua indifferenza) che sia superato il dolore che lo ucciderà, e se non verrà meno l'orgoglio (l'atteggiamento di superiorità sdegnosa) che caratterizza la figura femminile (*e s'orguelhs no-us hi falh*, 44). Ulteriore ragione di sofferenza (*e pezara-m*, 45) sarà l'insensibilità della donna di fronte al fatto che il mancato riconoscimento del servizio di chi se ne è molto travagliato indebolisce e fa scemare il *joi*. Questo è certo anche il *joi* che l'amante si attende, ma è soprattutto la condizione di 'felicità' di un ambiente, del quale, evocandolo per allusione, si disegna come si vorrebbe che fosse e non può essere, caratterizzato dalla possibilità del soddisfacimento del desiderio amoroso.

Prigioniero del legame amoroso (strofa VII) l'amante chiama in soccorso, contro l'orgoglio della donna, l'umiltà; quella di lui, si potrebbe intendere, ma propendo piuttosto a credere che si tratti qui della qualità della donna opposta all'orgoglio, che la deve indurre ad essere benigna nei confronti dell'amante; il quale avrebbe diritto ad essere trattato con umiltà, si potrebbe tradurre con benignità, perché non trasgredisce alcun comando dell'amata. *Eppure* (*e si*, 53) la donna lo opprime tanto che egli troverebbe meno doloroso essere ostaggio di musulmani o di rivoltosi, prigioniero di nemici feroci piuttosto che della donna.

Le *tornadas* sono del tipo 'a eco', quello in cui si conclude l'esecuzione musicale ripetendo fondamentalmente il contenuto di parte della strofa finale; così qui la prima *tornada*, mentre la seconda aggiunge un'invocazione finale. Diversamente dal tipo 'di dedica', questo non consente di ancorare la composizione del testo a qualche personaggio o ambiente preciso, né quindi di datarlo.

\*

Ci si può domandare in che cosa consista per Giraut l'eccellenza che dichiara di perseguire in questo *vers*. Direi in un insieme di caratteristiche cui in parte ho già fatto cenno, con in più, probabilmente, la qualità della melodia, di cui però non parla, e che comunque è andata perduta. Dell'aspetto musicale, ma relativo alla 'musica verbale', si può comunque notare l'unione, nella struttura della strofa, di una rima che compare tre volte, di cui due nel distico finale, per di più una rima molto facile (-*atz*), con ben cinque rime irrelate nella singola strofa, ma correlate nella serie delle strofe *unissonans* (rime cosiddette *estrampas* o *dissolutas*), due di queste non banali (-*am*, -*ems*). Va poi notato il ruolo della costruzione. Una certa consequenzialità lega una all'altra, di strofa in strofa, le immagini dell'io amante, dalla domanda retorica se fingersi allegro nonostante la sofferenza alle invocazioni finali. È possibile (ma non più che possibile) che ciò abbia influito sul fatto che la tradizione manoscritta non presenta variazioni nell'ordine delle strofe, sebbene in assenza degli artifici formali che giovano a renderlo stabile. L'avanzamento lineare del discorso è però scandito e come fermato e rilanciato, ad ogni inizio di strofa, da una congiunzione, e dal fatto che ogni verso iniziale, a parte quello della prima strofa, è interrotto sulla rima in -*am* da una qualche forma di pausa sintattica più o meno sensibile. Ciò porta ad osservare la sostenutezza del dettato: l'uso insistito di subordinate e di incidentali interrompe frequentemente il corso della linea sintattica principale, per esempio:

Ben cove<sub>1</sub>... que d'un vers<sub>3</sub>... m'esfortz<sub>4</sub>...  
 ...no m'er honors ni pretz<sub>5</sub>... si<sub>7</sub>...  
 E per ma guerreira cui am<sub>9</sub>... cove<sub>11</sub>... que<sub>12</sub>...  
 E dobla·m<sub>17</sub>... qu'<sub>19</sub> (*soggetto*)...  
 ...que·l nescis cors<sub>28</sub>... me ditz<sub>30</sub>...  
 ...de cabrol o de dam<sub>33</sub>... cujera<sub>35</sub>...  
 ...si<sub>41</sub>... no·us platz que<sub>42</sub>... greu m'er, e s'orguelhs<sub>44</sub>...

Anche dove la concatenazione è diretta, senza interruzioni, le frasi sono tendenzialmente lunghe e frequentemente articolate da congiunzioni subordinanti o coordinanti (come appare evidente alla lettura).

È uno stile che, per tutto quello che si è osservato, si può dire al tempo stesso patetico e solenne, con il quale Giraut cerca soprattutto,

direi, di darsi una voce autorevole piuttosto che di dimostrare, come altri o lui stesso qualche volta, uno speciale dominio della difficoltà stilistica. *Ben cove*, infatti, non si può dire un *vers leu* (si confronti con *A penas sai comensar*) né *clus* (si confronti con *Ans que venha-l nous fruch tendres*), ma queste sono etichette il cui campo di applicazione è o dovrebbe essere prudentemente limitato.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Su questo tema (che andrà ripreso) cfr. Pietro G. Beltrami, «Giraut de Borneil *plan e clus*», *Quaderni di Filologia Romanza*, 14, 1999 [2001] = *Interpretazioni di trovatori*, Atti del Convegno, Bologna, 18-19 ottobre 1999, pp. 7-43.

Giraut de Borneil  
*Ben cove, pus ja bayssa-l ram*  
 (BdT 242.25)

*Mss.*: **A** 25<sup>b-c</sup>, **B** 23<sup>c</sup>-24<sup>a</sup>, **C** 27<sup>a-b</sup>, **D**<sup>a</sup> 155<sup>b-c</sup>, **I** 21<sup>b-c</sup>, **K** 10<sup>c-d</sup>, **N** 189<sup>d</sup>-190<sup>b</sup>, **Q** 91<sup>c</sup>-92<sup>a</sup>, **S**<sup>g</sup> 65<sup>v</sup>-66<sup>r</sup>, **a** 59-60; **N**<sup>2</sup> 20<sup>b</sup> (solo l'incipit, n. 11 dell'elenco di 14 incipit di *Girautz de Borneil*). Attribuzione unanime.

*Edizioni*: Kolsen, 32; Sharman, 19.

*Metrica*: a8 b8 c8 d8 e8 f8 c8 c8 (Frank 865:1). Sette *coblas unissonans* di ottosillabi maschili, una *tornada* di quattro versi e una di due. *Rime*: a: -am, b: -órs, c: -atz, d: -alh, e: -ètz, f: -ems. *Rime dissolutas*: a, b, d, e, f.

