

Carolina Borrelli

Guilhem d'Ieiras

A Dieu, en qu'es totz poders
(BdT 220.1)

Tra i trovatori meno noti della tradizione lirica occitana figura Guilhem d'Ieiras, di cui si conserva un unico testo, *A Dieu, en qu'es totz poders* (BdT 220.1). Il componimento, trasmesso dal solo manoscritto C, necessita di una rivalutazione critica.

Il *nomen toponomasticum* rivela la provenienza del trovatore dalla città di Hyères, situata nell'estremo territorio meridionale della Provenza. Tra i grandi feudi del XII secolo, il suo nome ricorre nei patronimici di baroni e signori che hanno prestato servizio a Raimondo Berengario di Barcellona tra il 1113 e il 1146. Una prima lista delle città a lui affiliate è identificabile a partire dal *Liber feudorum major*, in cui figura Hyères. Nel 1146, «la Provence orientale n'est pas plus représentée ... pas plus que la bordure littorale entre Marseille et Hyères, aux mains des vicomtes de Marseille, puissants vassaux des comtes de Provence».¹ Hyères rientra, in ogni caso, tra le località in cui il conte di Provenza e re di Sicilia possedeva un palazzo o un castello, lì collocato probabilmente per la sua favorevole posizione strategica. La città era infatti nota per il suo porto, che nel corso del XIII secolo fu testimone degli scambi commerciali tra il *Midi* francese e le grandi repubbliche italiane. Hoirs de fos-Hyères divenne una signoria laica nel corso del 1260, comprendendo i territori di Pierrefeu, Bormes, Collobrières, Le Cannet, La Garde-Freinet, La Mole, Gassin. Essa non era inoltre lontana da numerose signorie ecclesiastiche: gli ospitalieri di San

¹ *Atlas historique. Provence, Comtat Venaissin, principauté d'Orange, comté de Nice, principauté de Monaco*, Paris 1969, p. 36 (riferimento alla tavola 50).

Giovanni di Gerusalemme, con sede a Solliès; Grimaud e St-Tropez sedi della signoria parziale di San Vittore di Marsiglia; Cogolin, signoria parziale dell'ordine dei Templari. Con Raimondo Berengario V e Carlo I si raggiunse il consolidamento della potenza comitale sul territorio. Nel corso della seconda metà del XIII secolo Hyères risulta una delle *comanderie* principali dell'ordine dei Templari. A questo periodo risale il progetto di stabilirvi la Diocesi di Tolone, abbandonato tuttavia dopo qualche anno. Prima del 1250, l'ordine religioso più rappresentativo risulta quello delle beghine di Roubaud, dopo una predominanza francescana fino al 1248 e una successiva dei *frères du sac* a partire dal 1251.

Lo storico Alphonse Denis colloca entro il XIII secolo le personalità di Guilhem e Raimbaut d'Ieiras, «deux troubadours célèbres qui florissaient à peu près vers cette époque, avaient pris naissance à Hyères et l'habitaient ou y revenaient à de courts intervalles».² La grande notorietà dei due personaggi è messa in rapporto da Denis con la loro partecipazione alle Corti d'Amore di Signes e di Pierrefeu, situate nel territorio sud orientale della Provenza: il primo trovatore è ricordato per un unico componimento, di carattere religioso, di cui qui ci si occupa; il secondo per la *cobla Coms Proensals: si se-n vai dopna Sancha* (BdT 391.1), trådita dai testimoni **H** (c. 55r), **b¹** (c. 3r) e **κ** (pp. 111-112). In *Coms Proensals* Raimbaut si rivolge a Raimondo Berengario V, che voleva espellere dalla contea una sua zia, Sancie o Sancha d'Aragona, sposa ripudiata del conte di Tolosa Raimondo VI. La *cobla*, sulla base di tale riferimento, sarebbe databile intorno al biennio del 1242-1244.³

Gerardo Larghi non ha escluso che la figura di Guilhem d'Ieiras possa sovrapporsi a quella di Guilhem Raimon d'Ieiras: «una banale svista di qualche copista, tratto in inganno dalle scorciature dei nomi» potrebbe infatti «aver moltiplicato figure che in origine erano invece identiche».⁴ Secondo Larghi,⁵ il poeta si identificherebbe col Guilhem

² Alphonse Denis, *Hyères ancien et moderne, promenades pittoresques, scientifiques et littéraires sur son territoire, ses environs et ses îles*, Hyères 1876, p. 49.

³ Vicenç Beltran, *La creación de una lengua poética: los trovadores entre oralidad y escritura*, Alessandria 2011, p. 64.

⁴ Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014, p. 269.

attore insieme al magistrato Augier de Grassa del *partimen Guillem*, *prims est en trobar a ma guiza* (BdT 205.4 = 201.3), il quale a sua volta coinciderebbe con un Guilhem Raimon d'Ieiras attestato in documenti della corte provenzale di Raimondo Berengario V come *judex Provincie* tra il 1234 e il 1245.

Dalla trattazione di Alphonse Denis apprendiamo che lo stesso *nomen* è testimoniato in documenti di vario genere tra la fine dell'XI e la seconda metà del XIII secolo:

- in una testimonianza del 1070, un tale Guillaume d'Eyras, pentito per le azioni malevole contro Santo Onorato, cede le terre di cui si è impossessato ingiustamente al monastero di Lérins, scongiurando il Signore e lo stesso santo di perdonarlo e di accordargli misericordia;
- una lapide posta davanti alla porta principale della chiesa dei Templari (oggi la chiesa di Saint-Louis) riporta un epitaffio in latino in lettere gotiche che ricorda la morte nel 1204 del Gran Marchese Guillaume de Foz, signore di Hyères. Nella stessa chiesa si commemorano anche la moglie Adélasie de Laidet, e il figlio Guillaume;
- Guillaume de Fos, discendente della famiglia che aveva detenuto il potere sulla signoria di Hyères fino al 1257, ceduta a Carlo d'Angiò, viene investito di alte funzioni nel territorio di Napoli dal re di Sicilia;
- Guillaume de Saint-Julien, cavaliere vicario di Hyères, è nominato come secondo testimone nel trattato di pace fra Carlo I e il podestà della Repubblica di Genova del 1272;
- un tale Guillaume d'Hyères assiste al concilio dell'Isle, nel comitato veneziano, sotto la presidenza dell'arcivescovo d'Arles nel 1288.

L'omonimia e il carattere penitenziale di *A Dieu* spingerebbero a identificare il trovatore col benefattore del monastero di Lérins. Ciò collocherebbe verosimilmente la produzione poetica di Guilhem d'Ieiras alla fine dell'XI secolo. Gli indizi ricavabili dalla tradizione del testo portano però a escludere tale ipotesi.

Nell'analizzare i 161 *unica* del canzoniere C, De Conca ha individuato un gruppo di testi «noti solo grazie alla testimonianza di questo manoscritto». ⁶ La produzione dei diciotto componimenti unici, se-

⁵ *Ibidem*.

⁶ Massimiliano De Conca, «Studio e classificazione degli *unica* del ms. C (B. N. Paris F. fr. 856): coordinate storiche, letterarie e linguistiche», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc: actes du septième Congrès*

condo lo studioso, è collocabile intorno alla seconda metà del XIII secolo, quando il centro pulsante del mecenatismo meridionale era localizzato a Rodez, «la meglio conosciuta fra le piccole corti che, disperse in Rouergue, Linguadoca, Guascogna e nella regione di Foix, ospitarono fin verso il 1300 le manifestazioni estreme della gloriosa letteratura trobadorica». ⁷ Fra gli *unica* si inserisce il testo di Guilhem d'Ieiras. Le coordinate biografiche del trovatore risultano soltanto ipotizzabili. Seguendo il ragionamento di De Conca, se sussistesse un motore coerente nella selezione degli *unica* di C, esso sarebbe di ordine storico-culturale, come la provenienza geografica e la databilità dell'opera.

