

Alessio Collura

Guillem Godi

Si·l gen cors d'estieu es remas
(*BdT* 219.1)

Del trovatore Guillem Godi (*BdT* 219) non conosciamo praticamente nulla. Non è un caso se la voce relativa del *Dizionario biografico dei trovatori* risulti particolarmente breve, o ancora, se il testo critico dell'unico componimento attribuitogli risalga ai *Provenzalische Inedita* di Appel.¹ Dubbiamente inquadrato nella seconda metà del XII secolo (su suggerimento della *vulgata critica* e della *BEdT*), per quanto non sia un caso isolato, il nome di Guillem Godi appare evanescente nella tradizione degli studi trobadorici, come un piccolo 'punto' tra gli oltre 2500 componimenti della lirica in lingua d'oc e tra i circa 460 autori. In particolare, come avviene anche per altri casi nel contesto poetico trobadorico (si annoverano più di centocinquanta esempi), i canzonieri linguadociani **CR** si fanno latori, insieme e isolatamente dal resto della tradizione lirica occitana, di un peculiare componimento che già la fonte comune a entrambi i manoscritti attribuiva a un non ben identificato *Guillem Godi*. Il testo in questione ha per incipit *Si·l gen cors d'estieu es remas* (*BdT* 219.1) ed è l'unico componimento superstite uscito dalla penna del nostro trovatore.

Si·l gen cors d'estieu es remas affronta una tematica piuttosto classica, propria del panorama letterario trobadorico, e non certo per questo sarebbe degno di particolare menzione. Eppure, entro e oltre la cornice di un testo apparentemente tanto usuale si celano interrogativi di non semplice o immediata soluzione. Lo statuto dell'autore, ad

¹ Cfr. Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig 1890, p. 139; *DBT*, p. 257.

esempio; l'eventuale possibilità di identificarlo con un personaggio storico dell'Occitania medievale; e, dunque, la collocazione storico-geografica di tale Guillem Godi (in latino *Guillelmus Godinus?*), di cui sembra non rimanere alcuna traccia documentale o archivistica, né riferimenti o allusioni all'interno stesso del 'mondo dei trovatori': nessuna *vida*, nessuna citazione. In virtù della quasi omonimia col trovatore Gaudi (*BdT* 170), sia Paul Meyer che Alfred Jeanroy ritenevano che dietro le due forme onomastiche si celasse «probablement» lo stesso autore.² In realtà, come sottolinea la *BEdT* (e come ribadisce *DBT*), i testi dei due trovatori, la canzone di Guillem Godi (*BdT* 219.1) e la *tenso* tra Alberjat e Gaudi (*BdT* 12b.1 = 170.1) sembrano non avere nulla in comune e «l'identificazione pare gratuita».³

Volgendo un attimo lo sguardo alla storia della critica, gli studiosi, tra XIX e XX secolo, hanno interpretato il testo di Guillem Godi ora come «sirventese» (Éméric-David), ora come «canzone d'amore» (Balaguer); in anni relativamente più recenti, invece, è stato definito «chanson-sirventes» da Jeanroy – etichetta ripresa da Frank e da Rosenstein, mentre la *BEdT* non accoglie quest'ultima definizione, limitandosi a parlare di «canzone».⁴ In realtà, come vedremo, *Si-l gen cors d'estieu es remas* può essere considerato una *canso-sirventes* di tipo moraleggiante, abilmente volta alla predicazione religiosa.

Pur non entrando nel merito di complesse questioni teoriche, tas-

² Cfr. Paul Meyer, «Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 31, 1870, pp. 412-462, a p. 460, nota 1; Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse 1934, vol. I, p. 379.

³ Per la *tenso* tra Alberjat e Gaudi, rinvio a Ruth Harvey e Linda Paterson (a c. di), *The Troubadour Tensos and Partimens*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. I, pp. 61-67.

⁴ Cfr. rispettivamente: Toussaint-Bernard Éméric-David, «Guillaume Godi et Villarnaud», in *Histoire littéraire de la France*, Tome XIX, Paris 1838, pp. 613-614, a p. 613; Víctor Balaguer, *Los trovadores*, 4 voll., Madrid 1883, vol. III, p. 104; István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957, vol. I, p. 35; Roy Rosenstein, «Le(s) troubadour(s) G. Godi / Gaudi et les deux visages de Marcabru», in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románica, VII. Filoloxía medieval e renacentista*, La Coruña 1994, pp. 553-566, il cui testo viene ripubblicato senza particolari modifiche in Roy Rosenstein, «Dans le sillage de Marcabru: les troubadours G. Godi et Gaudi», *La France latine*, 120, 1995, pp. 39-62.

sonomiche e classificatorie, pare opportuno fornire alcune precisazioni sull'etichetta di 'canzone-sirventese', qui applicata a *BdT* 219.1: anche alla luce delle riflessioni più aggiornate sulla teoria dei generi lirici in antico occitano che ne fanno una tipologia ibrida e dunque incerta e instabile. La linea che viene accolta è quella di Paolo Canettieri, che – sulla scia di una lunga tradizione di studi – inserisce il *sirventes-canso* (o *canso-sirventes*) entro il sistema dei generi trobadorici determinati dal loro contenuto, definendolo come la tipologia testuale «che opera la commistione d[ei] due principali», ovvero della *canso* (il genere principe della poesia amorosa) e del *sirventes* (un genere in cui, tra le altre cose, si canta il discorso moralizzatore). Naturalmente si tratta di un sistema classificatorio che non trova riscontro nella trattatistica coeva ai trovatori, ma che viene stabilito *a posteriori*.⁵ In effetti, in un intervento successivo a quello di Canettieri, Stefano Asperti parla di «punto critico» a proposito del territorio di confine tra i generi maggiori e, in particolare, sul 'sirventese-canzone' scrive: «è una vera e propria categoria descrittiva e interpretativa moderna, non suffragata o supportata da un'evidenza documentaria antica».⁶ Asperti illustra, co-

⁵ Paolo Canettieri, «Appunti per la classificazione dei generi trobadorici», *Cognitive Philology*, 4, 2011, pp. 41, a p. 4. Dopo aver passato in rassegna una grande quantità di generi, Canettieri scrive: «il processo strutturativo [dei generi] è [...] di grande interesse, proprio perché presiede ad un'attitudine cognitiva profonda, reperibile probabilmente già dagli albori del *trobar*, ma particolarmente manifesta una volta che le esigenze primarie di questa scuola si erano ormai esaurite. Lo stesso discorso è valido per i generi di ibridazione: in quest'ambito è possibile distinguere più livelli di incrocio. Un livello giustappone infatti generi di contenuto omologo, ma di forma differente, come la *canso-dansa* o la *dansa-balada*, mentre un altro livello mescola generi di contenuto differente, sul modello della *canso-sirventes*» (Canettieri, «Appunti per la classificazione», p. 31).

⁶ Stefano Asperti, «Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale», *Studi mediolatini e volgari*, 59, 2013, pp. 67-107, a p. 84 (e cfr. anche nota 59). Anche Riccardo Viel, «Appunti su genere e lessico in Giraut de Borneil e Bertran de Born», in «*Ragionar d'amore*». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di Alessio Decaria e Lino Leonardi, Firenze 2015, pp. 31-49, torna sull'incertezza onomasiologica dell'etichetta *canso-sirventes* (o *sirventes-canso*) e sottolinea come questa risponda a una tassonomia sulla base del criterio contenutistico impiegata per classificare «testi pluritematici» (p. 38, e cfr. anche nota 18); tassonomia che, a sua volta, risulta «quella che più difficilmente può pervenire a risultati oggettivi, dato l'alto tasso di interpretazione lasciato

munque, la presenza della classificazione di sirventese-canzone nella letteratura scientifica (partendo da Diez). Così, seguendo la bibliografia critica, è tra la fine del XIX secolo (con Kolsen e Stimming) e l'inizio del XX (con Crescini, Jeanroy e ancora Kolsen) il momento in cui si colloca l'affermazione della nozione di canzone-sirventese (o sirventese-canzone),

e con essa di un 'sistema' organico dei generi lirici, di cui questo è un tassello piccolo ma per certi aspetti essenziale in quanto permette di completare la classificazione e di renderla di conseguenza 'sistemica'.