*Datazione*: Non contiene elementi di datazione.<sup>1</sup>

*Nota testuale*: La tradizione abbraccia ε (**A B D<sup>a</sup> I K N**) e y (**C Q**) di Avalle, **S<sup>g</sup>** e **a**. Questa figura di presenze (normalmente con **R** accanto a **C**, spesso con l'aggiunta di altri mss., talvolta con qualche assenza dalla parte di ε) è la più comune nella tradizione di Giraut; una valutazione stemmatica affidabile dovrebbe confrontare i risultati dell'esame degli altri testi che la contengono (tenendo anche conto, naturalmente, della possibilità o probabilità che testi singoli o gruppi di testi abbiano avuto vicende diverse gli uni dagli altri). Nell'impossibilità di farlo ora, si può intanto osservare, senza volerne trarre conseguenze decisive, che nella tradizione quasi uguale di *Si per mo Sobre-Totz no fos* (gli stessi mss. di *Ben cove* più **R**; Kolsen, 73, Sharman, 75) è discernibile un errore d'archetipo, sfuggito agli editori. Al v. 56, infatti, gli editori (e anche *SW*) tentano di interpretare con l'appoggio del contesto, oltretutto non perspicuo e a mio parere non bene interpretato, un *deblui*, leggibile con tutta chiarezza in tutti i mss., da un verbo *debluire* non altrimenti attestato e che con ogni probabilità non esiste. Credo che *e* sia un guasto certo, e che si possa leggere *dobl'ui* (con *dobl'* da *doblar* e *ui* francesismo per 'oggi', occasionato dalla rima, presente fuori di rima in mss. di *Jois e chanz* [Kolsen, 47, Sharman, 46], 26 e *En un chantar* [Kolsen, 52, Sharman, 51], 37). Ristampo secondo questa ipotesi e reinterpreto (diversamente dagli editori in vari punti) i vv. 56-64. La grafia è secondo **C**, l'apparato non rappresenta la variabilità fonetica e morfologica.

<sup>1</sup> Gerardo Larghi mi suggerisce che si potrebbe lavorare sulla coppia *mais-mutz* e *revellatz*, che potrebbe portare ad un momento in cui Alfonso II d'Aragona, con cui Giraut ebbe rapporti certi, ebbe a che fare sia con rivolte da domare, sia con i mori (forse alla fine degli anni 60, o alla fine degli anni 70). Attendendo sue ricerche, mi resta l'impressione che Giraut si riferisca genericamente a nemici che possono convivere nell'immaginario senza bisogno di una situazione concreta in cui agiscano nello stesso tempo.

Que jes, s'om si doubl'ui	56
las carns ni·ls vis ni·ls blatz	
e fols accompanhatz,	
a pretz non o tenrai	
(ni crezut no·n serai,	60
e no·m segra·l percatz),	
que lai val pauc rictatz,	
qui la men'a desrey,	
ni dreg no·i siec ni ley.	64

56 que ies (ia **DC**) som se (si **CS<sup>g</sup>**) deblui (desblui **S<sup>g</sup>**) **ABDIKNCS<sup>g</sup>**, que si om se debluy **Ra**, qa si de blui **Q** 57 las carns] las carn **D**, la carn **RQa**, la carnz **S<sup>g</sup>**; ni·ls vis (vins)] el vis (vins) **RQS<sup>g</sup>**, el vin **a** ni·ls blatz] nil baz **D**, el blatz **RQ S<sup>g</sup>**, el bratz **a** 58 e fols] e fol **ABDIKNa**, e sel **C**, es fols **R**, sol com **Q**, el fols **S<sup>g</sup>**; accompanhatz] lacompagnatz **a** 59 apres nô atêdray **R**, ni p(er)ç(o) nol retrai **Q** 60 *om. Q* 61 *om. Q*; e] mais (mas **K?**) **IKNRS<sup>g</sup>a**; nom (*grafia esplicita in AIKN*)] non (*in grafia esplicita*) **CS<sup>g</sup>**, non i **S<sup>g</sup>** (+1); segra·l] segrol **D**, seral **C**, sec lal **R**; percatz] peccatz (pecatz, pechatz) **IKN RS<sup>g</sup> a** 62 *om. Q*; que lai val pauc] que uall (uail) a pauc **DIKN**, que ia ual pauc **C**, que ualra pauc **R**, que ren no ual **S<sup>g</sup>**, qe valra pauc **a** 63 *om. Q*; qui (*grafia esplicita in ABIKNCS<sup>g</sup>*)] q(ue) **DR**, so qs [?] **a**; la men'a desrey] la mena a d. **AB**, la menab d. **S<sup>g</sup>**, la menal d. **a**, la mê ab destrenh **R** 64 ni] e **R**; dreg] detz **I**; no·i] no **DC**, nô **S<sup>g</sup>**, non i **N**.

Che, se oggi uno si raddoppia le carni e i vini e le granaglie e le stolte compagnie, per niente affatto io lo considererò un pregio (e non sarò creduto, e non me ne verrà guadagno), perché la ricchezza vale poco se uno la gestisce follemente e non ci segue né diritto né regola.

Detto questo, i dieci mss. che tramandano *Ben cove* danno un testo molto omogeneo, con le stesse sette strofe e due *tornadas* nello stesso ordine (solo **Q** manca delle *tornadas*) e con modeste varianti e pochi errori certi.

A parte il caso del v. 20, che considero successivamente, nessun errore accomuna il testo di tutti i mss. riconducibili a ε di A valle, cioè **ABD<sup>g</sup> IKN**, che condividono contro il resto della tradizione *no m'es* al v. 4, meno convincente di *no m'er*, ma lezione sostanzialmente adiafora (di certo non la si emenderebbe, se non fosse tramandata l'alternativa). Errata, ma poligenetica come tutte le alternanze di uscite sigmatiche e asigmatiche, la lezione *al prim(i)er* al v. 4, in comune anche con **a** (ma non tale, per la stessa ragione, da unire **a** a ε). Le coppie **AB** e **IK** danno come di regola un testo quasi identico, in cui sono minime anche le varianti formali. Errore certo dei soli **AB** è *per qe·is vertuda* al v. 18, con ipometria, derivato probabilmente dal tipo *per ques esvertuda*. Errori certi dei soli **IK** sono l'omissione di *ja* al v. 1, con ipometria, e *rezemes* per *rezems* o *reems* al v. 54, con ipermetria e rima errata (cfr. la nota al v., e per un aspetto tipologico anche quella al v. 11). Ancora

nei soli **IK**, *l'amor* in rima in *-ors* al v. 18 è significativo per la rima. **D<sup>a</sup>IK** condividono la lacuna del v. 60, ultimo della prima *tornada*, che la lascia metricamente irregolare. Gli stessi tre mss. concordano anche nella lezione *ni no sabetz* del v. 37, che dà un *mot tornat* contro una lezione ineccepibile del resto della tradizione (d'altro canto la parentela di **D<sup>a</sup>IK** corrisponde a quello che si vede nella normalità degli stemmi trobadorici). Al v. 17 è sicuramente errato *vol ABN* per *voler*, che produce ipometria in **BN**, sanata con *dobla me* per *dobla-m* in **A**; ma si tratterà probabilmente della caduta poligenetica del simbolo abbreviativo di *-er*. Poligenetica, per banale errore paleografico, potrebbe essere anche la concordanza degli stessi **ABN** in *lentet* per *gentet* (*ientet*) al v. 22.