In questi testi predomina un'ispirazione di carattere religioso-morale, con riferimenti più o meno espliciti alle contingenze storiche: le opere di Austorc d'Aorlhac (*Ai Dieus, per qu'as facha tan gran maleza*, BdT 40.1), Austorc de Segret (*No sai qui-m so tan suy descoynoysens*, BdT 41.1), Bernart Alanhan de Narbona (*No puesc mudar qu'ieu non diga*, BdT 53.1), Bernart d'Auriac (*En Guillems Fabres sap fargar*, BdT 57.2), Bernart Sicart de Marvejols (*Ab greu cossire*, BdT 67.1), Guillem Fabre (*Hon mais vey, pus truep sordeyor*, BdT 216.1, 2), rientrano nel genere della canzone di crociata; nei testi di Bernart Tortitz (*Per ensenhar los nescis amadors*, BdT 68.1) e di Bernart de Tot-lo-Mon (*Be m'agrada-l temps de pascor*, BdT 69.1) si verifica la peculiare commistione fra argomento amoroso e *ensenhamen* o riflessione morale sulla decadenza dei costumi; in Uc de l'Escura (*De mots ricos no tem Peire Vidal*, BdT 452.1) si profila una critica aspra ai baroni malvagi nel contesto del regno di Alfonso VIII di Castiglia. Oltre alle opere dei trovatori poco noti, Clara d'Anduza (*En greu esmay et en greu pessamen*, BdT 115.1), Guilhem Evesque joglar d'Albi (*Valors e beutatz e dompney*, BdT 215.1) e Guillem Uc d'Albi (*Quant lo braus fregz yverns despuella*, BdT 237.1), manca nella trafile degli *unica* il genere convenzionale della *canso* amorosa, sulla

international de l'Association internationale d'études occitanes, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, Roma 2003, pp. 283-297, a p. 284.

⁷ Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova 1985, p. 162. Si segue il rimando di Perugi a Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena 1974, pp. 24-25 per la ricostruzione della dinastia dei conti di Rodez.

quale prevale una poesia dai toni moraleggianti e di carattere storico-politico.

La ricostruzione cronologica fornita da De Conca resta in ogni caso valida: partendo dallo spoglio degli studi critici, le uniche opere non databili sono l'*ensenhamen-canso* di Bernart Tortitz, la canzone d'amore diretta a una *domna* deceduta di Sail d'Escola (*Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta*, *BdT* 430.1) e *A Dieu*. Quest'ultima non rientra, come vorrebbe De Conca, nella sfera della poesia religiosa d'arte «priva di ogni particolare caratterizzante ... e della poesia che sarà propria dell'Accademia del Gay Saber di Tolosa».⁸ Larghi è il primo a mettere in discussione l'ipotesi di De Conca, sottolineando come la densità dei riferimenti biblici e la ricercatezza dello schema metrico avvicinino piuttosto l'opera di Guilhem d'Ieiras «alle altre poesie di argomento sacro composte dai trovatori tra la seconda metà del XII secolo e la prima parte della centuria successiva».⁹

Sebbene non sia possibile circoscrivere con esattezza la figura di Guilhem d'Ieiras, il presente contributo analizza le caratteristiche stilistiche e metriche del suo unico componimento, al fine di sottolineare come esso rientri nella temperie più vivace della produzione trobadorica piuttosto che in quella del suo tramonto.

*

A Dieu è trasmesso dal solo canzoniere **C** alla c. 368r. Quest'ultima, come numerose altre all'interno del manoscritto, presenta l'asportazione di due lettere capitali.¹⁰ Il testo risulta quindi fortemen-

⁸ De Conca, «Studio e classificazione degli *unica* del ms. C (B. N. Paris F. fr. 856)», pp. 290-291.

⁹ Guida e Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, p. 258.

¹⁰ Joseph Anglade, descrivendo le miniature di **C**, riconosce che «un très grand nombre d'ailleurs (58 environs) d'entre elles ont été découpées avec un canif», cfr. Joseph Anglade, «Les miniatures des chansonniers provençaux», *Romania*, 50, 1924, pp. 593-604, a p. 603. La prima lacuna della c. 368r è dovuta al taglio della miniatura riportata sul *verso* della stessa carta. Essa compromette le ultime due *coblas* del componimento di Guillem de Balaun, *Lo vers mou mercayan ves vos* (*BdT* 208.1). Per la descrizione del codice si veda «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri provenzali*, serie coordinata da Anna Ferrari, 7. Paris, *Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856)*, a cura di Anna Radaelli, Modena 2005.

te danneggiato nelle prime due *coblas* e nell'ultimo verso della *tornada*. La rubrica attributiva e l'*incipit* dell'opera sono ricostruibili a partire dalle tavole del canzoniere: T¹ (c. 16r) e T² (c. 20r) riportano lo stesso *comensamen*, *A Dieu, en cuy es totz poders*, e il nome di *Guillem dieyras*.¹¹ Il componimento è inoltre presente nella lista dei testi della cosiddetta "terza Tavola" del manoscritto, ricopiata su un «foglietto cartaceo ... incollato sul foglio di guardia». ¹² In essa sono indicati unicamente il nome del trovatore e il riferimento alla carta in cui *A Dieu* è trascritto. Secondo Anna Radaelli, questa tavola sarebbe stata aggiunta da una mano successiva, che avrebbe iniziato a compilare un nuovo indice alfabetico degli autori del codice, senza tuttavia portarlo a termine.¹³

Le porzioni di testo asportate assieme alle miniature possono essere in parte e solo dubbiosamente ricostruite grazie alle tavole del manoscritto, il cui dettato non è privo di difficoltà testuali. In particolare, in entrambe le tavole il verso incipitario, trascritto come *A Dieu en cuy es totz poders*, risulta ipermetro di una sillaba (lo schema metrico del componimento attenderebbe un settenario maschile). Francisco Oroz Arizcuren propone i seguenti emendamenti possibili:

¹¹ Radaelli distingue i due indici del canzoniere attraverso le sigle T¹ (cc. 1-17r), T² (cc. 18r-31v), cfr. Radaelli, «*Intavulare*».

¹² Radaelli, «*Intavulare*», p. 34.

¹³ Tra i nomi riportati nella terza Tavola (Ar), sono esclusi dal computo degli *unica* Bernart de la Fon, Cavalier del Temple, Gaucelm Estaca, Geneys lo joglar, Gui de Cavalhon, Guillem de Lemojtas, Guillem Mogier de Bezers, Guillem de Saint Gregori e Iordan de Cofolen. Secondo Radaelli, essi sarebbero stati individuati come ulteriori *unica* del canzoniere «a causa del loro particolare nome o per una errata attribuzione del codice», cfr. Radaelli, «*Intavulare*», p. 34. Oltre ai ventotto indicati nello studio del canzoniere narbonese, va segnalata la presenza di altri tre trovatori sul verso della carta della stessa tavola (Av): un *Pons*, il cui *nomen* è occultato dal taglio della carta nel suo margine superiore, identificabile con Pons Santolh de Tholoza, compositore del compianto *Marritz cum homs mal sabens ab franchura* (BdT 380.1); Raimon Menudet a cui è attribuito il *planh Ab grans dolors et ab grans marrimens* (BdT 405.1); Rostanh de Merguas, compositore della canzone *La douss'amors qu'ay al cor* (BdT 428.1). La produzione poetica di tali trovatori è attestata dal solo C. A seguito dei tre nomi si legge la firma di Polycarpe Chabaille (1796-1863).

A Dieu, en cuy es totz poders

1. *Dieu, en cuy es totz poders*
2. *A Dieu on es totz poders*
3. *A Dieu en qu'es totz poders*
4. **A Dieu-n cuy es totz poders*
5. *A Dieu, cuy es totz poders*

Pur supponendo la sinalefe tra *Dieu* e *en*, si rifiuta la soluzione (4.) con enclisi per l'assenza di ulteriore riscontro nella sintassi trobadorica. L'ipotesi (1.) è suggerita da Oroz Arizcuren per analogia con la preghiera del *Confiteor Deo*.¹⁴ Un ulteriore elemento di ispirazione liturgica è l'espressione *totz poders*, la quale richiama la formula *Confiteor Deo omnipotenti*, ed è di conseguenza irriducibile al solo sostantivo *poders* ai fini della coerenza sillabica.

Oroz Arizcuren ritiene ugualmente valide le forme (2.) e (3.): la prima ricorre all'interno della produzione lirica trobadorica;¹⁵ la seconda rimanda all'*usus* scrittorio del copista di **C**, il quale oscilla fra *cuy* e *en que / en qui*.¹⁶ Per avvalorare l'ipotesi (2.) si può supporre un errore di natura paleografica: la particella *en* dell'*incipit* è trascritta al di sotto della terminazione *-em* del *nomen* del trovatore. Questo elemento suggerisce un errore di copia di tipo progressivo provocato dall'assimilazione delle vocali *o* ed *e* trascritte su due segmenti di testo paralleli. L'aggiunta del pronome relativo *cuy* rappresenta, secondo questa prima ipotesi, il completamento meccanico della preposizione *en*. Ancora, il copista potrebbe aver aggiunto la sequenza di gra-

¹⁴ Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua. Edición crítica, traducción, notas y glossario*, Pamplona 1972, p. 193. Il primo emistichio del verso nelle canzoni religiose è frequentemente occupato dall'invocazione al divino. Sugli *incipit* 'vocativi' nei componimenti religiosi si veda Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati, «*Comensamen comensarai*: per una tipologia degli *incipit* trobadorici», *Romance Philology*, 67, 2013, pp. 113-138.