Ma, continua Asperti:

Il problema del sirventese-canzone (o della canzone-sirventese) [...] funge da spia di un equilibrio non sicuramente o compiutamente definito o raggiunto nelle teorie sin qui formulate; meglio ancora, evidenzia un assetto che ricerca stabilità ed esaustività [...] attraverso elementi di giunzione, peraltro a loro volta d'incerto statuto. In effetti l'aspetto che mi pare critico a proposito del sirventese-canzone è soprattutto nella sua necessità strutturale entro una soluzione complessiva di lettura dei tipi della lirica provenzale, che intenda essere 'di sistema'.⁷

Così, pur nell'instabilità di un'etichetta dai contorni ancora non del tutto chiari e definiti, si è comunque scelto di inserire *BdT* 219.1 entro la tipologia della *canço-sirventes*: essenzialmente – come si accennava – per il suo 'doppio contenuto', per il suo essere canzone moralizzatrice e contemporaneamente opera di propaganda religiosa.

*

Il componimento si apre con il *topos* dell'*exordium* stagionale: ma se di solito è la primavera a fare da scenario a una condizione sentimentale ancora distante da Amore e il cui divario (si spera) verrà presto colmato, qui è l'inverno a divenire stagione dell'azione poetica. L'*exordium* è quindi, in qualche modo, rovesciato: è quello della fred-

all'arbitrio dello studioso, che deve di volta in volta decidere se in un componimento prevalga più un tema rispetto a un altro» (p. 40).

⁷ Le due citazioni sono tratte da Asperti, «Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici'», rispettivamente alle pp. 86 e 87.

da stagione invernale appena giunta, in contrasto con l'amore provato durante la primavera e l'estate, ma che non per questo deve far desistere il trovatore dalla *fin'amor*, sebbene la nostalgia per il periodo passato e la condizione distopica producano smarrimento e tristezza. In ogni caso, nulla di più classico: ricorda certi esordi invernali di Cercamon o di Raimbaut d'Aurenga: la *flors enversa*, ad esempio. La *cobla* I segue, dunque, lo stile del canto lirico cortese.

A partire dalla *cobla* II (e di fatto fino alla IV), Guillem Godi critica aspramente i *ric savai* e biasima la decadenza di *Joven*, per poi, nella *cobla* V criticare l'atteggiamento dei *lauzenjadors*, unici responsabili del turbamento e dello svilimento della *bon'amor*. In particolare, la critica ai *lauzengiers* diventa pretesto per introdurre la figura femminile della canzone: la *ma domna* che, a detta del trovatore, non presterebbe ascolto, né tantomeno accoglierebbe le false lusinghe dei maldicenti, giacché il poeta pare sfuggire a qualsiasi forma di critica o di accusa contro la propria persona. Pur restando da chiarire la tipologia di tali accuse, la condotta dell'amante sembra essere stata encomiabile. Se dalla *cobla* II alla V i toni e i contenuti fanno pensare più al genere del *sirventes*, l'introduzione di *ma domna* proprio alla fine della *cobla* V consente il traghettamento automatico alla *cobla* VI, dove con una perfetta descrizione muliebre (delle sue caratteristiche fisiche, della nobiltà e dei valori interiori) condotta secondo dettami classici e arcaizzanti, si assiste a un ritorno al tono lirico della *pièce*, al suo essere anche *canso*. L'allusione diretta a Dio (v. 33) – già citato al v. 21 e per nulla scontata – offre, però, il corretto inquadramento del *récit*, e in particolare del rapporto d'amore cantato dal trovatore: un amore, potremmo dire, marcabrunianamente indirizzato secondo una prospettiva etico-religiosa, o meglio, un amore che parrebbe risentire della lezione di un Peire Cardenal, fautore di una *bon'amor* (una sorta di 'amore divino', se vogliamo) lecita e auspicabilmente vissuta entro i confini del rapporto coniugale, come prescritto dalla morale cristiana.

La dimensione del lirismo del componimento, del suo essere un canto, una canzone, è rafforzata dalla *cobla* VII, l'ultima, quando in perfetto stile trobadorico, come chiusa corrispettiva dell'incipit naturalistico-stagionale, il testo viene inviato a *ma dona* per mezzo del messaggero, con l'auspicio e l'augurio che le parole imbastite dall'amante-trovatore trovino un loro contro-altare positivo nella risposta cortese

della dama. In caso contrario, così continua la *tornada*, il trovatore si augura – con un tono cristiano di benedizione – che Dio lo protegga e lo preservi da ulteriori dolori.

A una lettura superficiale (per via dell'*exordium* stagionale, per l'allusione ai *lauzenjadors* e alla *fin'amor*, per la descrizione fin troppo classica della donna, per l'invio conclusivo del componimento) *Si'l gen cors d'estieu es remas* pare inquadrarsi *sic et simpliciter* nel solco del grande macro-genere della *canso* occitana. In realtà, seguendo Rosenstein, risulta impossibile non pensare ai 'trovatori gasconi', soprattutto a Marcabru per lo schema metrico e il tono, e a Cercamon per le strutture e le immagini impiegate. Ma, più in generale, il testo di Guillem Godi pare iscriversi nel solco dei grandi 'poeti satirici gasconi' – Marcabru, Cercamon, certo, ma anche Alegret, Bernart Marti, Bernart de Venzac – che si collocano dalla metà alla fine del XII secolo.⁸ In effetti, seppur fuori dalle rime, lo schema metrico riprende quello del *sirventes* di Marcabru, *Pus s'enfulleysson li verjan* (*BdT* 293.41) (unico altro caso di forma del tipo 8aabccb). A livello del contenuto, la *canso-sirventes* di Godi mostra ancora affinità con la satira marcabruniana: comuni sono i temi del termine della *fin'amor*, l'aumento dell'avarizia e il declino di *joven*, dei *maritz drutz* e dei *lauzenjadors*.⁹ In effetti, come evidenzia Rosenstein, la *canso* di Guillem Godi:

plus particulièrement elle reprend les sujets abordés par Marcabru dans la même *sirventes* qui a servi de modèle pour le schéma métrique. Dans les deux cas, il s'agit d'un espèce de châtement destiné aux nobles de leur temps: le mot-clé dans les deux textes est *castiers / castiars*. Marcabru «pense et réfléchit» et Godi «souple» sur les mêmes problèmes, dont notamment le coucage (*la cogossia*) et l'avarice (*li ric savai*).¹⁰

A livello di struttura e di immagini impiegate è inoltre evidente il

⁸ Cfr. George Wolf, *Satires of the Early Gascon Troubadours: Cercamon, Marcabru, and of their 12th-13th-Century Successors. A Textual and Critical Study*, PhD Thesis at the University of Oxford, Oxford 1979, p. 59.

⁹ Cfr. Suzanne Thiolier-Méjean, *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XI^e siècle à la fin du XIII^e siècle*, Paris 1978, p. 295.

¹⁰ Questa e le seguenti citazioni sono tratte da Rosenstein, «Le(s) troubadour(s) G. Godi / Gaudi», pp. 558-559 (poi Rosenstein, «Dans le sillage de Marcabru», pp. 48-50).

parallelismo con un'altra *canso-sirventes*, ovvero con *Ab lo pascor m'es bel qu'eu chan* (*BdT* 112.1a) di Cercamon: anche qui si passa dal *Natureingang* alla critica dell'avarizia dei ricchi e all'afflizione per la degenerazione di *jovent*. Entrambi i trovatori, poi, concludono i propri componimenti augurandosi di sperare nell'amore da parte delle proprie donne.

Nel corso della sua indagine, cercando di stabilire altri paralleli con «les satiriques gascons», Rosenstein fa riferimento alle comparazioni con il tradimento di Giuda (v. 20) e all'ipocrisia di Caifa (v. 26), definendole «monnaie courante dans la longue tradition satirico-morale qui relie Cercamon à Peire Cardenal, en passant par Guillem Godi». A questo punto lo stesso Rosenstein si chiede se Godi non possa appartenere, piuttosto, all'epoca di Peire Cardenal e dei «derniers troubadours», ma a detta dello studioso:

Les liens directs de Guillem Godi avec l'école de Marcabru et les satiriques dits gascons semblent trop probants pour qu'on le renvoie à la deuxième moitié du XIII^e siècle comme le proposent plusieurs chercheurs (Emeric-David, Jeanroy, Thioliier-Mejean).