Quanto ai mss. riconducibili a *y* di A valle, **C** e **Q**, *gen* per *gentet* / *jentet* di **C** al v. 22 è una lezione in sé accettabile da scartarsi solo perché minoritaria, sebbene nel verso dato dal ms., *tan gen sen auenon ensems*, *sen* possa parere un riempitivo, e non è detto che risalga alla stessa lezione *gen* di **Q**, che dà un verso insensato (incolonnato in due versi) *Tan gen reten Saven ensems*, in cui *gen ret(en)* potrebbe però risalire a *gentet*. Al v. 56 **C** *qu'en tal trebalh lai fos liuratz* dipende da una lezione analoga a quella di **Q** *qe en tal trailla fos liuraç*, con il riempitivo *lai* al posto dello iato *qe en*, ma la concordanza è in adiafora.

Il testo di **Q** è nell'insieme quello più manifestamente corrotto, nell'ambito della tradizione di *Ben cove*. Al v. 5 **Q** coincide con **N** in *pros* per *pretz* in rima: se l'errore certo non è poligenetico, come potrebbe anche essere, se ne potrebbe dedurre una linea di contaminazione fra *ε* e *y* o almeno fra *ε* e **Q**, di cui per la verità in questo testo non si vede quasi nient'altro, se non *la flors* per *las flors* **I N Q S<sup>g</sup>** al v. 2, che sarebbe, se fosse, traccia veramente minima. Una risposta a questo dubbio sarebbe però utile per giudicare meglio del v. 16 (v. *infra*).

Non è raggruppabile per errori stemmatici con altri mss. il testo di **S<sup>g</sup>**, canzoniere che contiene una delle raccolte più importanti di poesie di Giraut de Borneil, ma si presta male a fornire la base di un'edizione per via della forma catalanizzata; né lo è quello di **a**, apografo cinquecentesco del canzoniere di Bernart Amoros, un estimatore di Giraut de Borneil (che dichiara con sottintesa lode un poeta oscuro: «que truep volgra esser prims e sutils hom qi o pogues tot entendre, specialmen de las chanzos d'en Giraut de Borneill, lo maestre» 'perché vorrebbe essere troppo eccellente e perspicace chi potesse comprendere tutto, soprattutto delle canzoni di Giraut de Borneil, il maestro')<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Su Giraut de Borneil in **S<sup>g</sup>** cfr. Simone Ventura, «Prime note intorno alla sezione di Giraut de Borneil nel canzoniere Sg (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146)», in *Trobadors a la península ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, ed. de Vicenç Beltran, Meritxell Simó i Elena Roig, Barcelona 2006, pp. 381-403.

Risalgono però ad un unico nodo ‘alto’ della tradizione **ABD<sup>a</sup>IKN** e **CQ**, che condividono la caduta del v. 20, e in realtà anche **S<sup>g</sup>**, se si considera che il v. 20 di questo mss., «qu’era-n sui plus enamoratz / mil tans qu’eu non soill, e mais vaill» (19-20) ‘che ora sono innamorato mille volte più di quanto ero solito, e valgo di più» ha tutto l’aspetto di una zeppa, oltre tutto non bene inserita nel contesto.

La stessa impressione di una zeppa inserita in una lacuna dà il testo di **a** «e leis sembla qe lamiral» nella sistemazione di Kolsen, con *e* iniziale emendato in *de*: *qu’era-n sui plus enamoratz / de leis, sembla, qe l’amiralh* ‘che ora, a quanto pare, sono più innamorato di lei dell’emiro’.

Migliore è senz’altro la proposta di Lewent, pp. 40-41, di intendere *e* iniziale come *en* (possibile anche senza emendamento), di emendare la prima *l* di *lamiral* in *i*, e di intendere *miral* come una grafia per *miralh* o *mirail*, ottenendo *E (= En) lieis sembla qe-i a miralh* ‘ella appare uno specchio (*scilicet* di ogni nobile qualità)’; di qui il testo di Sharman: *en leis sembla qe-i a mirail*. Ci si aspetterebbe però, in questo contesto, che il determinante di *miralh* ‘specchio’ fosse espresso, per es. come in Arnaut de Maroill, *Aissi cum mos cors es* (Johnston, 6), 27 *mirail de beutat*, detto della donna (dove è indicata la qualità di cui il soggetto è specchio), o nello stesso Giraut, *De bels dichs menutz frais* (Kolsen, 68), 56-59 «l’Alamans, / l’adrechs e-l benestans, / miralhs e guitz e flors / d’autres emperadors» (dove è espresso di chi sia specchio, modello esemplare, il soggetto). Altra cosa, però anch’esso determinato, è il *miralh* ‘funzione esemplare’ del padre nei confronti dei figli, in *Los aplechhs* (Kolsen, 42), 27-28 «ja perd’els rics linhatges / paire pros so miralh» ‘sebbene nelle famiglie dei grandi il padre di valore perda (veda andare perduto) il proprio esempio’. Altro ancora è il *miralh* (in senso dottrinale) della ‘buona fede’ in cui Giraut legge una sentenza morale, in *Jois e chans* (Kolsen, 47), 29-38 «E si remanh / ab los fis amadors, / que, can eu-m cut alhors / virar on conquezes, / e-m ditz ma bona fes / e-m mostr’en so miralh / que qui per falhir falh, / non es onors ni pros; / ans son dui dan / e fora mehls c’us fos» ‘E mi tengo fermo con i puri amanti in modo tale che, quando penso di rivolgermi altrove dove ottenere qualcosa, la mia buona fede mi dice e mi mostra nel suo *speculum* che se uno erra per riparare un errore questo non è onore né vantaggio, ma sono due danni, e sarebbe meglio che il danno restasse uno solo’. Ma soprattutto la strofa resta in questo modo tagliata in due, in modo poco convincente: ‘E mi raddoppia la fame del desiderio, e a questo fine esercita la sua forza l’amore, il fatto che ora sono più innamorato di lei (cfr. la nota ai vv. 17-20). | In lei si può vedere uno specchio (un modello esemplare, indeterminato): lo dico a voi, che non lo sapete, tanto bene s’armonizzano in lei...’. Anche così, dunque, resta il dubbio di una lacuna sanata più o meno ingegnosamente.

C’è però, tenendo fermo *miralh* suggerito da Lewent, un’altra possibile soluzione: espungere la *l* di *amiral*, come un articolo dovuto al fraintendimento di *a miral* con *amiral* sostantivo, e intendere *e leis s’embla, qe a miral*,

cioè ‘e lei si sottrae, che ha uno specchio’: uno specchio nel quale, guardandosi, scopre quanto nella sua nobile persona (*el franc cors*, al v. 24, dove si rivela corretto l’emendamento di Kolsen su *francs* di tutti i mss., nonostante il parere contrario di Salverda, p. 121; *francs* per *franc* non può naturalmente avere valore stemmatico) il senno e il valore si armonizzano con la sua bellezza, tanto che la coscienza della sua eccellenza la rende sdegnosa; per il senso, nel contesto, e per il possibile riferimento a Bernart de Ventadorn che aiuta a capirlo, cfr. l’introduzione.