¹⁵ Esempio è il caso di *Totz m'era de chantar geqiz* (*BdT* 281.10) di Lamberti de Buval: «*Aquest novel chant me portaz / n'Elias, lai on es beltaz*» (vv. 61-62). Di particolare rilievo è il caso di Guiraut Riquier, *Aissi quon es sobronrada* (*BdT* 248.7): «*Vers Dieus, on es mos espers*» (v. 25).

¹⁶ «Parallèlement, la sourde [k] explosive est écrite *qu* devant tout voyelle (*q* devant *u*) ou *c* devant *a*, *o*, *u* ... En principe, le choix entre *qu/q* et *c* devant *a*, *o*, *u* s'opère en fonction du système de référence latin, mais les exceptions ne manquent pas», cfr. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 142.

femi *en* nel punto immediatamente sottostante all'uscita *-em* del *no-men*. In quest'ultimo caso, la forma originaria corrisponderebbe ad *A Dieu, cuy es totz poders*, latinismo che ricorre in un altro testo: «en Randos, cui es Paris» (Monge de Montaudou, *L'autrier fu en Paradis*, *BdT* 305.12, v. 14).¹⁷

Tra le numerose proposte, la forma (3.) risulta «la solución más exacta»,¹⁸ considerati l'*usus* del copista e la presenza della formula *en cui es totz poders* nell'*incipit* di un altro componimento religioso, come la canzone di crociata di Pons de Capdoill, testimoniata da **C**:¹⁹

En honor del Paire en cui es
tutz poders e tota vertatz.

(1-2)

Oroz Arizcuren fa ricorso a formule liturgiche per la correzione del testo: al v. 5 l'editore congettura *fallitz* sulla base della formula della confessione («cofessi e dic e manifesti que ieu ay falhitz et ofendutz dieus nostre senhor tropas ves»);²⁰ ai vv. 51-52 propone l'integrazione di *com qui s'es / en* rifacendosi al versetto salmodiale «in manus tuas commendo spiritum meum» (*Ps* 30, 6).

*

Per un corretto inquadramento di *A Dieu* è importante considerare un assunto fondamentale: nella poetica trobadorica non esistono «generi rigidamente codificati». ²¹ Nei principali repertori si notano inevitabili contraddizioni e doppie classificazioni. István Frank inserisce

¹⁷ Nell'edizione di Oroz Arizcuren rivista nel 2011 per il *Corpus des Troubadours* in rete si preferisce quest'ultima versione dell'*incipit*, sebbene manchi la giustificazione a tale *emendatio*.

¹⁸ Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa*, p. 193.

¹⁹ Lauren Mulholland, «Pons de Capdoill, *En honor del Paire en cui es* (*BdT* 375.8)», con modifiche di Francesco Saverio Annunziata, *Rialto* 02.xii.2015. Oroz Arizcuren nota la «construcción parecida» al v. 9 del componimento di *A Dieu*, cfr. Id., *La lírica religiosa*, p. 193.

²⁰ Hermann Suchier, *Denkmäler Provenzalischer Literatur Und Sprache*, Halle 1883, p. 98.

²¹ Costanzo Di Girolamo, «Canti di penitenza. Da Stroński a Ausiàs March», *Cultura neolatina*, 62, 2002, pp. 193-209, a p. 179, poi anche in Id., *Filologia interpretativa*, Roma 2019, pp. 175-189.

l'unico testo di Guilhem d'Ieiras tra le *chansons religieuses*. Pillet e Carstens lo classificano tra le canzoni-preghiera (*Gebet*), una categoria in cui rientrano altri cinque componimenti:

Arnaut Catalan, *Dieus verais, a vos mi ren* (*BdT* 27.4b)

Falquet de Romans, *Senher Dieu[s], que fezist Adam* (*BdT* 156.II)²²

Fraire Menor, *Cor ai e volontat* (*BdT* 159.1)

Guiraut Riquier, *Jhesus Cristz, filh de Dieu viu* (*BdT* 248.46)

Peire d'Alverne, *Deus, vera vida, verays* (*BdT* 323.16)

Il testo di Peire d'Alverne (*vers* religioso secondo la classificazione *BEDT*) e la preghiera in distici di ottosillabi di dubbia attribuzione (*Senher Dieu[s], que fezist Adam*, *BdT* 156.II) sono stati ampiamente analizzati da Costanzo Di Girolamo. Lo studioso, rifacendosi alla definizione del genere postulata da Stroński, ricollega i due componimenti alla tradizione della *lamentatio poenitentiae* mediolatina per la ricorrenza di alcuni elementi caratterizzanti: l'appello diretto a Dio; la supplica dell'assoluzione dal peccato; la fitta rete di riferimenti all'Antico e al Nuovo Testamento. Quest'ultimo carattere è considerato da Di Girolamo la discriminante nell'inquadramento dei canti di penitenza. Come per il componimento di Peire d'Alverne, anche per *Jhesus Christ, filh de Dieu viu* sussiste la doppia classificazione di *Gebet* e di *vers*, quest'ultima preferita in *BEDT* sulla base della rubrica dei testimoni **CR**. Per il repertorio informatizzato, le uniche canzoni a poter essere classificate come vere e proprie 'preghiere', insieme ad *A Dieu*, sono quindi i componimenti di Arnaut Catalan e dell'autore noto come Fraire Menor.²³

Tra gli elementi ricorrenti dei tre testi si riconosce l'utilizzo di verbi di preghiera alla prima persona singolare:

²² Nel repertorio *BdT*, questa *Gebet in Achtsilbnerreimpaaren* è associata all'opera lirica di Folquet de Romans, mentre per Bartsch il componimento è da assegnare a Folquet de Marselha. Per la disputa attributiva si veda Paolo Squillaciotti, «*Senher Dieu[s], que fezist Adam* di Folchetto di Marsiglia e due versioni catalane», *Studi mediolatini e volgari*, 41, 1995, pp. 127-164.

²³ La struttura metrica del componimento in ottosillabi, il verso tipico dell'innologia, nonché le sue caratteristiche formali e contenutistiche, lo rendono un caso unico. Esso non è analizzato in questo intervento, e per un suo approfondimento si rimanda a Di Girolamo, «Canti di penitenza», a Paolo Squillaciotti, «*Senher Dieu[s], que fezist Adam* di Folchetto di Marsiglia e due versioni catalane», e Id., *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa 1999, p. 453.

<i>Dieus verays, a vos mi ren</i>	<i>A Dieu, en qu'es totz poders</i>	<i>Cor ai e voluntat</i>
4, 13: <i>quier merce;</i> 42: <i>prec que-m defenda de dan</i>	7-8: <i>per que-l prec fass'al delitz / merces;</i> 25: <i>ie-us requier humilmen</i> 35: <i>merce vos quier humilmens</i>	1-2: <i>Cor ay e voluntatz / que fas'us precx prezatz</i> 22: <i>Enquer prec</i> 52: <i>don prec merce m'aiatz</i>

Queste formule rientrano tra gli elementi caratteristici della supplica, una tipologia salmodiale che, a differenza dell'inno, vede Dio come interlocutore diretto del canto, e non come oggetto. L'orante si rivolge al divino per chiedere umilmente il perdono per gli errori commessi nel corso della propria vita. La preghiera è così bipartita nei due momenti di invocazione e di implorazione, sulla base dei quali si potrebbe riconoscere una tipologia di «preghiera di liberazione», una «di pericolo», una «in punto di morte».²⁴ L'*invocatio* e la *supplicatio* sono elaborate attraverso la retorica dell'eulogia, caratterizzata da immagini e da tessere lessicali volte a celebrare l'oggetto della preghiera, sia esso Dio o un suo intermediario. A ogni vocativo segue un fitto apparato attributivo e appositivo, che mira a introdurre e a giustificare la richiesta dell'orante.