E così, in modo quasi tautologico, finisce per sostenere che

C'est là une raison peut-être suffisante pour proposer de placer Guillem Godi non pas dans la deuxième moitié du XIII^e mais dans la deuxième moitié du XII^e, à la suite des grands satiriques gascons dans la ligne de Marcabru et de Cercamon qu'il a littérairement suivis de si près.

Ora, a differenza degli interventi di Rosenstein – che per ultimo si è dedicato al testo di Guillem Godi e dai cui contributi per necessità si è partiti – la presente *lectura* non vuole fondarsi tanto, a livello metodologico, su una «esthétique de la réception», ma cerca di definire per via 'materiale' (partendo dal testo e dal contesto codicologico in cui questo risulta inserito) l'individualità biografica del nostro trovatore, per nulla «sans intérêt» – volendo riprendere le parole di Rosenstein, ma capovolgendole nell'intento – e anzi in grado di fornire utili informazioni sul corretto inquadramento storico del testo e del suo autore. Per cercare di gettare luce sull'opera di Guillem Godi, partiamo, intanto, dall'unico elemento 'reale' in nostro possesso: il testo a lui attribuito dai canzonieri occitani **CR**. Se è vero e innegabile

il rapporto di Guillem Godi con i ‘guasconi’, il dato codicologico ci permette di sviluppare ulteriori considerazioni.

In **C** *BdT* 219.1 occupa i ff. 371r-v, collocandosi quasi alla fine del manoscritto, poco prima della serie di componimenti adespoti che anticipa la sezione incompleta e lacunosa di tenzoni e *partimens*.¹¹ In particolare, dopo il grosso del manoscritto – che si compone di sezioni antologiche più o meno ampie consacrate ai singoli autori (con i *corpora* dei trovatori più rappresentativi del *trobar* ‘classico’), e per le quali si evince la tendenza a raggruppare *corpora* sempre più piccoli – entro i ff. 358v e 379r si potrebbe identificare una sotto-sezione dove per ogni autore compare un singolo componimento (mentre da f. 379r a f. 383v – dove, poi, inizia la serie adespota – si torna, stranamente (?), a *corpora* di due o più testi, inframmezzati da «tre testi del ciclo della guerra franco-aragonese del 1285» [*BdT* 325.1, 357.1 e 57.3]). Per quanto nella sotto-sezione ‘monotestuale’ compaiano anche autori di cui possediamo altri componimenti variamente attribuiti, in generale si può constatare come nel manipolo di personaggi ivi rappresentati si trovino essenzialmente *petits troubadours*, dalla tradizione misera (in certi casi si tratta di *unica*) e spesso a noi noti soltanto perché autori di un solo e unico componimento. Non solo. Come ben individuato da Anna Radaelli nel volume di *Intavulare* consacrato a **C**, a partire dal f. 272r – quando, per intenderci, all’ordinamento numerico calante si giustappongono i *Liederbücher* di Peire Cardenal, Guiraut Riquier e Cerveri de Girona – «il principio compositivo [...] pare essere determinato da ragioni [...] di carattere ‘locale’ e ‘cronologico’, che danno luogo a una nuova suddivisione a cominciare dai corpora dei trovatori di maggior prestigio [...] nel Narbonese e nel rouergate del pieno e tardo Duecento, anch’essi in successione scalare». E ancora, dal punto di vista della tradizione, gli accorpamenti «si fanno sempre più semplici, le ramificazioni stemmatiche si diradano e le fonti locali si fanno più assidue, specie negli accordi **CR** e **CE**». In particolare, sulla porzione del canzoniere che parte dal f. 335v e a proposito della sotto-sezione definita sopra, Radaelli parla di:

¹¹ Per il canzoniere **C**, oltre ad Anna Radaelli, «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 7. Il canzoniere provenzale C* (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856), Modena 2005, si veda Magdalena León Gómez, *El cançoner C* (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856), Firenze 2012.

novantatré raccolte di piccole dimensioni ordinatamente decrescenti da tre fino a una sola attestazione per autore, per le quali il criterio di vicinanza cronologica gioca un ruolo importante – si tratta nella gran parte di poeti della seconda metà del Duecento.¹²

Sempre in questa parte finale del canzoniere **C** è possibile individuare un gruppo di diciassette trovatori, per lo più dell'ultima generazione, dei quali **C** è l'unico a trasmetterci le poesie (il numero sale a ventitré se si parla di attestazioni esclusive del canzoniere *tout court*). La riflessione condotta a margine di tale manipolo di trovatori ha fatto emergere (già da Gröber) come l'amanuense di **C**, narbonese d'origine, vi abbia assembrato nella «gran maggioranza rimatori operanti entro una specie di triangolo geografico, la cui base è segnata da una linea che congiunge Narbona a Tolosa e il cui estremo vertice nord è Rodez».¹³

Inoltre, gettando un occhio ai trovatori e ai testi implicati nelle porzioni finali del manoscritto, e in particolare nell'immediato intorno di *Si-l gen cors d'estieu es remas*, mi pare si possa notare la presenza di personaggi gravitanti su Tolosa (a volte anche guasconi) e oltremodo legati agli ambienti religiosi imperanti e culturalmente fondamentali nella seconda metà del XIII secolo (penso soprattutto a francescani e domenicani). Mi riferisco a: Fraire menor (*BdT* 159), Raimon Escrivan (*BdT* 398), Mayestre Peire de Corbiac (*BdT* 338), At de Mons (*BdT* 309), Guillem Augier Novella (*BdT* 205), Joyos de Tolosa (*BdT* 270), Austorc de Segret (*BdT* 41), Matfre Ermengau (*BdT* 297), Raimon Menudet (*BdT* 405), Guilhem Evesque (*BdT* 215), Matieu de Caerci (*BdT* 299).

Ora – riallacciandoci a quanto detto prima – nonostante il nostro testo non sia un *unicum* (essendo testimoniato anche da **R**), la sua presenza in questa porzione finale del canzoniere **C**, circondato e a stretto contatto con trovatori dell'ultima generazione, afferenti al suddetto 'triangolo geografico' (forse ancor più al tolosano) e anche dalla sensibilità religiosa, invita a supporre che lo stesso Guillem Godi possa essere con ogni verosimiglianza inserito e contemplato tra i trovatori

¹² Le ultime quattro citazioni sono tratte da Radaelli, «*Intavolare*», pp. 41-42.

¹³ Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena 1974, p. 19.

tardi della Linguadoca occidentale e di ‘estrazione’ religiosa. E in effetti, non a caso, Radaelli conclude:

Tale uniformità, al tempo stesso geografica, culturale e temporale, fa di C una silloge a componente ‘regionale’ molto marcata affratellandola alla tradizione linguadociana del manoscritto R.¹⁴

Detto ciò, appare quasi scontato – e anzi quanto ci si appresta a dire corrobora questa ipotesi – che la canzone di Guillem Godi venga trasmessa anche dal canzoniere tolosano R, dove compare al f. 94r, entro la sezione gröberiana R⁸ (ff. 81r-102v), che – da un’analisi della *varia lectio* relativa ai componimenti comuni ai due manoscritti – risulta fortemente imparentata con C. Il dato è interessante perché, sulla scia delle riflessioni condotte da Antoine Tavera,¹⁵ la seconda parte di R⁸, dopo la «coupure invisible» del f. 90v, a partire dal corpus di Gaucelm Faidit, pare strutturarsi sulla base di una serie di nuove fonti ‘locali’ (tolosane, o comunque gasconi e linguadociane) introdotte nello *scriptorium* di Tolosa verso l’inizio del XIV secolo. Nello specifico si infittisce lo stesso rapporto ‘gemellare’ tra C ed R. Inoltre, sembra che si tratti di un finale di sezione dove ad alcuni *corpora* ‘medi’ di trovatori più o meno rappresentativi (Gui d’Uisel, Guiraut de Calanso, Perdigò, Elias de Barjol, Guillem de Cabestanh, Folquet de Lunel, Gavaudan, Peire Bremon Ricas Novas) si intercalano pezzi unici, isolati, di trovatori tolosani (anche soltanto d’adozione) o gasconi, e i cui testi risultano non immuni a influenze di tipo religioso. Penso a Bernart de Venzac, *Lo pair’ e-l filh e-l sant’esperital* (BdT 71.2), Fraire menor, Raimon Escrivan, Guilhem Figueira, Peire Ramon de Tolosa, Ademar de Rocaficha, At de Mons.