Si sarebbe tentati di mantenere così com’è la lezione di **a**, intendendo *e leis s’embla, q’el’a miral* ‘e lei si sottrae, perché ha uno specchio’, se non fosse la difficoltà di ammettere *leis* soggetto; *leis / lieis*, invece, si trova come tale, sia pure piuttosto raramente, in costruzioni in cui regge una relativa, con valore traducibile in genere con ‘colei’, ma un ‘colei’ che indica precisamente ‘lei’, la donna determinata di cui si parla: cfr. Bernart de Ventadorn, *Amors, enquera-us preyara* (Appel, 3), 16-17 «aissi m’ave / que leis cui dezir, no cre...» ‘mi avviene che colei che io desidero non crede...’; Folchetto di Marsiglia, *Tostemps, si vos sabetz d’amor* (Squillacioti, 24), 18-19 (parla Tostemps) «mays vuelh que m’o tenh’a rescos / leys que non aya cor truan...» ‘preferisco che me lo nasconda (l’amore) colei che non abbia animo vile...’; Peire Vidal, *Una chanso ai feita mortamen* (Avalle, 26), 25-28 «Anc non amet nuls hom tan folamen, / neis l’escudiers qu’a la taula mori; / atressi m muer, mas plus d’a pas m’auci / lieis que o sap far tan cortezamen»<sup>3</sup> ‘mai nessuno amò tanto follemente, neppure lo scudiero che morì a tavola<sup>4</sup>; muoio allo stesso modo, ma più dolcemente mi uccide lei che lo sa fare in modo tanto cortese’; Raimbaut de Vaqueiras (attribuzione dubbia), *Ar pren camgat per tostemps de xantar* (Linskill, 31), 5 «pus mort’es leys que hom no pot blasmar» ‘poiché è morta colei che non si può biasimare»; Sordello, *Bertrans, lo ioy de dompnas e d’amia* (*partimen* con Bertran d’Alamanon, Boni, 17), 33-35 «Sol creza leis en cui ay m’esperansa / qu’ieu si’ arditz, Bertran, ab gaug entier / viurai tos temps...» ‘Purché colei in cui ho la mia speranza creda che io sia ardito, Bertran, vivrò sempre con gioia compiuta...’; Guiraut Riquier, *Guiraut Riquier, a sela que amatz* (tenzone con *Marques*, Betti, 11), 58-59 «car vos e leys, on dizetz que pretz renha, / dechairetz...» ‘poiché voi e colei in cui dite che regna il pregio cadrete in basso...’. Non mi pare a questo punto un problema il lieve iperbato che è proprio solo di *Ben cove*, dove *s’embla* separa *leis* dal relativo, che si può mettere in relazione con il dettato piuttosto sostenuto del nostro testo.

<sup>3</sup> Dal testo di Avalle è caduto involontariamente *tan* del v. 28, che si legge in entrambi i mss. che tramandano il testo (CR), e senza il quale il verso è ipometro.

<sup>4</sup> Allusione narrativa non ben chiarita, sulla quale si veda la lunga nota di Avalle.

Dunque **a** si sottrae realmente con una lezione plausibile (al prezzo di un modesto emendamento, altrettanto plausibile) alla lacuna che colpisce tutti gli altri mss. Sul valore stemmatico dell'indipendenza di **a** dagli altri mss. si può restare in dubbio, data l'omogeneità del testo nel suo insieme e il fatto che Bernart Amoros, autore del canzoniere, dichiara nella premessa (**a**, p. 1) di avere emendato i testi («e si ai mout emendat d'aquo q'ieu trobei en l'issemple, don ieu o tiejn e bon e dreig segon lo dreig lengatge» 'e ho molto emendato rispetto a ciò che ho trovato nel mio esemplare, e perciò lo [= *aqest libre*, il canzoniere che segue] considero buono e corretto secondo la giusta lingua'), tranne dove gli riuscivano oscuri («mas ieu m'en sui ben gardatz, que maint luec son qu'eu no·n ai ben aut l'entendimen, per qu'ieu no i ai ren volgut mudar» 'ma ci sono stato molto attento, perché ci sono molti luoghi che non ho compreso bene, per cui non ci ho voluto cambiare niente').

Se ne potrà comunque ricavare una presunzione di superiorità per alcune lezioni condivise da **ABCa** o da **D<sup>a</sup>IKCa**, in scelte mai d'importanza sostanziale (non è il caso, naturalmente, di *vassals* al v. 26, errore poligenetico di **D<sup>a</sup>IKNCa**, dove il plurale *de lor bos senhors* è imposto dalla rima).

Sono ragionevolmente da scartare le lezioni, non giudicabili erronee per motivi interni:

– dei soli **ABD<sup>a</sup>IKN**: *no m'es* per *no m'er* al v. 4; *fatz* per *fai* al v. 14; *que* per *qui Ca*, *qui·s S<sup>g</sup>Q* (con la forma pronominale, preferibile, che Kolsen ripristina con la lezione editoriale *que·s*) al v. 48;

– dei soli **D<sup>a</sup>IK**: *pezara·m ben* per *e pezara·m* al v. 45;

– del solo **D<sup>a</sup>**: *ferms* per *fis* al v. 29, che forse potrebbe essere sostenibile in ms. unico; *feins IK*, confermato in sostanza da *feis N*, è più difficilmente sostenibile;

– del solo **C**: *e dobla mi del voler fam* per *e dobla·m del voler la fam* al v. 17; *tan gen s'en avenon ensems* per *tan gentet s'avenon ensems* al v. 22;

– del solo **S<sup>g</sup>**: *ni m'asolatz* per *ni·m n'asolatz* al v. 6, *madonna vos* per v. m. al v. 36, *qui* per *que* al v. 43, *renegatz* per *revellatz* ai vv. 55 e 59;

– del solo **Q**: *valgra* per *volgra* al v. 54 (difficilmente contestabile in ms. unico);

– di **QC**: *que en tal travaill fos liuratz* al v. 56;

– di **QS<sup>g</sup>**: *qui* per *que* al v. 21.

È da considerare più attentamente il caso del v. 16, dove **ABD<sup>a</sup>IKN** *quez eu m'en deport ni·m solatz* e **Q** *q'eo m'en deport ni solaç* (ipometro, così com'è) risalgono probabilmente a un *que eu m'en deport ni·m solatz* con *que* in iato; da questo stesso potrebbe derivare, con eliminazione dello iato più drastica di quella praticata in *ε* (*quez*), la lezione di **CaS<sup>g</sup>** *q'ieu m'en deport ni·m n'asolatz* (**a nin na solatz**, **S<sup>g</sup>** *mi deport ni m'asolatz*). Quest'ultima lezione, che anche non volendo rischiare uno stemma vale almeno quanto l'altra, e ragionevolmente di più (tanto più se **Q** è contaminato con *ε* o anche