Si osservi il componimento di Arnaut Catalan, trådito da **C** (c. 360v),²⁵ **M** (c. 187v-188r) e in doppia attestazione nel *descriptus g* (cc. 115, 124):²⁶ i versi iniziali della prima *cobla* sono dedicati all'invocazione del *Dieus verays*, di cui il trovatore ricorda la misteriosa natalità (v. 2, «de la verge fos natz»), e l'estremo sacrificio (v. 3,

²⁴ Costanzo Di Girolamo, «Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel», *Romania*, 491/492, 2005, pp. 384-405, a p. 403. Come si è sottolineato, lo studioso non ricorre a una rigida tassonomia, ma all'associazione dell'invocazione a una richiesta specifica.

²⁵ Nel canzoniere **C** il componimento è attribuito a un ignoto *Geneys lo joglars*, per il quale si rimanda a Naohiko Seto, «*Geneys lo joglars*, la légende de saint Vou dans le manuscrit C occitan», *La France Latine*, 138, 2004, pp. 251-270.

²⁶ Il chiosatore di **M** riporta per il componimento di Arnaut un indicatore di genere, a sua volta ricopiato dal compilatore di **g**: *hymnus*.

«per nos en crotz levatz»). Segue la richiesta del perdono per «los mortals / falhimens e ls venials / qu'ay faitz en tota ma via» (vv. 5-7). Il trovatore crea un parallelismo diretto tra la vita di Cristo, rappresentata nei suoi estremi della nascita e della morte, e quella dell'orante, posta *tota* sotto il segno del peccato. All'interno della seconda *cobla*, dopo la richiesta di *merce* (v. 13), Arnaut si rivolge alla Vergine, ricordando, attraverso l'episodio che precede la morte di Gesù, la sua maternità spirituale:

e vos, maire de Dieu pia,
pregatz ne lo vostr'efan
que·us comandet a Johan
quan sus en la crotz pendia.

(19-22)²⁷

Il racconto di questo episodio continua nella *cobla* successiva, con il riferimento al sangue e all'acqua sgorgati dal costato del Signore durante la crocifissione (vv. 23-25): tale evento rappresenta la realizzazione di quanto si trova nelle Scritture, e dunque la sconfitta del *princeps ynfernals* (v. 28).²⁸ Alla fine della *cobla* risulta consequenziale a tale *invocatio* l'implorazione del poeta affinché non venga ingannato dall'*enemicx* (v. 32). Allo stesso modo, nella terza strofe il trovatore, giocando sulla doppia valenza di *cors* (realtà fisica e spirituale) crea la seguente analogia: come il corpo di Cristo è stato preservato nel momento della sepoltura prima della resurrezione *al terz dia* (v. 40), così l'io lirico prega affinché la *terna paria* (v. 41) lo difenda dalla dannazione, «de mort subtana gardan / mon cors e de vilania» (vv. 43-44).

Lo stesso procedimento poetico si verifica nel testo del Fraire Me-

²⁷ La Madonna è affidata dal figlio in punto di morte a Giovanni l'Evangelista, il quale scrive nel suo Vangelo: «Cum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem quem diligebat, dicit matri suae: Mulier, ecce filius tuus; deinde dicit discipulo: Ecce mater tua. Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua» (Io 19,26-27).

²⁸ «Ad Iesum autem cum venissent, ut viderunt eum iam mortuum, non fregerunt eius crura, sed unus militum lancea latus eius aperuit et continuo exivit sanguis et aqua. Et qui vidit testimonium perhibuit, et verum est testimonium eius. Et ille scit quia vera dicit, ut et vos credatis. Facta sunt enim haec ut Scriptura impleretur: "Os non comminuetis ex eo". Et iterum alia Scriptura dicit: "Videbunt in quem transfixerunt"» (Io 19,33-37).

nor, conservato nei soli canzonieri **C** (f. 371v-372r) e **R** (f. 95v). La prima *cobla* si apre con il cleuasma «s'ieu ben far los sabia» (v. 3), con il quale il trovatore fa riferimento all'impossibilità di comporre *precx prezatz* (v. 2). La prima richiesta è quella di ottenere *sens e sabers* (v. 5), per pregare come si conviene. L'implorazione si trasforma in una dichiarazione poetica, a cui segue l'invocazione a *dona sancta Maria* (v. 8), figura di mediazione con Cristo. La coppia di virtù torna ai versi successivi, con l'implorazione alla Vergine affinché il *preyador* possa meglio lodare. Il componimento del Fraire Menor prende così i caratteri di un ragionamento metaletterario. Il testo, col ridursi dei riferimenti alle Scritture, si avvicina a una supplica di tipo personale, il cui sigillo è la posizione iniziale e significativa del proprio *cor* e della propria volontà. Manca inoltre l'invocazione diretta a Dio, sostituita dalla ripetizione del vocativo *dona* e dalla richiesta di intercessione.

Torniamo ora al testo di Guilhem d'Ieiras. Il componimento si apre con una formula invocativa a Dio in forma di complemento indiretto (*A Dieu*), e con la presentazione delle virtù a lui proprie: *poders, sabers, volers* (vv. 1-3). I primi due elementi del trittico richiamano la *sapientiam* e la *potestas* attribuite a Cristo nel momento del suo sacrificio nei versetti dell'*Apocalisse* (5,11-14). Segue ad esso la confessione che, secondo l'analisi di Oroz Arizcuren, è affine a quella del *Confiteor* che potrebbe esserne il modello da un punto di vista sia sintattico che lessicale: l'affermazione «fi totz greus peccatz ... en faitz et en digz» (vv. 5-6) corrisponde ai versetti «quia peccavi nimis cogitatione, verbo, opere et omissione». In chiusura della strofe, il trovatore implora la remissione dei peccati in virtù dei tanti *delitz* già perdonati dalla grandezza della *merce* divina. Nella seconda *cobla* continua l'elencazione delle virtù di Dio: quest'ultimo è un *senher dreyturiers e vers* (v. 10), *de totz bes complitz* (v. 15). Alla giustizia del Dio vero si contrappone il peccato del trovatore: «don so tan greumen dampnatz» (v. 12); «tan son greu mey falhimen» (v. 17); «si tot suy fallitz greumen» (v. 26). Alla ferita del peccato mortale (v. 14) corrisponde per analogia quella inflitta da Longino a Cristo menzionata nella terza *cobla* (vv. 21-24). La citazione non è volta, come in altri casi, a ricordare il recupero miracoloso della vista del centurione, quanto piuttosto a sottolineare come il Signore, che ha già *mais perdonatz* (v. 8), sia prodigo anche nei confronti di chi si è dimostrato *fers, fels e fortz* (v.

21).²⁹ Un'altra immagine ricorrente dei componimenti di natura religiosa è contenuta nella *cobla* successiva: il trovatore fa riferimento al momento solenne del Giudizio attraverso l'espressione *quan passarai los portz* (v. 29). Il sostantivo 'porto', utilizzato nella lirica trobadorica come referente metaforico della salvezza e della protezione, indica in questo caso la soglia della vita terrena, preludio di quella celeste.³⁰

²⁹ L'episodio del perdono di Longino è «uno de los lugares comunes en las poesías de arrepentimiento» (cfr. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa*, p. 195). Tale *topos* ricorre nelle canzoni religiose *Ai, vergena en cui ai m'entendenza!* (BdT 344.1) di Guilhem de Luserna (vv. 42-45), e *Un bo vers* (BdT 434a.77) di Cerveri de Girona (vv. 22-24). La figura di Longino è menzionata anche in *Doutz braitz e critz* (BdT 29.8) di Arnaut Daniel, una canzone in cui la preghiera a Dio è finalizzata a uno scopo terreno: come Longino, anche il trovatore spera di ottenere il dono della vista, per poter vedere la sua dama nuda nella notte. Per quest'ultima occorrenza della figura di Longino si veda Fabrizio Beggiano, «Un'utilizzazione del supporto intertestuale nella scelta tra varianti. Il perdono di Longino», in *Prassi intertestuale*, a cura di Simonetta Bianchini, Roma 1996, pp. 11-19, e il contributo di Di Girolamo, «Longino che vide». Per una panoramica più generale sulla ricorrenza di Longino in contesti poetici, si veda Fabrizio Beggiano, «Origini e diffusione del *topos* leggendario-narrativo del 'Perdono di Longino' nelle letterature romanze», in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi. Atti del III Colloquio intern. (Venezia, 10-13 ottobre 1996)*, a cura di Antonio Pioletti e Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli 1999, pp. 217-228.