In effetti – e come si è detto l’appunto partiva anche dallo stesso Rosenstein – per cogliere la sensibilità religiosa di Godi e per circoscrivere un arco cronologico diverso, più tardo, più vicino a Peire Cardenal, risulta particolarmente utile soffermarsi sul ricorso alle figure scritturali di Giuda e di Caifa. I due personaggi biblici compaiono a distanza ravvicinata (nel secondo verso delle *coblas* IV e V) all’in-

¹⁴ Radaelli, «Intavulare», p. 43.

¹⁵ Cfr. Antoine Tavera, «Le Chansonnier d’Urfé et les problèmes qu’il pose», *Cultura neolatina*, 38, 1978, pp. 233-249; e Antoine Tavera, «La table du chansonnier d’Urfé», *Cultura neolatina*, 52, 1992, pp. 23-128, alle pp. 29-54.

terno di due comparazioni: si tratta propriamente di una similitudine, al v. 20, *cuma Judas*, e di una comparazione negativa, al v. 26, *quan es pejors que Cayfas*. Quest'ultima rientrerebbe nell'ambito delle comparazioni più usuali:

i personaggi letterari si prestano bene a fungere da secondo termine all'interno di un paragone iperbolico, in cui l'io lirico – in questo caso gli antagonisti stigmatizzati dal poeta – possa dichiararsi più dotato della qualità (del 'vizio') per cui è noto il personaggio;¹⁶

mentre, nel caso di Giuda, si tratta di una 'comparazione di grado zero'. Dall'indagine di Oriana Scarpati sulle comparazioni nella lirica occitana emerge come sia più limitato, almeno stando alle scelte dei trovatori, il ventaglio di personaggi impiegati per esprimere l'infedeltà. Essa è infatti espressa quasi esclusivamente attraverso l'immagine di Giuda, il traditore per antonomasia. All'apostolo vengono paragonati i maldicenti (cfr. Cercamon in *BdT* 112.3a, vv. 34-35: «per lauzengiers qu'an bec malahuros, / qui son pejor que Judas que Dieu trays»); ma ciò non sussiste nel nostro caso, dove i *lauzengiers* sono rapportati a Caifa, il sacerdote del sinedrio che ipocritamente decreta, sostenendo di pronunciarsi per il bene comune, la morte di Gesù: cfr. *BdT* 219.1, vv. 25-26, «Lauzenjadors, non oblit pas / quan es peiors que Cayfas!». Il paragone con Giuda serve ad amplificarne la falsità: è un espediente formale volto ad argomentare la propria denuncia dell'infedeltà di maldicenti o di altri personaggi oggetto di invettiva. In Eble d'Uisel, *Gui, e-us part mon essienz* (*BdT* 129.3, vv. 23-25: «mais am estar en pendenz / cum fai Judas qe Dieus trais, / q'il jamais m'abraz ni-m bais!»), l'immagine di Giuda ricorre in modo non convenzionale. La comparazione è più complessa: Giuda figura sì come traditore, ma anche e soprattutto come chi sconta una pena; data la gravità del reato commesso (perché *Dieus trais*), Giuda assurge anche a 'impiccato' per antonomasia.¹⁷ L'allusione a tale immagine è estrapolabile anche dalle ambigue parole di Peire Cardenal, quando allude al *guizado* che ebbe *Judas lo fello* (cfr. *BdT* 335.55, vv. 31-32). In ogni caso è significativo che Scarpati, in nota, rinvii proprio ai vv. 19-20 di *BdT* 219.1: «E

¹⁶ Oriana Scarpati, *Retorica del 'trobar'. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, pp. 124-127.

¹⁷ Si veda anche *infra*, nel *Commento* al testo, la nota ai vv. 19-20.

qui·ls pendia ab un las / per la gola cuma Judas». ¹⁸ Risulta altrettanto peculiare il riferimento a Giuda presente nel testo a lungo attribuito a Giraut de Bornelh (?) (ma forse di Lanfranc Cigala, e comunque quasi sicuramente tardo, databile tra il 1233 e il 1284 e di ambiente toscoligure), *Honratz es hom per despendre* (*BdT* 242.38), vv. 43-45: «car per aver amassar, / volc Judas Deu renegar / et al ven s'en annet pendre», dove compare un'allusione all'avarizia di Giuda e alla sua condanna. ¹⁹ Il passo non può non richiamare l'atteggiamento dei *ric savai* di *BdT* 219.1 per i quali «tan lur es gazanhs abellitz / qu'aissel se ten per pus gueritz / que mais pot aver amassar» (vv. 10-12).

Andando oltre nella nostra indagine, indipendentemente dalle comparazioni e riflettendo sulla presenza e sull'uso dei personaggi di Giuda e Caifa nei testi trobadorici, si nota:

- che *Giuda* lo si ritrova in Bernat Marti, Carcamon, Eble d'Ussel, Guillem Augier Novella, Guillem Godi, Joan Esteve, Lanfranco Cigala, Peire Cardenal (in due testi) e Raimon de Miraval; in particolare, in Joan Esteve si potrebbe evincere – dietro le righe di un'interpretazione più letterale e contingente – un velato riferimento agli ebrei, spesso rappresentati come 'traditori' e quindi paragonati al giudeo-traditore per eccellenza, il traditore di Cristo, Giuda, il più malvagio dei peccatori, il più indegno di perdono o di commiserazione. Si veda *BdT* 266.6, vv. 13-16:

la falsa gens senes merce
que·l trahiro aissi quo fe
Judas Dieus beven e manjan,
don planc, si tot no fas semblan;²⁰

¹⁸ Cfr. Scarpati, *Retorica del 'trobar'*, p. 127, nota 193.

¹⁹ Per un corretto inquadramento di *BdT* 242.38 e per le riflessioni relative al suo autore, rinvio alla scheda sulle *Circostanze storiche* in Giorgio Barachini, «Giraut de Borneil (?), *Honratz es hom per despendre* (*BdT* 242.38)», *Rialto* 24.ix.2018.

²⁰ In effetti, sebbene secondo la tesi di Joan Esteve la *falsa gens senes merce* di *BdT* 266.6 siano coloro che avrebbero dovuto impedire che Guillem de Lodeva fosse fatto prigioniero (o avrebbero dovuto darsi da fare per la sua liberazione), non è peregrino pensare che – a livello di collegamento mentale e ideologico – il trovatore potesse contestualmente (e direi anche volutamente) fare un'allusione alla *falsa gens* per antonomasia della religione cristiana.

- che *Caifa* compare soltanto in Guillem Godi e in Peire Cardenal (in due testi, di cui uno anonimo e di dubbia attribuzione); e le considerazioni più interessanti si desumono, e *negativo*, proprio dalle limitate e ‘puntuali’ comparse del capo del sinedrio esclusivamente nei corpora di questi due trovatori. Così, in *Un estribot farai que er mout maistratz* (*BdT* 335.64), al v. 22 si legge: «abans conquerran Dieu Cayfas o Pilatz», dove *Caifa* compare in dittologia con un altro traditore della *christianitas*, Ponzio Pilato. Nel testo anonimo, attribuito in sede editoriale allo stesso Peire Cardenal, *BdT* 461.235, vv. 1-5:²¹

Tot enaissi com Deus fu encolpatz
 envers Pilat au jor que’il pres torment,
 quant Caifas e tuit suy faus garent
 l’encolperent, que il fust a mort liuratz:
 tot enaissi suy a tort encolpatz.

Dai due esempi citati si evince il riferimento simultaneo a due personaggi (Pilato e *Caifa*) che svolgono un ruolo fondamentale nella passione e morte di Cristo, e di cui – conseguentemente – possono essere ritenuti responsabili: in una forma, anche qui, di tradimento.

Allargando il nostro sguardo a opere narrative, teatrali e didattico-religiose in versi, è possibile rintracciare dei riferimenti al capo del sinedrio in testi come la *Passion Didot*, il *Breviari d’Amor*, il *Vangelo occitano di Nicodemo*, i *Vangeli occitani dell’infanzia di Gesù*, il *Jutgamen General* del XV sec., così come in altri *Misteri provenzali* del XIV e del XV secolo. Visto il legame ontologico di *Caifa* con l’episodio della Passione di Cristo, tutto ciò non stranisce. Il dato è però interessante. In effetti, molti di questi testi sono il frutto di una nuova sensibilità religiosa (spesso di stampo francescano o domenicano) che si sviluppa nel contesto del Midi linguadociano e guascone a partire dalla seconda metà del XIII secolo fino al XV. E non bisogna dimenticare, tra l’altro, la vena antiggiudaica di cui sono intrise alcune delle opere suddette.²²

²¹ Su *Caifas* (e su *BdT* 461.235), cfr. anche Antonio Petrossi, *Le coblas esparsas occitane anonime. Studio ed edizione dei testi*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 2009, p. 419.