solo con un antecedente di **N**, v. sopra), non si scarta comunque volentieri, perché *as(s)ola(s)ar* sembra proprio del lessico di Giraut<sup>5</sup>: cfr. *Ses valer de pascor* (Kolsen, 36, Sharman, 36), 126 *El cuiar m'asolatz* **ADIKNS<sup>a</sup>** (prima tornada, testo anche in **CRMV**, che non la tramandano); *No posc sofrir qu'a la dolor* (Kolsen, 40, Sharman, 37), 10 *eu renovel e m'asolatz* **ABDIKNCR S<sup>a</sup>aGV** (**M** *mi renovella mos solatz*). Ancora più significativo è il fatto che negli ulteriori due testi di Giraut in cui compare questo verbo i mss. di ε, cui si associano anche **Q** nell'unico dei due che contiene e **S<sup>g</sup>** in entrambi, sembrano reagire ad *as(s)olas(s)ar* corrompendo il testo (rimando alle edizioni per verificare come quella di **CRa** sia la buona lezione): in *Si sotils sens* (Kolsen, 51, Sharman, 50), *cortes assolassar* **CRa** appare corrotto in **AB** *cortesia ab solassar*, **IKS<sup>g</sup>** *cortes ab solazar*, **NQ** *cortesa ab solasar*, **D** *cortesa asolachar*; in *Si·l cor no·m ministr'a dreg* (Kolsen, 16, Sharman, 36) **CRa** *ni·m tenc per assolassatz* (**a** *-at*) appare corrotto in **ABN** *e so·m per aisso laissatz*, **DIKS<sup>g</sup>** *ni·n son per aisso laissatz* (**KS<sup>g</sup>** *ni·m*, **S<sup>g</sup>** *soi*). Ritengo perciò più garantita, in *Ben cove*, la lezione di **CaS<sup>g</sup>** *q'ieu m'en deport ni·m n'asolatz* (ovvero: la superiorità di massima delle lezioni con iato non deve essere un dogma).

Ciò detto, il testo tràdito richiede una sola congettura, quella proposta per il v. 20.

Come base formale scelgo **C** (normalizzando al v. 12 *trebal* in *trebalh*, al v. 46 *frevoit* in *frevolitz* e al v. 59 *revelhatz* in *revellatz*). In apparato registro nella prima fascia le varianti in senso stretto, cioè le lezioni che restano suscettibili di essere accettate nel testo. Nella seconda fascia registro le altre lezioni dei mss., senza rappresentare la variabilità grafica, fonetica e morfologica.

<sup>5</sup> Che usa anche *solas(s)ar* due volte, in *A penas sai comensar* (Kolsen, 4, Sharman, 33), 48 e in *Per solatz revelhar* (Kolsen, 65, Sharman, 74), 55.

- I Ben cove, pus ja bayssa·l ram  
 la fuelh·e·l frugz apres las flors,  
 que d'un vers en que·m sui tarzatz  
 m'esfortz cum als primiers l'igalh, 4  
 qu'estiers no m'er honors ni pretz,  
 pos luex m'en aiud'e gens temps,  
 si de tal maneira no·l fatz  
 que contrapasse·ls plutz prezatz. 8
- II E per ma guerreira cui am  
 quar es una de las melhors,  
 cove, si noca·n sui amatz,  
 que per l'aventura·m treballh 12  
 e m'en fenha conhdas e letz?  
 No fai, ans cug que n'ai dig nems,  
 pus lieys non agrada ni·l platz  
 qu'ieu m'en deport ni·m n'asolatz. 16

*Varianti* 1 Ben] beis **AB**, bes **S<sup>g</sup>** 6 e gens temps] el gens temps **ABC** 8  
 contrapasse] outrapasse **ABC** 14 fai] fatz **ABD<sup>a</sup>IKN** 15 ni·l] ni **ABD<sup>a</sup>I**  
**KNS<sup>g</sup>** 16 quez ieu men (mi **A**, me **B**) deport nim solatz **ABD<sup>a</sup>IKN** (qeo ...  
 ni solaç **Q**, -1)

1 bayssa·l] baissals **D<sup>a</sup>**, baissils **IK**; ja] *om.* **IK** (-1) 2 las] la **INQS<sup>g</sup>**  
 3 que] quieu **C** 4 m'esfortz] mesors / me sors **DIK**, melor **Q**; als primiers]  
 al primier **ABD<sup>a</sup>IKNa**, al primiers **Q** 5 no m'er] no m'es **ABD<sup>a</sup>IKN**; no  
 m'er honors] non me honor **Q**; pretz] precz **S<sup>g</sup>**, pros **NQ** 6 e gens temps] e  
 gen e temps **S<sup>g</sup>** (+1); temps] Tareras **Q** 7 de tal] daital **S<sup>g</sup>**, de cal **a**  
 8 contrapasse] contrapasse **Q**; ·ls plus prezatz] ·l p. p. **ABQ** 10 una] unas  
**N** 11 si noca·n (·m *in grafia explicita ABD<sup>a</sup>N*)] si no qa **S<sup>g</sup>**, si tot nom **C**,  
 chant si nq' **Q**, vocan *corretto in pocam a* 14 fai] sai **C**; que] queu **a**; nems]  
 meins **C**; que n'ai dich nems] qe aia dig nient **Q** (+1 o +2) 15 lieys] le **Q**;  
 ni·l platz] tal plaig **Q** 16 ni·m n'asolatz] ni masolatz **S<sup>g</sup>**

I. Bisogna bene, dal momento che il fogliame e il frutto, dopo i fiori, abbassano il ramo (con il loro peso), che mi sforzi di rendere pari ai migliori un *vers* nel quale mi sono attardato; perché altrimenti non sarà per me né un onore né un pregio, poiché m'aiutano il luogo e il bel tempo, se non lo faccio in modo tale che superi quelli cui si dà maggior valore.

II. E per la mia nemica che amo perché è unica tra le migliori, è necessario, dal momento che non ne ho mai amore, che mi travagli per il mio caso e (al tempo stesso) me ne finga allegro e lieto? No, anzi penso di averne detto troppo, perché lei non gradisce e non le piace che me ne ralleghi e ne sia confortato.

- III E dobla·m del voler la fam,  
per que·s esvertuda l'amors,  
qu'era·n sui plus enamoratz,  
e leis s'embla, que a miralh 20  
(dic a vos, que non o sabetz),  
tan gentet s'avenon ensems  
lo sens e·l pretz e la beutatz  
el franc cors, qu'anc bona fos natz! 24
- IV E si·m suelh ieu tener son clam  
cum vassal de lor bos senhors,  
e no m'en sui del tot laissatz,  
que·l nescis cors ab que·m baralh, 28  
fis contra lieys e ves me quetz,  
me ditz qu'ela·m fon vela e rem  
de manhs encombriers qu'ai passatz,  
en que·m fora dezesperatz. 32

*Varianti* 24 qu'anc] que **C a** 26 lor] sos **ACa**

17 E doblam (dobra me **A**) del uol la fam **ABN(BN -1)**; E dobla mi del uoler fam **C**; del] de **Q** 18 per que·s esvertuda] per qeis uertuda **AB (-1)**; amors] amor **IK** 19 qu'era·n] qeram **Q** 20 e leis sembla qe lamiral **a**, mil tans queu non soill e mais uailh **S<sup>g</sup>**, *om. cett.* 21 que] qui **QS<sup>g</sup>**, qi **a** 22 gentet (ientet)] lentet **ABN**; tan ... s'avenon] tan gen reten sauen **Q**, tan gen sen auenon **C**. 23 sens] genç **Q** 24 e·l] elz **N**; franc] francs *tutti i mss.* 25 ieu tener] retener **Q**; son] *om. N (-1)* 26 vassal] vassals (-ailz *ecc.*) **D<sup>a</sup>IKNC a**; lor] lors **N**; bos] bon **S<sup>g</sup>**; lor bos senhors] son bon segnor **Q** 27 sui] sor **Q**; laissatz] laissat **Q** 28 nescis] mescis **a** 29 fis] ferm **D<sup>a</sup>**, feins **IK**, feis **N**; e] *om. Q (-1)*; quetz] Qe **Q** 31 encombriers] en cobres **Q**

III. E mi raddoppia la fame del desiderio, e a questo fine esercita la sua forza l'amore, che ora sono più innamorato di lei, e lei si sottrae, che ha uno specchio (lo dico a voi, che non lo sapete), tanto bene s'armonizzano il senno e il valore e la bellezza nella nobile persona, che sia nata con buona fortuna!