³⁰ Il porto come luogo di salvezza è ripresa del Salmo 106, 29-30: «et statuit procellam eius in auram, et tacuerunt fluctus eius. Et laetati sunt, quia siluerunt, et deduxit eos in portum voluntatis eorum». La figura cristiana associata al porto salvifico nella lirica trobadorica è solitamente la Vergine. Emblematico è il caso del *senhal Belh Deport* utilizzato da Guiraut Riquier sia per la *domna* terrena, sia per la madre celeste. Per il *senhal* attribuito alla dama terrena si considerino le canzoni *Mentaugutz* (BdT 248.55), *En tot quant qu'ieu saupes* (BdT 248.27) e *No puesc per ren* (BdT 248.59). La metamorfosi di *midons* si colloca all'altezza della composizione di *Christian son per Ihesu Christ nomnat* (BdT 248.86) e di *Yeu cujava soven d'amor chantar* (BdT 248.88), componimenti databili fra il 1287 e il 1289. L'immagine del porto come passaggio dalla dimensione terrena a quella celeste ricorre in *Can mi perpens mi m'arbire* (BdT 9.19) di Aimeric de Belenoi, e in *Quan be me suy apessatz* (BdT 156.10), di Falquet de Romans. A proposito di quest'ultima, in cui il sostantivo figura al singolare e non al plurale (come in Aimeric e in Guilhem), Oroz Arizcuren: «es evidente que *port* de este pasaje y de los ejemplos que acabamos de mencionar, que implican un peligro, pertenecen a un campo semántico muy diferente del de *portz salvan* o *ports ses perilh*, etc. que conllevan el significado de refugio, salvación, de acuerdo con el étimo latino *portus*», cfr. https://trobadors.iec.cat/veure_notes.asp?id_obra=186 [consultato l'8/6/2021].

La metafora nautica è associata al senso di libertà dal peso del peccato, dal quale il *preyador* potrà essere liberato solo tramite l'azione del divino.

Nelle ultime due *coblas* l'argomentazione si sviluppa ulteriormente. Il primo verso di ciascuna presenta due diverse invocazioni dirette: la prima rivolta a Dio, al quale ci si appella nuovamente in *tornada*; la seconda alla Vergine. La struttura invocativa si sviluppa sui primi due versi di ciascuna strofe:

Reys, senher omnipotens,
vers Dieus e vers salvamens
(33-34)

Verges, regina plazens,
sobre valor plus valens
(41-42)

Mentre al primo interlocutore il trovatore si rivolge con il *vos*, alla Vergine viene fatta richiesta di mediazione con l'utilizzo del 'tu'. Nell'implorazione al *Reys*, il trovatore ricorda il mistero dell'incarnazione del figlio, mandato sulla terra per esercitare il potere del perdono.

Nella *cobla* successiva, Oroz Arizcuren riconosce un possibile riferimento alla lettera di San Paolo ai Romani:

mas, on mager forfatz es,
mager pot esser merces
(45-46)

ubi autem abundavit delictum, superabundavit gratia. (5, 20)

Il perdono può essere concesso solo a causa del compimento dell'errore. Questa affermazione, esemplificata dai versi successivi (47-48), riassume la teoria della giustificazione del peccato come pegno della salvezza contenuta nella *Lettera ai Romani*. La *tornada* è indirizzata a Dio, il cui nome è inserito in un'invocazione formata da quattro elementi e scandita dalla ripetizione dell'aggettivo *verays* (49-50).

Dall'analisi dei richiami interni che accompagnano le numerose invocazioni dei tre componimenti, si riconosce una forte dipendenza dalla sfera salmodiale, specificamente quella della supplica, nella quale si associa all'appello al divino la richiesta del perdono dei peccati.

*

Il testo di *A Dieu* si struttura in sei strofe di otto settenari, seguite da una *tornada*, con allacciamento strofico a *coblas doblas*. Lo schema metrico del componimento si presenta in questo modo: a7 a7 a7 b7 c7 c7 c7 b7. All'interno delle singole strofi è individuabile una bipartizione: al riconoscimento e alla contrizione per il peccato, segue la richiesta di perdono. La struttura di *coblas doblas* rispecchia il modo in cui questa partizione di carattere contenutistico è modulata all'interno del componimento: nelle *coblas* I-II la richiesta del perdono è concentrata negli ultimi due versi; nelle *coblas* III-IV la richiesta inizia al primo verso in rima *c*, attraverso le immagini del centurione Longino e dei *portz*; le ultime due *coblas*, V-VI, oltre al parallelismo delle invocazioni iniziali dirette a Dio e alla Vergine, che coinvolgono i primi due versi di entrambe, condividono la rima identica *datz* (vv. 40, 48). La rima *b* è una rima invariabile con uscita in *-atz*, che vede il succedersi nelle *coblas* delle coppie *encolpatz / perdona[tz]* (vv. 4, 8), *dampnatz / humilitatz* (vv. 12, 16), *conortatz / nafrazt* (vv. 20, 24), *fassatz / clamatz* (vv. 28, 32), *platx / datz* (vv. 36, 40), *forfatz / datz* (vv. 44, 48), e nella *tornada* la rima finale *comandatz* (v. 52).

Lo schema metrico adoperato da Guilhem d'Ieiras è un *unicum* della tradizione lirica trobadorica. Il solo schema rimico è condiviso da due componimenti occitani: *[M]out m'es bel el temps d'estiu* (*BdT* 29.14a), *plazer* attribuito ad Arnaut Daniel dal suo unico testimone (Ψ), e *Anc que-m fezes vers ni chanso* (*BdT* 10.44) di Aimeric de Peguilhan, tradito dai canzonieri **DU**.

Tralasciando l'affinità strutturale, che è limitata al solo schema rimico, a legare i tre componimenti è la comune appartenenza a un genere parallelo a quello della *chanso*. Tra essi, il testo che più si avvicina a tale genere sembrerebbe proprio *A Dieu*: il canto religioso è solitamente percepito come una emanazione tardiva di quello profano, realizzata attraverso la risemantizzazione dei suoi stilemi sintattici e lessicali.³¹ Tuttavia, la vicinanza a testi di natura diversa potrebbe

³¹ Secondo Aurelio Roncaglia «medesimezza di natura e identità di vocabolo consentono in qualsiasi momento il richiamo d'esperienze e la trasposizione d'immagini dall'un piano all'altro. I due amori parlano, con tutte le ambiguità che ciò comporta una stessa lingua», cfr. Id., «Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo. Discussione sui fondamenti religiosi del *trobar natu-*

suggerire la ripresa consapevole da parte del trovatore di un modello alternativo.

rau di Marcabru», in I Cistercensi e il Lazio: Atti delle giornate di studio dell'istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma. 17-21 maggio 1977, Roma 1978, pp. 11-22, a p. 12. Tra gli ultimi studi su questi stessi temi si ricordano: Zeno Verlato, Il pretesto trobadorico della raccolta di poesie religiose del manoscritto di Wolfenbüttel, in La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni, Atti del VI convegno triennale della Società italiana di filologia romanza (Padova-Strà, 27 settembre-1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova 2009, pp. 263-291; Gianluca Valenti, La liturgia del trobar. Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali, Berlino 2014.

Guilhem d'Ieiras
A Dieu en qu'es totz poders
 (BdT 220.1)

Ms.: C 368r (<...>uille(m) dieyras).

Edizioni: Carl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1856-1873, p. 4; Victor Lowinsky, «Zum geistlichen Kunstliede in der altprovenzalischen Litteratur bis zur Gründung des *Consistori del Gai saber*», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 20, 1898, pp. 163-271, p. 198 (postille all'edizione Mahn); Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972, p. 192; Pierre Bec, *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadours mal connus*, Orléans 2004, p. 248 (testo di Oroz Arizcuren, con modifiche grafiche); Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa. Versión revisada para Corpus des Troubadours*, in rete, 2011.

Metrica: a7 a7 a7 b7 c7 c7 c7 b7 (Frank 83:2). Otto *coblas doblas* di sei versi. La rima b in *-atz* è invariabile. La *tornada* riprende lo schema degli ultimi quattro versi delle ultime due *coblas*. Rime: a (I-II): *-ers*, a (III-IV): *-en*, a (V-VI): *-ens*; b: *-atz*; c (I-II): *-itz*, c (III-IV): *-ortz*, c (V-VI): *-es*. Rime etimologiche: *fallitz* (v. 5) : *falhimen* (v. 17); *humilitatz* (v. 16) : *humilmèn* (v. 25) : *humilmens* (v. 35); *tortz* (v. 23) : *estortz* (v. 31). Rime identiche: *merces* (vv. 39, 46, 50); *datz* (vv. 40, 48). Rima interna: *encolpatz* : *pecatz* (vv. 3-4).