²² Si tratta di una polemica espressa «soprattutto da un ricco vocabolario

Alla luce di quanto detto, e data l'unicità e la particolarità degli esempi trobadorici di Peire Cardenal e del nostro Guillem Godi, pare verosimile pensare che il ricorso al paragone con Caifa – in Godi così come in Cardenal – e la stessa vena anti-giudaica estrapolabile dal testo di Godi siano almeno frutto di una sorta di 'intertestualità' alimentata da una comune coscienza e sensibilità dei profondi cambiamenti religiosi che interessarono il contesto linguadociano del tardo XIII secolo.

Riassumendo, i dati emersi dall'indagine materiale (dai *realia* a nostra disposizione), sia testuale-contenutistica che codicologica, ci permettono di supporre con circospezione che il trovatore Guillem Godi:

- operi nel contesto linguadociano, ancor più tolosano;
- sia vicino agli ambienti religiosi, o comunque a una sensibilità religiosa, non estranea d'altronde ad altri trovatori, a partire da Marcabru passando per Peire Cardenal.

*

Volendo procedere oltre, si cercherà – se possibile – di dare un volto al trovatore Guillem Godi del tardo XIII secolo. Così, interrogando i documenti e i *nomina clericorum* relativi al tolosano, salta all'occhio il nome di un personaggio di fondamentale importanza per il rinnovamento religioso trecentesco della città sulla Garonna: quello del vescovo e cardinale *Guillem de Peire Godin* (in latino *Guillelmus*

volto a stigmatizzare e criticare, per mezzo di appellativi e aggettivi [denigratori], i *juzieus [fels e trachors]*)» (Alessio Collura, «La letteratura didattico-religiosa tra Occitania e Catalogna: nuove prospettive sui contesti traduttivi dell'*Evangelium Nicodemi*», in *Occitània en Catalonha: de tempes novèls, de novèlas perspectives. Actes de l'XI^{em} Congrès de l'Associacion Internacionala d'Estudis Occitans*, tèxtes editats per Aitor Carrera e Isabel Grifoll, Lhèida 2017, pp. 505-513, a p. 508, nota 5); e che «trova una certa legittimità nell'operato degli Spirituali e dei domenicani linguadociani, coinvolti fin dal XIII secolo nella creazione di una sorta di 'stereotipo anti-giudaico' e in una vera e propria opera di evangelizzazione degli ebrei miscredenti: proprio a partire dalla metà del secolo si realizzò il desiderio di una predicazione rivolta agli ebrei» (Alessio Collura, «*Sens e razos d'una escriptura*». Edizione e studio della traduzione occitana dell'*Evangelium Nicodemi*, Tesi di dottorato, Università di Trento - Université Paul Valéry-Montpellier 3, Trento 2014, p. 63).

Petri Godinus), di cui Paul Fournier e Raymond Darricau forniscono una biografia esaustiva e dettagliata.²³

Nato intorno al 1260 a Bayonne, in terra guascone, da una famiglia di buona estrazione sociale, il quadro biografico del cardinale Godin è estrapolabile dagli scritti di un altro personaggio importante per le sorti religiose del Midi: quelli dell'inquisitore Bernard Gui che ce ne consegna la storia nel ms. 273 della Bibliothèque municipale di Tolosa (di cui è copia il ms. Paris, BNF, lat. 5486). Ammesso in giovane età come novizio al convento dei Frati Predicatori di Bayonne, nel 1279 lascia la città natale per proseguire i suoi studi, spostandosi a Bézier, a Orthez, a Bordeaux, a Condom; studia quindi teologia a Montpellier tra il 1284 e il 1286, torna a Bayonne nel 1287 (ma, nominato predicatore generale nel 1289, si sposta come lettore di teologia nuovamente a Condom e a Montpellier tra il 1290 e il 1291). Proprio a questi anni risale, d'altronde, il legame con Bernard Gui, che a Bayonne fu testimone nel 1290 di un miracolo eucaristico legato alla figura di Godin. Inviato a proseguire gli studi teologici a Parigi, diventa uno degli esponenti di punta tra i religiosi del suo Ordine e fu eletto il 21 luglio 1301 padre provinciale della grande provincia di Tolosa. In questa veste Godin svolgerà una serie di missioni diplomatiche importanti, tornando più volte in Guascogna (come mediatore e ambasciatore di Clemente V e del re Filippo il Bello), in Italia, in Inghilterra, in Castiglia e in Catalogna; missioni che gli permettono l'acquisizione della carica cardinalizia. Clemente V lo decorò della porpora e poi, con Giovanni XXII, nel 1317 diventa vescovo di Sabina. Proprio grazie ai favori di Clemente V e soprattutto di Giovanni XXII, Godin gioca delle funzioni e dei ruoli importanti. Si tratta di un personaggio (cardinale-legato) che lotta a più riprese per la *christianitas* contro l'ingerenza musulmana e giudaica; che lavora non tanto per un egoi-

²³ Cfr. Paul Fournier, «Le cardinal Guillaume de Peyre de Godin», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 86, 1925, pp. 100-121, e Raymond Darricau, «Le Cardinal bayonnais Guillaume de Pierre Godin des Frères Prêcheurs (1260-1336)», *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne*, 129, 1973, pp. 125-141, da cui sono tratte le informazioni che seguono, relative alla vita e alle attività del cardinale Guillem de Peire Godin. Per maggiori dettagli e approfondimenti, si veda anche Marie-Hyacinthe Laurent, «Le testament et la succession du cardinal dominicain Guillaume de Pierre Godin», *Archivum Fratrum Predicatorum*, 2, 1932, pp. 84-231.

smo personale, ma soprattutto per la prosperità del suo Ordine, e così, ad esempio, contribuirà con abbondanti offerte all'edificazione della maestosa chiesa del convento dei Jacobins di Tolosa, dove poi, in seguito alla morte avvenuta il 4 giugno 1336 il suo corpo venne inumato, e dove fino al XIX secolo poteva essere letta l'iscrizione (riportata dall'erudito e gesuita del XVII secolo, Agostino Oldoini: DOMINUS FRATER GUILLELMUS GODINUS EPISCOPUS SABINENSIS CARDINALIS).²⁴ Per fare un appunto onomastico, proprio l'epigrafe sepolcrale con la sua funzione commemorativa ci fornisce il *nomen* schietto del personaggio: *Guillelmus Godinus*, senza riferimento al patronimico *Petrus / Peire* con cui, di fatto, il cardinale e vescovo di Bayonne è passato alla storia.

Il cardinale *Guillelmus Godinus* non fu solamente un domenicano zelante; fu anche un grande letterato che ci ha consegnato numerosi scritti. In particolare, le battaglie in nome della *christianitas*, le predicazioni *contra saracenos et judaeos*, i legami col contesto storico – di profondo cambiamento religioso –, e ancora, le origini guasconi, lo stretto rapporto, forte, 'radicato', con la terra natia e con i territori della Linguadoca storica, la centralità della città di Tolosa, suggeriscono una possibile identificazione col nostro trovatore.²⁵ Ora, tale identificazione, sebbene ipotetica, pare essere condivisibile, almeno da quanto si evince non solo dall'eredità 'guascone' che emerge dall'influenza

²⁴ Cfr. Francesco Paolo Sperandio, *Sabina sagra e profana antica e moderna*, Roma 1790, p. 225.