IV. Eppure sono (sempre) stato solito obbedire ai suoi ordini come i vassalli a quelli dei loro signori legittimi, e non ho mai smesso per niente, perché il cuore insipiente con cui battaglia, fedele a lei ma per me muto, mi dice che lei m'è stata vela e remo in molte difficoltà che ho attraversato, nelle quali (altrimenti) sarei caduto nella disperazione.



- VII E si·m tenetz pres el liam  
e no·m val forsa ni valors,  
no·m deu valer humilitatz?  
Si fai, mas en re non trassalh 52  
vostres mans! E si·m destrenhetz  
que mais mi volgr'esser rezems  
de maismutz o de revellatz  
qu'en tal trebalha fos liuratz! 56
- VIII Per vos, dona, que·m destrenhetz,  
cuger'ieu ben esser rezems  
de maismutz o de revellatz  
anz qu'aissi fos justiziatz! 60
- IX Dona, merce! Quar non pensatz  
quom ieu non fos tostems forsatz? 62

*Varianti* 52 mas] pos **D<sup>a</sup>IKNQS<sup>g</sup>**

49 el liam] elliac **Q** 50 no·m] vô **a** 51 no·m] non **Q** (*in grafia explicita*) **a**  
(*in grafia explicita, da correzione su nam*) 52 non trassalh] noi t. **S<sup>g</sup>**, *om.* **N**  
(-3) 54 que] qui **D<sup>a</sup>IKN**; mais] mai **C**; volgr'] ualgra **Q**; rezems] rezemes  
**IK** (*e interl. K*) 55 de m.] des m. **Q**; de r.] del r. **Q**; revellatz] renegatz **S<sup>g</sup>**  
56 fos] soi **D<sup>a</sup>**, fo **N**; q'en... fos] quen tal trebalh lai fos **C**, qe en tal travaill  
fos **Q** 57-60 *om.* **Q** 57 que·m] quen **I**, quim **S<sup>g</sup>** 58 eu ben] ben en **N** 59  
de] e de **a** (+1); maismutz] malstragz **C**; revellatz] renegatz **S<sup>g</sup>** 60 *om.*  
**D<sup>a</sup>IK**; anz] an **C**; justiziatz] martiriatz **S<sup>g</sup>** 61 non] *om.* **N** (-1)

VII. E se mi tenete prigioniero in legami, e non mi giovano forza né valore, non mi deve giovare l'umiltà? Sì, perché non disobbedisco in nulla ai vostri comandi! E tanto mi opprimete che preferirei essere ostaggio di musulmani o di ribelli che essere gettato in un tale dolore!

VIII. Per voi, signora, che mi opprimete, mi parrebbe bene essere ostaggio di musulmani o di ribelli piuttosto che essere trattato in questo modo!

IX. Signora, pietà! Perché non vi date pensiero che io non sia sempre vittima della vostra forza?

1. Quattro delle sette rime in *am* sono già in *Farai chansoneta nueva* di Guglielmo IX: *am*, *liam*, *fam*, *ram*, più *clam*, però voce del verbo *clamar*. Considerando i poeti antecedenti Giraut e quelli che possono comunque avere avuto a che fare con lui (considerando che *Ben cove* non si può datare), *ram* e

*am* compaiono in *Quan lo rius de la fontana* di Jaufre Rudel; *am, clam* (verbo) e *ram* nella tenzone di Ugo Catola e Marcabruno; *am, clam* (verbo) e *liam* nel *planh* di Cercamon, *Lo plaing comenz iradamen*; *am, fam* e *liam* in *Ab fina joia comensa* di Peire d'Alvernhe; *clam* (verbo) e *fam* in *Dieus, vera vida, verays* di Peire d'Alvernhe; *am* e *clam* (verbo) in *Ses joi non es valors* di Arnaut de Maroill; *am* e *clam* (verbo) in *Una dolors esforciva* di Gaucelm Faidit, *am, clam* (verbo), *fam* e *liam* in *Si saupesson mei oill parlar* di Peire Vidal. Come si vede, poche parole tendono a richiamarsi fra loro, mentre non c'è nulla che configuri un rapporto di rime quale si può vedere, per la rima in *am*, fra *Ab fina joia comensa* di Peire d'Alvernhe e la *chansoneta nueva* (cfr. Pietro G. Beltrami, «Per una rilettura di *Deiosta-ls breus jorns e-ls loncs sers*», in *Scène, évolution, sort de la langue et littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'AIEO, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002*, Roma 2003, I, pp. 41-70, pp. 63-64). Unicamente di Giraut è la rima *dam*, che sembrerebbe un'occorrenza isolata fra i trovatori, sostituito in rima (o viceversa) nella coppia di bestie selvatiche che si ritrova in *Can lo glatz e-l frechs e la neus*, v. 8, dove il personaggio amante si dice più *vils non es chabrols ni cers* 'più vile d'un capriolo o d'un cervo' (anche *chabrol*, del resto, sembrerebbe non altrimenti attestato nella poesia lirica).

4. *cum als primiers l'igalh*, cioè (*cum* con valore finale) 'lo renda uguale ai, dello stesso livello dei *vers* più eccellenti', propri o altrui (Kolsen: «ihn den vorzüglichsten gleichzumachen»), non *al primer*, a testo in Sharman per semplice ossequio al ms. base **a** («and make it good enough to rank with the best», con valore di sostantivo difficilmente attribuibile a *primer*).

5. Per il contenuto e la forma della dichiarazione, cfr. l'introduzione. Cfr. anche *S'era no poia mo chans* (Kolsen, 5), 1-5: «S'era no poia mos chans, / no sai per que mais s'ensans, / e si no-n val dos aitans / que far no solia, / ben auras drech lo-m soans».