Attribuzione: il testo è uno degli *unica* del canzoniere C. Attraverso le tavole e la parte leggibile della rubrica sulla carta in cui è trascritto il componimento, è possibile ricostruire l'attribuzione a Guilhem d'Ieiras. Il *nomen toponomasticum* suggerisce la provenienza del trovatore dal territorio di Hyères. Gerardo Larghi segnala la «parziale omonimia» (cfr. Guida e Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, p. 257) fra il compositore di *A Dieu* e Guilhem Raimon d'Ieiras, vissuto presumibilmente intorno alla prima metà del XIII secolo.

Datazione: il testo non presenta elementi utili. Larghi ipotizza un periodo di composizione compreso tra «la seconda metà del XII secolo e la prima parte della centuria successiva» (cfr. Guida e Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, p. 258). Massimiliano De Conca (Id., «Studio e classificazione degli *unica* del ms. C (B. N. Paris F. fr. 856)», pp. 290-291) suggerisce una cronologia più bassa, da circoscrivere alla seconda metà del XIII secolo. Nel repertorio *BEdT* Guilhem d'Ieiras è inserito fra i trovatori della quarta generazione.

Testo. I guasti materiali dovuti ai tagli delle miniature compromettono parte delle prime due *coblas* e il secondo emistichio del v. 51. Le integrazioni sono frutto di congetture di Oroz Arizcuren, il quale commenta e sostituisce quelle di Lowinsky.

- I [A Di]eu, en qu'es totz [po]ders
 dreitz e so[bi]ras sabers,
 e just[se c]ertas volers,
 mi [re]n cofes, encolpatz: 4
 [fi] totz greus pec[catz, fallitz],
 [pess]ans en faitz et en digz.
 Per qu'el prec, fass'als delitz
 merces, que mais n'a perdona[tz]. 8
- II En vos es totz mos espers,
 [Se]nher dreyturiers e vers,
 que[-m] soudetz totz mos dolers,
 don [so] tan greumen dampnatz: 12
 de[ls] tortz mos latz envazitz,
 de p[ec]catz mortals feritz.
 Senher d[e] totz bes complitz,
 valha-m vostr'humilitatz! 16

I en cuy es

I. A Dio, in cui risiede tutta la potenza, la sapienza giusta e suprema, e la volontà ferma e sicura, mi rendo confesso, colpevole: ho commesso tanti gravi errori, peccatore (qual sono), in pensiero, in opere e parole. Perciò prego che sia misericordioso verso i miei peccati, perché in più casi ne ha perdonati.

II. In voi risiede tutta la mia speranza, Signore giusto e vero, che alleviate tutte le mie pene per le quali sono gravemente dannato, il mio costato è aggredito dai torti, ferito dai peccati mortali; Signore pieno di tutti i beni, aiutatemi con la vostra benevola compassione.

1. *Poders* in questo caso è da intendere come «puissance» (cfr. *DOM*, s.v.), e richiama, insieme a *sabers* e *volers* il trittico costituito da *potentia*, *sapientia* e *voluntas*, per il quale Oroz Arizcuren fa riferimento al giudizio di Guglielmo di Conches, *Philosophia mundi* I, V: «est ergo in divinitate potentia, sapientia, voluntas». La coppia *poders* e *sabers* è presente anche in *Ap* 7,12: «benedictio et claritas et sapientia et gratiarum actio, honor et virtus et fortitudo Deo nostro in saecula saeculorum». Si considerino a tal proposito altri componimenti religiosi: Guiraut Riquier, *Ops m'agra que mos volers*: «mas non es tals mos poders / que soven volers no·l vensa» (*BdT* 248.61, vv. 17-18); Guiraut Riquier, *Cristian son per Jhesu Crist nomnat*: «qu'ans vens lo pus poders ab voluntat» (*BdT* 248.86, v. 16); Anonimo, *S'eu sabes tan dir com voler*: «pero lai on poders non es / sabers ni volers no·i val res» (*BdT* 461.222, vv. 4-5). Gli elementi di questo trittico terminologico sono frequenti anche in contesti profani: Guiraut Riquier, *Mout me tenc ben per pagatz*: «e si·m fos donatz poders / a mezura de sabensa» (*BdT* 248.56, vv. 25-26).

2. La medesima dittologia applicata a *sabers* non ha precisi riscontri, mentre esso è detto *adreitx* in: Gaucelm Faidit, *L'onratx iauzens sers*: «adreitx sabers» (*BdT* 167.33, v. 27). Il *dreitz sabers* è una condizione necessaria affinché il peccatore possa nutrire la speranza di redenzione. In *S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens* (*BdT* 10.48), Aimeric de Peguilhan fa appello alla *dreitura* (v. 52) divina, affinché «quasqun d'elhs esser vers pardons» (v. 53). Per la concezione della sovranità di Dio, qui associata alla virtù della sapienza, si consideri *Eph* 1,11: «in quo etiam et nos sorte vocati sumus, praedestinati secundum propositum eius, qui operatur omnia secundum consilium voluntatis suae».

3. Il termine *certas* si può tradurre con 'fermo' e 'indiscutibile', come dimostra il suo utilizzo all'interno della dittologia sinonimica *ferms e certas* contenuta nel componimento di crociata di Gavaudan, *Senhors, per los nostres peccatz* (*BdT* 174.10, v. 42), e in Aimeric de Belenoi, *Pos Dieus nos a restaurat*: «per que·l noms es vers e certas» (*BdT* 9.17, v. 11).

4. L'espressione *mi ren*, ricostruita nell'edizione di Oroz Arizcuren, è una delle spie sintattiche della forte permeabilità linguistica fra componimenti di carattere profano e quelli di contenuto sacro: Pons de Capdoill, *Tan m'a donat fin cor e ferm voler*: «A vos mi ren per far vostre coman, / bona dompna» (*BdT* 375.23, vv. 46-47); Raimbaut d'Aurenga, *Après mon vers vueilh sempr'ordre*: «Domna, franca res veraiga / eu que·us sui verais amics / a vos mi ren totz antics» (*BdT* 389.10, vv. 61-63); Raimon Bistortz d'Arle, *Aissi com arditx entenz*: «Deus don la bella cui mi ren / guizerdo mi renda» (*BdT* 416.2, vv. 39-40); Sordel, *Si co·l malaus qe no se sap gardar*: «Restaur, a vos mi ren a cui·m soi datz» (*BdT* 437.31, v. 41); Anonimo, *Pos la douza sasons gaia*: «Bona dompna, vos mi ren / e plaça vos mon acort» (*BdT* 461.194, vv. 46-47). Il suo accompagnamento al termine *cofes* è piuttosto ra-

ro. Se ne rintraccia un'espressione corrispondente in strutture più complesse: Pons de Capdoill, *En honor del pair'en cui es*: «mi ren colpables penedens» (*BdT* 375.8, v. 12).

5. Lowinsky congettura «[f]i totz greus pec[catz aunitz, Pec]cans», con *aunitz* inteso come 'coperto dall'onta' (Id., «Zum geistlichen Kunstliede», p. 198). Oroz Arizcuren propone di colmare la seconda lacuna del verso con *fal-litz* (presente anche al v. 26), facendo riferimento alla formula di confessione occitana, di cui si danno due occorrenze: Guillem d'Autpol, *Esperansa de totz fermes esperans*: «qu'ieu falhitz, fals mi sent, greus e pezans» (*BdT* 206.1, v. 45); Austorc de Segret, *No sai qui-m so tan suy desconoyssens*: «et es ben dreitz quar es a Dieu falhitz: / qui falh a Dieu en remanh escarnitz» (*BdT* 41.1, vv. 21-22). Quanto a *peccatz* la ricostruzione della forma comporta la geminata, in considerazione dell'uso scrittorio di C (cfr. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 142).