²⁵ A proposito delle predicazioni *contra saracenos et judaeos*, è bene ricordare che Guillem de Peire Godin svolse mansioni di predicatore generale dell'Ordine soltanto nel 1289, quando era a Tolosa con l'incarico di *sublector* nel convento domenicano, e nel 1300, a Parigi. Il resto documentabile della sua attività si divide tra gli studi di teologia (negli anni 1293-1294 difende a Parigi le tesi tomistiche contro la filosofia di Giovanni Duns Scoto) e le missioni diplomatiche svolte per conto del Papa (importante quella in Castiglia tra il 1320 e il 1324). Purtroppo, almeno stando ai dati disponibili, non si è conservata alcuna predica di Guillem de Peire Godin: Jacques Échard - Jacques Quéatif, *Scriptores ordinis praedicatorum recensiti, notisque historicis et criticis illustrati*, 2 voll., Parigi 1719, vol. I, p. 592a gli attribuisce, comunque, un libro di *Sermones plures ab eo variis locis habiti*, ma il repertorio (manoscritti, stampe ed edizioni) di Thomas Kaeppli - Emilio Panella, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, 4 voll., Roma 1970-1993, vol. III, pp. 152-155, numeri 1628-1634 non menziona (neppure tra le opere perdute) alcuna raccolta di prediche di Guillem de Peire Godin. Il libro, dunque, anche ammettendo che sia realmente esistito (e fosse consultabile ancora nel XVIII secolo), è oggi perduto.

esercitata da Marcabru e dai ‘poeti satirici’ sul nostro trovatore Guillem Godi, ma anche dall’allusione, affatto scontata, in *BdT* 219.1, a Giuda e ancor più a Caifa, presentati come termini di paragone negativi volti a biasimare l’atteggiamento dissoluto e moralmente inaccettabile dei *ric savai* e dei *lauzenjadors*, ‘traditori’ e ‘maldicenti’.

In effetti, indipendentemente dal significato letterale del componimento (che si presenta a primo acchito come una *canso* classicamente marcabruniana), è possibile individuare un sottotesto sulla scorta delle considerazioni fatte (cronologia e personaggio-trovatore), che permettono d’inquadrare il testo come un *sirventes* dall’intento moralizzatore e prescrittivo in senso religioso. È possibile, dunque, che dietro i *ric savai* (o forse, come conserva **R**, *ric savi*, con sbeffeggiamento velato alla presunzione di ‘saggezza’ di cui spesso si insignivano i *juzieus*?) tanto aspramente criticati, avari e desiderosi soltanto di ammassare egoisticamente ricchezze, privi di cortesia e di *largueza*, si celi una delle figure più ambigue e problematiche della cultura religiosa medievale: quella dell’ebreo avido e usuraio. E sempre l’ebreo potrebbe tornare subito dopo, nella *cobla* V, declinato questa volta come ‘mala lingua’, come esempio del ‘tradimento della parola’, della parola di Dio, naturalmente, e non a caso paragonato (in modo innovativo e peculiare) a Caifa. Se così fosse, il sottotesto della nostra canzone-sirventese costituirebbe una vera e propria critica agli ebrei, inserendosi nel solco di una predicazione antigudaica (ben viva alla fine del XIII secolo) in cui acquisisce particolare legittimità il ricorso alle figure di Giuda e Caifa come termini di paragone negativi.

Come in una sorta di circolo virtuoso, il dato testuale relativo al personaggio biblico di Caifa sembrerebbe quindi avvalorare le conclusioni cui si è giunti per via codicologica e documentale: *Si·l gen cors d'estieu es remas* è l’unica *canso-sirventes* pervenutaci del trovatore Guillem Godi, autore tardo vissuto a cavallo tra XIII e XIV secolo, forse da mettere in relazione con la sfilza di personaggi religiosi (dai semplici monaci ai vescovi e ai cardinali) che si sono dilettrati nella scrittura di componimenti trobadorici dal contenuto religioso, e, seppur cautamente, identificabile col vescovo e cardinale domenicano Guillem de Peire Godin (1260-1336), al secolo anche *Guillelmus Godinus*. Non potendo datare il testo sulla base di criteri interni, è possibile ipotizzare che Guillem Godi lo abbia scritto in anni non lontani dalla data del 1285 relativa ai tre testi del ciclo della guerra franco-

aragonese presenti in C a poca distanza dal nostro componimento, e (se vera l'identificazione qui proposta) certo non oltre il 1301, anno dell'insediamento del Godin a padre provinciale della provincia tolosana – ruolo che lo avrà senza dubbio impegnato molto, tanto da sembrare difficile che abbia potuto continuare a praticare il genere trobadorico.

Guillem Godi

Si'l gen cors d'estieu es remas
(BdT 219.1)

Mss.: C 371b11-371c15 (*Guillem godi*), R 94a7-94a27 (*G. godi*).

Precedente edizione: Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig 1890, p. 139.

Altre edizioni: François J. M. Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1820, vol. V, p. 199 (limitatamente alla *cobla* II); George Wolf, *Satires of the Early Gascon Troubadours: Cercamon, Marcabru, and of their 12th-13th-Century Successors. A Textual and Critical Studies*, PhD Thesis at the University of Oxford, Oxford 1979, p. 179; Roy Rosenstein, *Le(s) troubadour(s) G. Godi / Gaudi et les deux visages de Marcabru*, in *Actas do XIX Congresso internacional de lingüística e filologia românica, VII. Filologia medieval e renacentista*, La Coruña 1994, pp. 559-566; Roy Rosenstein, «Dans le sillage de Marcabru: les troubadours G. Godi et Gaudi», *La France latine*, 120, 1995, pp. 39-62.

Metrica: a8 a8 b8 c8 c8 b8 (Frank 193:2). Sette *coblas unissonans* monometriche formate da sei versi e *tornada* di due versi. La *cobla* è analizzabile in aa || bc | cb come mostrano genericamente l'andamento metrico-sintattico della canzone e l'uso del distico in rima baciata e della quartina in rima alternata (aa, bc, cb). Il componimento riprende lo schema metrico (ma non le rime) di Marcabru, *Pus s'enfulleysson li verjan* (BdT 293.41).

Rime: a: -as, b: -ar, c: -itz. Rime eco ai vv. 37 e 38 (*iras* : *diras*), 5 e 17 (*marritz* : *maritz*, equivoca per l'occhio in R). Rime grammaticali: vv. 4 : 43 (*oblidar* : *oblitz*), 38 : 41 (*diras* : *ditz*).

Datazione: Non sono presenti elementi per una sicura datazione. Tenendo conto della nostra ipotesi attributiva al cardinale *Guillelmus Godinus* (1260-1336) e dell'indagine materiale sui manoscritti latori del testo (v. *supra*), si può presumere che *BdT* 219.1 possa risalire grossomodo al ventennio 1280-1301. In ogni caso essa è collocabile entro l'orizzonte cronologico del nostro autore, tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV.

Nota testuale: Il testo è tradito da due canzonieri trobadorici (CR) la cui parentela è ben nota. Considerata la tradizione bitestimoniale, e alla luce del tipico giudizio su C come *bon manuscrit* entro gli studi trobadorici, Appel sceglieva di seguirlo come manoscritto base. In generale è evidente un intento conservativo e di coerenza, sebbene in alcuni casi Appel si discosti dalla lezione del ms., ma nel resoconto pubblicato nella *Provenzalische Inedita* sono del tutto assenti le pezze d'appoggio degli interventi. Ora, rispetto ad Appel, che segue C (come fanno gli stessi editori successivi, che accolgono, di fatto, il testo Appel), in questa sede si sceglie di adottare R come manoscritto

base. Data la prossimità tra **C** ed **R** nell'escussione della *varia lectio*, il risultato testuale che qui si propone non differisce però molto da quello di Appel, se non per un conservatorismo un po' più marcato. In ogni caso, la scelta di **R** è dettata da: completezza testuale; vicinanza con l'ambiente di produzione del testo; alternativa ecdotica rispetto alla *vulgata critica* basata essenzialmente su **C**. Dato il periodo di realizzazione del componimento (secc. XIII *ex.*-XIV *in.*) – e nonostante il generale conservativismo grammaticale della lirica trobadorica – non sarebbe strano rintracciare alcune deroghe al sistema della declinazione bicasuale: deroghe a cui forse Guillem Godi non era estraneo (e probabilmente conservate da **R**) e che, di contro, il copista di **C** tende a risolvere e a correggere. Per questo motivo si sceglie di non intervenire laddove il senso comune dell'ecdotica trobadorica porterebbe a integrare, ad esempio, *-s* segna-caso ai vv. 1 (*gen*), 34 (*Dieu*), 44 (*joy*); diverso il caso del v. 17, dove è presente una scorrettezza morfologica: il plurale obliquo *aisel* in luogo del corretto *aisels* sarebbe inammissibile (sarebbe lo stesso dire di accogliere la variante di **C**, *aiselhs*, ma restituendola secondo la grafia di **R**).