6. L'annotazione di Sharman che *temps*, di tutti i mss. tranne **Q** (che qui ha un testo corrotto), dia una «impure rhyme» confonde grafia e fonetica; la forma qui usata è *tems*, comunque sia scritta. Cfr. *temps: nemps = tems: nems* in Peire d'Alvernhe, *Be m'es plazen* (Fratta, 7), 43-44; *temps: frems* in Arnaut Daniel, *Autet e bas* (Eusebi, 8), 7 e 16; *temps: ensems* in id., *Amors e jois* (Eusebi, 14), 1 e 9). Cfr. anche, in questo testo, le grafie *nemps S<sup>g</sup> a* (v. 14), *ensemps Q S<sup>g</sup>* (v. 22), *remps S<sup>g</sup>* (v. 30), *gemps S<sup>g</sup> a* (v. 38), *semps S<sup>g</sup> a* (v. 46), *reemps S<sup>g</sup>*, *reemps a* (v. 54).

8. *Contrapassar* (stampato da entrambi gli editori) e *outrapassar ABC* sono altrettanto poco (o nulla) attestati fra i trovatori in generale e in particolare nel senso di 'superare', che si può comunque attribuire ad entrambi in virtù del contesto (Sharman si appoggia a TL *contrepasser*).

9. Petrarca dirà *dolce mia guerrera* (Rvf 21, 1). *Guerreira* significa 'nemica'; per la costruzione (in cui il possessivo equivale ad un genitivo oggettivo), cfr. per es. *Merce, qu'es guerreira d'Orguelh* 'Mercè, che è nemica d'Orgoglio' in Arnaut de Maroill, *Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus*

(Johnston, 4), 22; *yst lauzengier ... son vostr'anguoyssos guerrier* 'questi intriganti sono vostri nemici che v'angosciano' in Beatriz de Dia, *Amics, en gran cossirier* (Rieger, 20), 22-24.

11. Gli editori stampano *noca-m*, con *-m* = *mi/me* con valore affettivo pleonastico. In **a** questa è grafia esplicita perché risulta da una correzione che garantisce che l'ultimo copista intende davvero *-m*, ma è bizzarra, perché da *vocan*, con *u* a spigolo, porta a *pocam*, che non dà senso (cfr. la nota al v. 54). Però *-m* o *-n* nei mss. non sono mai accertabili, perché nel processo delle copie precedenti possono generarsi liberamente dall'alternanza fra grafie esplicite e *tituli*. Preferisco perciò *noca-n*, con *-n* pronome con valore di agente, 'se non sono mai amato da lei'.

13. La domanda rispecchia l'affermativa di *Chans en brolh ni flors en verjan* (Kolsen, 22), 13-15 «(Amors... m'ensenha...) e que-m tenha coindes e gais / e sofrà...» '(Amore ... mi insegna ... e che mi mantenga allegro e gaio e sopporti...)'.  
 14. *Fai* 'fa' è semplice rafforzativo di *no*; cfr. al v. 52 *si fai*.

17-20. Per Kolsen, non smentito da Lewent (che interviene solo sull'interpretazione dei vv. 19-20) il soggetto di *dobla è per que-s esvertuda l'amors*: «Und die Liebesglut verdoppelt in mir der Umstand, daß die Liebe ihre Kraft zusammennimmt», e *que* del v. 19 ha valore consecutivo: «sodaß ich...». Anche Sharman considera il v. 19 una consecutiva, ma intende *per que-s esvertuda* come un'incidentale, e *l'amors* soggetto di *dobla*: «And Love, exerting all his efforts, is doubling my hungry desire, so that...». Mi sembra più plausibile mantenere a *per que* del v. 18 il valore consueto di 'per cui, per la quale ragione', qui con valore finale, 'al quale fine', intendendo tutto il v. 18 come un'incidentale, e *que* del v. 19 equivalente di *so que* 'il fatto che'; e del v. 20 ha valore avversativo: 'il fatto che ora ne sono più innamorato, e lei invece si sottrae...'. Per le interpretazioni dei vv. 19-20 di Kolsen, Lewent e Sharman cfr. la nota testuale.

17. Come la rima in *am*, l'uso di *fam* relativamente al desiderio amoroso si trova fin dalla *chansoneta nueva*, cioè fa parte fin dall'inizio del patrimonio metaforico dei trovatori.

18. Il fatto che **A** risponde in generale con *que-is* al tipo *que-s* dimostra che il pronome è enclitico e non proclitico, *que-s esvertuda* e non *que s'esvertuda* come stampato dagli editori. — *Esvertudar* pronominale, da *vertut* 'virtù', significa 'esercitare la propria forza' (in particolare morale). Anche transitivo ('esercitare la propria forza su qualcuno') in Guilhem de Saint Leidier, 234,14 *Malvaza m'es la moguda* (Sakari, 11), 11, vv. 15-16 *Aissi-m vens e m'esvertuda / l'amors* 'così mi vince e mi fa forza l'amore'.

20. Cfr. la nota testuale. Privo di fondamento il dubbio di Sharman che ci sia qui un gioco di parole su un *senhal*, con riferimento a *Bels Mirailhs* usato da Bertran de Born (*Dompna, puois de mi no-us cal*, 56). — Quanto a *lamiral* di **a**, lezione come si è visto da emendare, di un emiro è effettivamente questione, ma in un contesto palesemente del tutto diverso, nella *tornada* di

*Can la brun'aura s'eslucha* (Kolsen, 18), testo non conservato dallo stesso **a**, dove Giraut dice di aver conosciuto un tempo migliore, finito per colpa di nemici intriganti, in cui nemmeno un emiro gli avrebbe fatto paura: «Qu'eu vi l'or'e vos la vitz, / no cuder'us amirans / me nogues; Deus los maldia!» 'Che io ho visto un tempo, e voi ne siete testimoni, in cui non avrei pensato che mi nuocesse nemmeno un emiro; Dio li maledica!'.

24. Lett. 'che già sia nato con buona fortuna' (*bona* avverbiale, da BONA HORA 'in buon'ora'), con *anc* 'mai' di valore positivo (e qui pleonastico), ma come sempre riferito al passato. Il soggetto non è il poeta stesso (come nella traduzione di Sharman, che interpunge di conseguenza: «Would that I had been born under a lucky star!»), ma la persona della *domna* (come già traduceva Kolsen: «in der edlen Person, die einst zum Glück geboren sein möge!»), conformemente con il carattere di questa formula augurale, che è al tempo stesso elogiativa.

27. *Del tot* 'totalmente', ma qui con valore negativo nel contesto. Lett. 'non me ne sono mai per niente lasciato', cioè 'non ho mai lasciato (di fare così)'.

29. *Quetz* (per il quale cfr. le note di Kolsen, II, p. 67, Lewent, p. 41 e Sharman, p. 129) significherà qui alla lettera 'muto', cioè che non parla in favore dell'amante (*ves me* 'quanto a me', 'per quanto mi riguarda'); il che non contraddice che possa parlare all'amante stesso, dicendogli dell'aiuto che gli ha dato la donna (il pensiero della donna) nelle difficoltà superate.

30. *Vela e rems* insieme in un contesto relativamente paragonabile si ritrovano solo posteriormente in Peire Raimon de Tolosa, *Atrissi cum la candela* (Cavaliere, 4), 60-63 «c'anc mais tant gauzens non fui / per fin'amor cum er sui, / c'ab rems et ab vela / poi' ades so qe no-is cela» Molto vaga l'eventuale ispirazione che potrebbe venire da *Ars am.* I, 367-68 «Hanc matutinos pectens ancilla capillos / incitet, et velo remigis addat opem», che ha in comune solo l'idea del remo e della vela come mezzi, in astratto, per raggiungere uno scopo.