5-6. Guilhem d'Ieiras riprende la formula del *confiteor* con il tritico *co-gitatione, verbo et opere*, come rimarca Oroz Arizcuren, «adaptando en el orden a las exigencias de la rima» (cfr. Id., *La lírica religiosa*, p. 193). Quanto a *pessans*, si accoglie l'integrazione proposta dal medesimo Oroz Arizcuren, laddove Lowinsky congettura *peccans*. Il peso che ha il lessico della *co-gitatio* all'interno dei componimenti di carattere religioso arriva spesso al parossismo, come si nota nell'*incipit* di un componimento di Arnaut de Brancalo, *Pessius, pessans, peccans e penedens* (*BdT* 26.1). In quest'ultimo ritorna il tritico, *en pessatz - folhs digz - faigz decebens* (vv. 3-4). Con maggiore frequenza si ritrova la coppia di *verbo et opere*, spesso in forma invertita: Raimon de Miraval, *Lonc temps ai agutz cossiriers*: «ja no's cuide qu'il si' avars / en faitz ni en digz plazentiers» (*BdT* 406.31, vv. 35-36). Non si concorda con la variazione grafica *ditz* del testo contenuto nell'antologia di Bec. La lezione *digz* può essere considerata un allomorfo, che non tradisce la regolare sequenza rimica all'interno della *cobla*. Si tratta della grafia dominante -g, caratteristica nella *scripta* del canzoniere narbonese, «qui peut connaître les variantes -ig ... et -yg» (cfr. Zufferey, *Recherches linguistiques*, pp. 140-141). La terminazione in -z è riconosciuta da Zufferey come esito della [s] implosiva, sempre rappresentata con -s finale, a meno che non sia preceduta da «g notant [tš]» (cfr. Id., p. 144).

7-8. Il participio sostantivato *delitz*, ripreso dal pronome *ne* del verso successivo, è un termine generico che riassume i *peccatz* elencati nei versi precedenti.

9. La speranza è una delle virtù teologali a cui il penitente fa convenzionalmente appello *in extremis*: Guiraut Riquier, *Aissi quon es sobronrada*: «vers Deus, on es mos espers» (*BdT* 248.7, v. 25); Guiraut Riquier, *Grans afans es ad home vergonhos*: «es mos espers, apres Dieu, de guyrensa» (*BdT* 248.33, v. 49); Guiraut Riquier, *Jhesus Cristz, filh de Dieu viu*: «mas espers

me ten el briu / de fe que·m valha merces / ab vos, Senher!» (*BdT* 248.46, vv. 15-17). Essa si accompagna nella stessa strofe all'*humilitatz* (v. 16), che è qui da intendersi come la disponibilità di Dio a perdonare invece che a punire.

11. Il verbo *soldar* ha l'accezione di 'guarire'. Nei versi successivi il trovatore fa riferimento alle ferite inflitte dal peccato: il penitente si proclama *envazitz* e *feritz* (vv. 13-14). Il termine 'ferito' ricorre all'interno della *cobla* successiva (v. 24). La differenza tra *feritz* e *nafratz* è sottile: il primo pone l'accento su chi subisce l'azione; il secondo su chi la compie. Il termine *envazitz* compare nel volgarizzamento provenzale della *Chirurgia* di Ruggero Frugardo, inserito nella dittologia *entamenatz et envasitz* (*De vulnere stomachi*, 1230), con riferimento allo stomaco lacerato da una ferita, cfr. Paolo Rinaldi, «Appunti per una nuova edizione del compendio occitanico verseggiato della *Chirurgia* di Ruggero Frugardo», *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 329-442.

18. Costruzioni analoghe con indicatori temporali si ritrovano anche in: Cadenet, *Be volgra s'esser pogues*: «mas las setmanas e·ls mes / e·ls ans qu'ai laissatz passar / qu'ieu no fui de Dieu membrans» (*BdT* 106.10, vv. 35-37); Anonimo, *Salve Yesus, segner, qu'es fils et paire*: «tan sui estaç faillen chascun iornal / aiudaç me, saint paire sperital» (*BdT* 461a.8, v. 23); Bonifaci Calvo, *Ai Dieus, s'a cor que·m destreigna*: «se no·m alevia·l martire / dont nueg e iorn sui sofrire» (*BdT* 101.2, vv. 15-16).

19. La struttura *donar + espaven* (quest'ultimo più frequentemente inserito in costrutti formati dai verbi *far* o *aver*) si ritrova anche in: Lanfranc Cigala, *Amics Rubaut, de leis, q'am ses bauzia* (*BdT* 282.1a = 429.1, v. 40); Bernart de Ventadorn, *Gent estera que chantes* (*BdT* 70.20, v. 15); Bartolome Zorzi, *Atressi cum lo camel* (*BdT* 74.2, v. 70); Cadenet, *A! cu·m dona ric coratge* (*BdT* 106.2, v. 3); Clara d'Anduza, *En greu esmay et en greu pessamen* (*BdT* 115.1, v. 17); Daude de Pradas, *Pos Merces no·m val ni m'ajuda* (*BdT* 124.13, v. 39).

20. Il conforto divino, definito *ferms* ('che non vacilla'), è l'elemento portante della *Lettera ai Corinzi* 2, 1:3-4: «Benedictus Deus et Pater Domini nostri Iesu Christi, Pater misericordiarum et Deus totius consolationis, qui consolatur nos in omni tribulatione nostra, ut possimus et ipsi consolari eos, qui in omni pressura sunt, per exhortationem, qua exhortamur et ipsi a Deo».

21. Si è già parlato della ricorrenza della figura di Longino all'interno della lirica trobadorica. Si vedano ad esempio: Peire Guillem de Luzerna, *Ai, vergena, en cui ai m'entendenza*: «pero cant me·n sove / com a Longi fon de perdon leugiers» (*BdT* 344.1, vv. 42-43); Pons de Capdoill, *Er nos sia capdelhs e guerentia*: «e perdonet Longi qui·s repentia» (*BdT* 375.2, v. 24); Arnaut Daniel, *Doutz brais e critz*: «Dieus lo chauzitz / per cui foron assoutas / las faillidas que fetz Longis lo cecs» (*BdT* 29.8, vv. 25-27). Nel testo di Guilhem d'Ieiras, il nome del centurione è accompagnato dal tritico aggettivale asso-

nanzato *fer, fels e fortz*. A Longino è stata concessa la remissione dei peccati, anche quelli contro Dio («per cuy fos nafrazz», v. 24). La sua figura è quindi emblematica della giustificazione del peccato e dell'ottenimento del perdono, quest'ultimo metaforizzato nel recupero della vista.

22. La rima grammaticale *conortz* richiama il *conortatz* (v. 20) della stessa *cobla*.

25. Il verbo *requier* richiama il *queric* della strofe precedente (v. 23), creando un più esplicito parallelismo fra la figura del penitente e quella di Longino. Dal verbo principale dipendono la richiesta del perdono (v. 27) e quella della *bona sortz* (v. 30).

29. L'immagine del porto ricorre in altri due componimenti di carattere religioso: Aimeric de Belenoi, *Quan mi perpens ni m'albire*: «lo iorn c'om passa los portz / on tug van ses contradire» (*BdT* 9.19, vv. 24-25); Falquet de Romans, *Quan ben mi soi perpensatz*: «qu'a passar nos er al port / on tug passon ab dolor» (*BdT* 156.10, vv. 50-51). Con difficoltà si potrebbe collegare questa immagine a quella di un luogo reale. Si tratta di un congedo dalla vita terrena nel momento della morte. Questa interpretazione è ulteriormente avvalorata dai due componimenti di Aimeric de Belenoi e di Falquet de Romans: nel primo l'immagine dei porti è inserita all'interno di una canzone nella quale ricorre il *mot refranh morz*; nel secondo figurano i versi «mentre que vai vas la mort / qu'a passar nos er al port / on tug passon ab dolor / li rey e l'emperador» (vv. 49-52). Il termine *port* in occitano, in catalano e in castigliano ha anche il significato di 'passaggio, varco'.

30. Oroz Arizcuren emenda *donatz* del manoscritto con *donetz*. Qui si recupera la lezione di C.

32. La locuzione *clamar quit* è presente anche in un *partimen* di Lanfranc Cigala e Simon Doria, *Amics Symon, si-us platz, vostra semblanza* (*BdT* 282.1b = 436.1a). Oroz Arizcuren traduce il termine *quitis* con «libre», rimarcando la sua accezione giuridica.

37. Si rende il deittico *sai* con «ici-bas» (cfr. *DOM*, s.v.), accezione che genera una marcata polarizzazione con il complemento di moto da luogo *del cel* (v. 38). In questi due versi si sintetizza il mistero dell'incarnazione di Cristo, mandato tra gli uomini con il compito di assolverli dal peccato.

43. Il trovatore si rivolge alla Vergine con il 'tu', che si alterna al *vos* destinato a Dio. Ciò accade in pochi altri casi, a riprova della predominanza dell'utilizzo del canonico 'voi': Guillem d'Autpol, *Esperansa de totz fermes esperans* (*BdT* 206.1, v. 18); Peire Cardenal, *Vera vergena, Maria* (*BdT* 335.70).