Errori di copia ai vv. 7 (**R** *sau*, **C** *suau*, per *savai*, emendamento dei precedenti editori, qui accolto) e 16 (dove *marritz* in luogo di *maritz* col significato di 'mariti' potrebbe anche andar bene, ma non è da escludere, piuttosto, un errore involontario che ripropone la parola-rima del v. 5). Ipermetria al v. 39 (si accoglie la lezione di **C**, forse del copista, ma senza dubbio accettabile).

Al v. 19, per facilitare la lettura rimica, si accoglie la variante di **C** *las* 'laccio': la lezione di **R** *latz* sarebbe comunque da pronunciare /las/ (allo stesso modo, al v. 22, **R** ha *sojornadis* mentre **C** ha *sojornaditz*: dimostrazione in **R**, ma forse come tic d'autore, dell'appianamento delle finali *-tz* ed *-s*). Al v. 32, dato che la parola che segue comincia per consonante, si rende la nota tironiana presente nel ms. (7, solitamente sciolta come *et*) con *e*.

- I Si·l gen cors d'estieu es remas
per freg e per ven e per glas,
jes per so no·m deu oblidar
la fin'amor don soi jauzitz, 4
pero si·m soi alques marritz
e·m fay mantas vetz sospirar.
- II Li ric savai tornon atras
Joven e·l fan estar d'aut bas, 8
e son engres per castiar
tan lur es gazanhs abelitz
c'aisilh se ten per pus gueritz
que mais pot aver amassar. 12
- III Silh son de cortezia ras
e tug l'autre manen escas,
e dona deuria sordejar
que d'aitals drutz asaj maritz, 16
e·l fruch que d'aisels es issitz
no·s deu ab los pros engalar.

2 ven] neus C 4-11 C lacunoso, legge cosi: la fi⟨namor⟩ do⟨n⟩ [...] / [...] sim
suy alques m[...] / [...] fay mantas uetz [...] / Li ric suau tor⟨n⟩ [...] / [...] e fan
estar daut [...] / [...] per castiar / tan lu⟨...⟩ [...] abellitz / quaiassel [...] gueritz
7 savai] saui R, suau C 11 c'aisilh] quaiassel C 13 ras] tas C 16 que]
quan C, d'aitals] daital C, maritz C] marritz R 17 d'aisels] daisel R,
daisselhs C

Varianti grafiche di C. – 1 cours 2 glatz 3 ges 5 suy 10 abellitz 11
quaiassel 15 domna; sordeyar 16 assay 17 frug; yssitz

I. Se il piacevole corso dell'estate è cessato per il freddo, per il vento e per il ghiaccio, in ogni caso non devo scordarmi del nobile amore di cui gioisco, anche se mi sento un po' afflitto e mi fa molte volte sospirare.

II. I perfidi ricchi screditano *Joven* e lo ridicolizzano, e sono violenti nel criticare, tanto il profitto è loro gradito che si considera più al sicuro colui che può ammassare più ricchezza.

III. Quelli, e qualunque altro ricco avaro, sono asciutti di cortesia, allora la donna che con tali amanti mette alla prova il marito dovrebbe costernarsi; e il frutto che viene generato da costoro non si deve comparare ai prodi.

- IV E qui·ls pendia ab un las
per la gola coma Judas, 20
assatz poiria Dieu venjar
d'aquels felos sojornadis,
cors fals e de falsa razitz,
que tolon condutz e donar. 24
- V Lauzenjadors, no·m oblit pas
cans es peiors que Caifas!
Tos tems fan bon'amor torbar ;
mas ja non sera lai auzitz, 28
per ma dona, ni obezitz,
c'anc no·m y poc hom accuzar .
- VI Car'a e fron e huelhs e nas
ab fresc cors blanc, graïl'e gras 32
que anc Dieu genser non volc far,
sobre totas es eisarnitz
son pretz, et yeu soy enrequitz
si tan fai qu'ela·m vuelh'amar. 36

19 las **C**] latz **R** 25 no·m] non **C** 26 cans] quan **C** 33 Dieu] dieus **C** 34
eisarnitz] yssearnitz **C** 39 En que·m **C**] quieu cen quem **R** 42 qu'ìls] quels
C

Varianti grafiche di C. – 20 cuma 21 uenjar 22 fellos; sojornaditz 24
tollon; condug 25 Lauzenjadors 26 cayfas 27 totz 29 domna 30
quanc; nomi; acuzar 32 grayle e gras 34 yssearnitz 35 suy 36 quelham

IV. E chi li appenda al cappio per la gola come Giuda, potrebbe veramente vendicare Dio per quei perfidi parassiti, falsi di cuore e di falsa origine che rinnegano ospitalità e prodigalità.

V. Maldicente, non mi dimentico di quanto tu sia peggiore di Caifa! Da sempre corrompono il buon amore; ma lì, da parte della mia donna, non saranno mai ascoltati o creduti, ché giammai uomo non mi poté accusare.

VI. Viso e fronte e occhi e naso possiede, con il fresco e candido corpo, minuto e fecondo, che Dio non fece di più nobile, e il suo pregio si distingue al di sopra di tutte, e io mi arricchisco se fa in modo che lei mi voglia amare.

- VII Bo mesatgier, tu t'en iras
 vas ma dona, e li diras
 las penas en que·m fai estar,
 car de lieis no soi pus aizitz; 40
 e si respon ab cortes ditz
 prec te qu'ils me venguas comtar.
- VIII E si nostre joy es oblitz,
 jamais non venguas! Dieus me gar! 44

43 joy] ioy C 44 non] nom C, me] men C

Varianti grafiche di C. – 37 Bomessatgier 40 lieys; suy; plus 41 digz 42
 quels; uengas 44 guar

VII. Buon messaggero, tu andrai verso la mia signora e le racconterai le pene in cui mi fa restare da quando non sono più vicino a lei; e se risponde con parole cortesi ti prego di venirmele a riferire.

VIII. E se invece il nostro *joi* è stato dimenticato, non tornare! Dio mi protegga!

1. *gen cors d'estieu*: la locuzione incipitaria potrebbe lasciare intravedere, in potenza, una condizione favorevole dettata dall'allusione alla calda stagione estiva. In effetti, seppur in misura minore, nella lirica trobadorica anche l'estate compare accanto alla primavera per rappresentare la ripresa del *joi* e del canto degli uccelli in amore: così, ad esempio, in posizione proemiale, in Arnaut de Tintinhac, *Lo joi comens'en un bel mes*: «Lo joi comens'en un bel mes, / en la meillor sazo del an, / quan li auzel menon lur chan / ab lo dous termini d'estiu» (*BdT* 34.2, vv. 1-4); o ancora in Cercamon, *Ab lo pascor m'es bel q'eu chant*: «Ab lo pascor m'es bel q'eu chant, / en estiu, al entran de mai, / can par la flors sobre·l verchant» (*BdT* 112.1a, vv. 1-3); in Daude de Pradas, *Al temps d'estiu*: «Al temps d'estiu, quan s'alegron l'ausel, / e d'alegrer notan dolz lais d'amor» (*BdT* 124.9, vv. 1-2); in Guillem Ademar, *El temps d'estiu*: «El temps d'estiu, qan par la flors el bruoill / e son braidiu li auzellet d'orguoill» (*BdT* 202.6, vv. 1-2). Ma a volte perfino l'inverno diventa occasione di canto da parte dei trovatori: cfr. Arnaut Peire d'Agange, *Qan lo temps brus e la feja sazoz*: «Qan lo temps brus e la feja sazoz / e·l vens esquieus esclarzis los espes, / [...] / que·l freg d'ivern los destrenh e·ls desvia» (*BdT* 31.1, vv. 1-2 e 6); Cercamon, *Ges per lo freg temps*: «Ges per lo freg temps no m'irais, / anz l'am tan cum fatz la calor, / qu'altresi posc aver

d'amor / en ivern bon'escharida» (*BdT* 112.2, vv. 1-4); e si vedano anche *BdT* 156.3, vv. 5-6, *BdT* 262.1, vv. 1.4 e *BdT* 282.5, vv. 10-12. Qui la situazione è però distopica: l'estate si allontana lasciando spazio al freddo dell'inverno che determina un ripiegamento in sé stesso dell'io lirico. Non si può non pensare ai versi iniziali di Raimbaut d'Aurenga, *Ar resplan la flors enversa* (*BdT* 389.16). — *remas*: vale qui 'cessato, terminato', come participio di *remaner* (*DOM*, s.v. «cesser, s'arrêter»). Lo ritroviamo, in simile contesto, in Bernat Marti, *Quant la plueja e-l vens e-l tempiers*: «Quant la plueja e-l vens e-l tempiers / e-l freigz e l'iverns es remas» (*BdT* 63.7a, vv. 1-2), dove tra l'altro compare – come nel nostro testo – un riferimento a Giuda al v. 53 (cfr. *infra*, nota al v. 20).