33-35. Diversamente Salverda, p. 61, recensendo questi versi tra le immagini di animali nel corpus di Giraut: «Je crois que, si j'entendais les cris et les plaintes d'un chevreuil ou d'un daim, je serais apprivoisé (sc. je me laisserais fléchir)», con interpretazione possibile da un punto di vista strettamente grammaticale, data l'omonimia della prima e della terza persona, ma poco plausibile per l'opposizione con la *domna* che segue immediatamente: la *domna*, evidentemente, non il personaggio amante, è più insensibile di un capriolo o di un daino a preghiere e invocazioni.

37-39. Indicativa delle concezioni stilistiche del critico più che di quelle del poeta è l'annotazione di Salverda, p. 69, a *vezer* con oggetto *planhs* e *gems*: «est-ce une négligence de style ou est-ce une hardiesse poétique?». Difficilmente sarà questa la ragione della lezione di **IK** *ni no sabetz*, che casualmente rimuove il 'problema' introducendo un *mot tornat*.

37-40. Sarebbe anche possibile un'interpunzione più patetica, con punto,

due punti o punto e virgola dopo *merces*, e poi un'interrogativa: *quar no ve-zetz... estar en patz?* ('perché non vedete...?').

41. *Sotz cui estam* (Sharman) è preferibile per l'accordo di **ABCa** a *cui sotzestam* (Kolsen); il tipo *cui sotz* si può accettare nella forma *cui sotz estam*, senza ipotizzare con l'allestimento grafico un vero e proprio verbo, che secondo *SW* s.v. *sotzestar* avrebbe qui la sua unica occorrenza.

51. Per l'umiltà come virtù della donna opposta all'orgoglio cfr. *Aquest terminis clars e gens* (Kolsen, 8), 31-38 «Molt es grans la proez'e-l sens / qu'el'a; tan bos sabers adutz / c'anc no fo per leis mentagutz / orgolhs ni no-lh passet las dens; / c'umilitatz / don es chargatz / sos cors prezat, / la ten en patz...» 'Molto grande è il valore e il senno che lei ha; tanto produce il buon sapere, che orgoglio non è mai stato nominato da lei, né ha mai oltrepassato la chiostra dei suoi denti; perché umiltà, di cui è piena la sua celebrata persona, la mantiene pacifica...». Che si tratti invece dell'umiltà dell'amante resta senz'altro possibile. Noto comunque che *si fai* va inteso 'sì, deve giovarmi', non 'sì mi giova', visto il seguito (infatti 'non giova'), e che «mas en re non trassalh / vostres mans» mi sembra più appropriato per esprimere la ragione per cui l'umiltà (della donna) dovrebbe giovare, cioè l'obbedienza, piuttosto che il modo in cui l'umiltà (dell'amante) si manifesta (l'obbedienza non è precisamente lo stesso dell'umiltà).

52. *Mas*, preferibile per l'accordo di **ABCa** contro *pos D<sup>a</sup>IKNQS<sup>g</sup>* e lievemente *difficilior*, ha qui lo stesso valore causale della lezione concorrente.

54. Su *rezems* (o *reems*) 'ostaggio' cfr. la nota di Kolsen (II, pp. 67-68). L'affermazione di Giraut richiama spontaneamente alla memoria Jaufre Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en mai* (Chiarini, 4), 13-14 «que lai el reng dels Sarrazis / fos hieu per lieis chaitius clamatz!» (ma non si capisce perché ne debba essere un 'rovesciamento ironico', «ironical reverse», come annota Sharman). I due testi hanno però in comune solo il richiamo ai mori, di per sé non peregrino all'epoca; mentre Giraut dichiara di preferire un male terribile alla terribilità del suo dolore amoroso, Jaufre si dice indotto dall'amore a desiderare d'essere chiamato *chaitius* ('misero', forse in quanto detto di un morto) nel paese dei Saraceni (devo l'osservazione a uno scambio di opinioni con Lucia Lazzerini, di cui cfr. la lettura di *Lanquan li jorn* in queste stesse *Lecturae tropatorum*). — **IK** hanno in rima *rezemes*, errore banale che rende il verso ipermetro e la rima errata. Il fatto interessante è che **K** aveva scritto *rezems*, ma ha corretto aggiungendo *e* nell'interlineo. Poiché una trascrizione errata può avvenire per distrazione, ma una correzione si effettua in un momento di attenzione, ciò significa non solo che *rezemes* era la lezione dell'antecedente comune di **IK**, ma anche che **K** per copiare con esattezza non ha badato alla metrica.

62. Non ha alcun fondamento l'idea di Sharman che *tostems* sia un gioco di parole su un *senhal* (s'intenderà il *Tostemps* interlocutore di Folchetto di Marsiglia in una tenzone).

## Nota bibliografica

## Manoscritti

- A** Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 5232.  
**B** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.  
**C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.  
**D<sup>a</sup>** Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α, R.4.4.  
**I** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.  
**K** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.  
**N** New York, Pierpont Morgan Library, 819.  
**N<sup>2</sup>** Berlin, Staatsbibliothek, Phillips 1910.  
**Q** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.  
**S<sup>g</sup>** Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.  
**a** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.

## Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.  
**Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.  
**Rialto** *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, www.rialto.unina.it, 2001 ss.  
**SW** Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.  
**TL** Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 voll., Berlin, Wiesbaden 1925–2002.

## Edizioni e studi

- Appel** Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder...* hrsgg. von Carl Appel, Halle a. S. 1915.  
**Avalle** Peire Vidal, *Poesie*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli 1960.  
**Boni** Sordello, *Le poesie*, a cura di Marco Boni, Bologna 1954.

- Cavaliere Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, Firenze 1935.
- Chiarini Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, L'Aquila 1985; nuova ed. [a cura di Marco Infurna], *Jaufrè Rudel, L'amore lontano*, a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003.
- Eusebi Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Milano 1984; nuova ed. Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995.
- Fratta Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Roma 1996.
- Kolsen *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh ...* kr. hrsgg. von Adolf Kolsen, erster Band, Halle a.S. 1910; zweiter Band, Halle a.S. 1935.
- Johnston R. C. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris 1935.
- Lewent Kurt Lewent, *Zum Text der Lieder des Giraut de Bornelh*, Firenze 1938.
- Linskill *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, ed. by Joseph Linskill, The Hague 1964.
- Rieger Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen 1991.
- Sakari Aimo Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki 1956.
- Sharman Ruth Verity Sharman, *The cansos and sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition*, Cambridge 1989.
- Salverda Jean-Jacques Salverda de Grave, *Observations sur l'art lyrique de Giraut de Borneil, Mededeelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Adf. Letterkunde*, Nieuwe Reeks, Deel 1, n. 1, Amsterdam, 1938, pp. 1-130.
- Squillaciotti *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, a cura di Paolo Squillaciotti, Pisa 1999.