45-46. Guilhem traduce in questi versi l'«ubi autem abundavit delictum, superabundavit gratia» (*Rm* 5,20). Il termine *forfatz* assume le due accezioni di «culpable» (cfr. *PD*, s.v.) e, secondo Oroz Arizcuren, di «pecado, delitto» (la prima al v. 44, la seconda ai vv. 45-47). Gli ultimi versi della VI *cobla*

ricalcano una forma di insegnamento con le due massime della giustificazione del peccato, le quali assumono un sapore proverbiale, anche in virtù del ‘gioco’ fonico generato dalla ripetizione di *forfatz*.

51-52. La grave lacuna del testo è colmata da Oroz Arizcuren attraverso il Salmo 30, 6 ripreso poi nel *Vangelo di Luca* (23, 46): «in manus tuas commendo spiritum meum». Nei *Salmi* il versetto è seguito dall’implorazione («redimisti me») e dall’invocazione («Domine Deus veritatis»). Oroz Arizcuren colma congettualmente la lacuna del penultimo verso con *com qui s’es / en* sulla base di: «a vos mi ren em don / cum cel qu’atend da vos veira merces» (cfr. Emil Levy, *Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extrav. 268 de Wolfenbuettel*, Paris 1887, p. 303, vv. 2341-2342). Il filologo mette a testo una terza rima identica (-es). Da un esame del manoscritto, non si può giustificare tale integrazione: a inizio rigo si riconosce, al di sopra del guasto materiale, il tratto superiore del modulo di una lettera diversa da *c*, più simile forse a quello di una *t*.

Università di Siena

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D Modena, Biblioteca Estense universitaria, α.R.4.4.
H Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3207.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
U Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI.43.
g Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat.3205.
ψ Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 23789.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours, Bibliographie der Troubadours*, ergänzt und weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- COM 2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005 (*COM1* 2001).
- DOM* *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel et Maria Selig, Tübingen 1996ss.; in rete, 2013ss.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.

Edizioni

Aimeric de Belenoi

- Caterina Menichetti, «Aimeric de Belenoi, *Consiros, com partis d'amor* (*BdT* 9.10)», *Rialto* 23.xii.2013.
- Andrea Poli, *Aimeric de Belenoi. Le poesie*, Firenze 1997.

Aimeric de Peguilhan

- Aimeric de Peguillan, *Poesie*, a cura di Antonella Negri, Roma 2012.
- Luca Gatti, «Aimeric de Pegulhan, *Ja no cujei que-m pogues oblidar* (BdT 10.30), Id. (?), *S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens* (BdT 10.48)», *Lecturae tropatorum*, 10, 2017, 31 pp.
- Id., «Aimeric de Pegulhan, *S'ieu hanc chantiei alegres ni jauzens* (BdT 10.48)», *Rialto* 19.i.2018.

Arnaut de Brancalo

Saverio Guida, *Trovatori minori*, Modena 2002.

Arnaut Catalan

Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antiga. Edición crítica, traducción, notas y glosario*, Pamplona 1972.

Arnaut Daniel

- William Paden, «Un *Plazer dels mes*, vingtième chanson d'Arnaut Daniel? *Mout m'es bel el temps d'estiou* (P-C 29, 14 a)», *Cahiers de civilisation médiévale*, 104, 1983, pp. 341-354.
- François Zufferey, «Un plazer attribué à Arnaut Daniel», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena 1989, pp. 1503-1513.

Austorc de Segret

Linda Paterson, «Austorc de Segret, [*No s'jai qui-m so tan suy [des]conoyssens* (BdT 41.1)», *Lecturae tropatorum*, 5, 2012, 16 pp.

Bartolome Zorzi

Emil Levy, *Der Troubadour Bartolome Zorzi*, Halle 1883.

Bernart Alanhan de Narbona

Linda Paterson, «Bernart Alanhan de Narbona, *No puesc mudar qu'ieu non diga* (BdT 53.1)», *Rialto* 21.viii.2013.

Bernart d'Auriac

Linda Paterson, «Bernart d'Auriac, *Nostre reys qu'es d'onor ses par*», *Rialto* 8.iv.2013.

Bernart de Ventadorn

Moshé Lazar, *Bernard de Ventadour. Troubadour du XII^e siècle*, Paris 1966.

Bonifaci Calvo

Francesco Branciforti, *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania 1955.

Cadenet

Josef Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet. Edition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Berne 1978.

Clara d'Anduza

Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen 1991.

Dante Alighieri

Convivio, a cura di Giorgio Inglese, Milano 2020.

Daude de Pradas

Silvio Melani, "*Per sen de trobar*". *L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout 2016.

Elias de Barjols

Giorgio Barachini, *Il trovatore Elias de Barjols*, Roma 2015.

Fraire Menor

Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua. Edición crítica, traducción, notas y glosario*, Pamplona 1972.

Gaucelm Faidit

- Giorgio Barachini, «Gaucelm Faidit, *L'onratz iauzens sers* (BdT 167.33)», *Rialto* 2.ii.2016.
- Giorgio Barachini, «Gaucelm Faidit, *Fortz cauza es que tot lo maior dan* (BdT 167.22)», *Rialto* 15.ix.2016.

Gavaudan

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979.

Giraut de Borneil

Ruth Verity Sharman, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge 1989.

Guilhem d'Autpol

Cristophe Chaguinian, *Les albas occitanes*, Paris 2008.

Guillem Figueira

- Gianfelice Peron, «Guillem Figueira, *D'un sirventes far* (BdT 217.2)», *Rialto* 6.xii.2015.
- Linda Paterson, «Guillem Figueira, *Totz hom qui ben comen'e ben fenis* (BdT 217.7)», *Rialto* 13.ix.2013.

Guilhem de la Tor

Antonella Negri, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, Soverria Mannelli 2006.

Guillem de Saint Leidier

Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua. Edición crítica, traducción, notas y glosario*, Pamplona 1972.

Guiraut Riquier

- Monica Longobardi, «I vers del trovatore Guiraut Riquier», *Studi mediolatini e volgari*, 29, 1982-83, pp. 17-163.
- S. L. H., Pfaff, *Guiraut Riquier*, in *Die Werke der Troubadours in Provenzalischer Sprache nach den handschriften der pariser nationalbibliothek*, herausgegeben von C. A. F. Mahn, Berlin 1853.

Rambertino Buvailelli

Elio Melli, *Rambertino Buvailelli. Le poesie*, Bologna 1978.

Lanfranc Cigala ~ Rubaut

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954.

Monge de Montaudo

Dario Mantovani, «Monge de Montaudo: *L'autrier fui en Paradis (BdT 305.12)*», *La parola del testo*, 12, 2008, pp. 7-34

Peire d'Alvernhe

Aniello Fratta, *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Manziana 1996.

Peire Cardenal

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena 2013.

Peire Guillem de Luzerna

Luca Morlino, «*Ai, Vergena, en cui ai m'entendenza (BdT 344.1)*», *Rialto* 10.xii.2005.

Peire Vidal

d'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli 1960.

Pons de Capdoil

- Lauren Mulholland, «Pons de Capdoill, *Ar nos sia capdels e garentia (BdT 375.2)*», *Rialto* 11.v.2015.
- Id., «Pons de Capdoill, *En honor del Paire en cui es (BdT 375.8)*», con modifiches di Francesco Saverio Annunziata, *Rialto* 2.xii.2015.

Raimbaut d'Aurenga

- Luigi Milone, «Raimbaut d'Aurenga, *Amors, cum er, que farai? (BdT 389.8)*», *Rialto* 16.x.2003.
- Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.

Raimbaut d'Ieiras

Vicenç Beltran, *La creación de una lengua poética: los trovadores entre oralidad y escritura*, Alessandria 2011.

Raimon Bistortz d'Arle

Jean-Claude Rivière, «Raimon Bistortz d'Arles. Edition et traduction française de J.-C. R. Traduction en provençal moderne par Philippe Blanchet», *L'Astrado*, 21, 1986, pp. 29-72.

Raimon de Miraval

Leslie Thomas Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris 1971.

Sordel

Marco Boni, *Sordello. Le poesie*, Bologna 1954.

Anonimi

- *BdT* 461.194 Peter T. Ricketts, *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, Birmingham 2000.
- *BdT* 461.222 Adolf Kolsen, *Zwei provenzalische Sirventese nebst einer Anzahl Einzelstrophen*, Halle 1919.