2. Il verso è perfettamente tripartito e vi compaiono tre elementi tipici della stagione fredda: il *freg*, il *ven* e il *glas*. Sebbene la variante di C (*neus* 'neve' in luogo di *ven* 'vento') possa essere più pertinente – e d'altronde è vero che *neus* compare spesso in dittologia con *glas* per illustrare il sopraggiungere dell'inverno (cfr. ad es. Anfos, *Per mantas guizas m'es datz*: «mas al meu chan neus ni glatz / no-m notz ni m'ajuda estatz» [*BdT* 23.1, vv. 7-8]; Giraut de Borneil, *Can lo glatz*: «Can lo glatz e-l frechs e la neus / s'en vai e torna la chalors» [*BdT* 242.60, vv. 1-2]; e *Si-l cor no-m ministr'a drech*: «e que-m fan peitz que neus ni glatz!» [*BdT* 242.70, v. 24]) – è altrettanto ammissibile, e forse addirittura meno banale, la presenza della lezione *ven* in **R**. Il termine compare in dittologia con *ploja* in Bernart de Ventadorn, *BdT* 70.27, v. 3: «ara non tem ploja ni ven», e in Bertran de Born, *BdT* 80.18, v. 7: «e soffront fam e set e ploi' e ven». Di contro, la dittologia «ni per frech ni per ven» compare in un'altra canzone religiosa, Peire Cardenal, *Totz lo mons es estitz e abarratz* (*BdT* 335.62, v. 35), che potrebbe aver ispirato il nostro trovatore.

5. *alques*: da ALĪQUĪD (cfr. *FEW* XXIV:322a), qui ha funzione avverbiale e vale 'un poco'.

7. *ric savai*: a fronte delle lezioni dei due mss. (*savi* **R**, *sauu* **C**) *savai* è forma ricostruita da Appel e qui accolta. Per quanto il testo Appel sia privo di pezze giustificative, l'emendamento del filologo tedesco doveva nascere dalla constatazione che il trovatore stesse stigmatizzando i 'ricchi' (quelli che poco avanti sono definiti 'avari': cfr. *manen escas* al v. 14) e che dunque fosse necessario un aggettivo negativo: in fondo, unendo quel che restava nelle due lezioni superstiti e immaginando un accavallamento di aste non desueto nella *littera textualis* dei due manoscritti, non è difficile immaginare un originario «sauai / sauay / sauau» per *savai / savay / savau*. Il sintagma *ric savai* torna, ad esempio, in Giraut de Borneil, *BdT* 242.17: «que-lh plus ric son tornat savai» (v. 71); in Marcabru, *BdT* 293.31: «D'aqi nasso-il ric savai» (v. 51); in Peire Cardenal, *BdT* 335.58: «del malvais ric home savai» (v. 26). In alternativa, alla luce della lettura proposta (cfr. *supra*), qualora si volesse ac-

cogliere a testo inalterata la lezione di **R**, si potrebbe interpretare il sintagma *ric savi* ‘ricchi saggi’ come espressione per individuare gli ebrei. A proposito del legame tra ricchezza e saggezza, nel *Breviari d’amor*, si legge: «e cell qu’om ve ric e sobrat / ten om per savi e per bo, / quar es rics, ses altra razo» (vv. 32034-32036). — La locuzione *tornar atras*, letteralmente ‘tornare indietro’, si associa all’altra affine, *faire estar d’aut bas* del v. 8: la prima vale ‘screditare’, la seconda può essere resa come ‘ridicolizzare, svilire’.

9. *engres*: col significato primo di ‘violenti, impetuosi’ oltre che ‘odiosi, malvagi’ (LR III:128). Il termine ricorre con una certa frequenza nel vocabolario trobadorico, in particolare per stigmatizzare i *lauzengiers* o i ricchi avari.

11. *se tener per gueritz*: *gueritz* è part. pass. m. di *garir / guerir*, ‘guarire, preservare’, verbo d’origine germanica, da *WARJAN (cfr. FEW 17:526). Qui il participio assume il significato di ‘protetto’, dunque la locuzione può essere resa come ‘considerarsi al sicuro’.

13. *ras*: il termine ricorre nella locuzione *eser ras de*, che assume il significato di ‘essere manchevoli, privi di qualcosa’ (cfr. LR V:44, s.v. *rar*; SW VII:34, s.v. *ras*; ma si veda anche l’uso figurato del part. pass. del verbo *raire*: LR V:34 «dénué», e SW VII:35, s.v. *ras* «glatt, blank»).

14. *escas*: «avare, mesquin, chiche» (LR III:148, s.v. *escars*).

15. Il verbo *sordejar* ha qui valore riflessivo e può essere tradotto come ‘avvilirsi’, col significato di ‘costernarsi’ (cfr. DOM, s.v.).

16. Nell’espressione *d’aitals drutz asaj maritz*, il verbo *asajar* assume il significato di ‘mettere alla prova’ (LR III:193, s.v. *essaier*) e in questo caso, dato il contesto, di ‘mettere alla prova col tradimento’; in *maritz*, la *-z* non ha funzione morfologica ma sembra un vezzo ascrivibile al copista o allo stesso autore, come avviene anche in altri manoscritti linguadocieni di quest’altezza cronologica. Diversamente, un’altra possibile interpretazione sarebbe: ‘che, dopo tali amanti, giace col marito’ (pensando ad *asag* sinonimo di *jazer*, ovvero con *asajar* che assume il senso di ‘giacere’).

17. *fruch* indica qui il ‘frutto’ dell’amore adulterino, ovvero i figli illegittimi, concepiti nel tradimento, a cui si contrappongono i *pros* del v. successivo.

18. *engalar*: ‘uguagliare, equiparare’ ma anche con valore riflessivo ‘compararsi, misurarsi’ (cfr. SW II:318, s.v. *egalar*); i *pros* sono i ‘buoni’, i ‘validi’, in questo caso i figli nati entro il matrimonio e che ereditano le virtù dei genitori, della donna e dei mariti devoti.

19-20. I due versi enucleano uno degli episodi relativi alla leggenda di Giuda Iscariota; in particolare, il riferimento è alla morte-suicidio del discepolo di Cristo, traditore per eccellenza. Anche in questo caso i *ric savai* (e *tug l’autre manen escas*) vengono presentati come ‘traditori’ – traditori dell’amore puro e coniugale ma anche di tutta una serie di valori. Il destino è quello dell’espiazione della colpa attraverso la morte. Il riferimento alla storia di

Giuda non pare essere casuale: in tal modo si potrebbe vendicare Dio – Cristo – della sua morte. Alla luce di quanto detto, dietro ai *felos sojornadis*, *cors fals e de falsa razitz* (vv. 22-23) è possibile intravedere non solo i ‘figli’ nati da amore adultero, ma anche i veri responsabili della morte di Cristo, gli ebrei, i *juzieus* tanto criticati: in effetti anche loro, con la loro meschina attività, hanno tolto *condutz e donar*, e si sono arricchiti prepotentemente. Inoltre, che i *felos sojornadis* possano essere identificati con gli ebrei appare plausibile, non solo per la comparazione con Giuda (che farebbe comunque parte di un bagaglio di similitudini di matrice anti giudaica da tempo entrate nel linguaggio comune), ma proprio perché questo paragone è inserito in un enunciato (privo di altri paralleli in ambito trobadorico) in cui l’impiccagione dei *felos* risulta una ‘vendetta’ (ovvero, un ‘atto di giustizia’) gradita a Dio («E qui ·ls pendia ab un las / per la gola coma Judas, / assatz poiria Dieu venjar / d’aquels felos sojornadis», vv. 19-22). Il concetto di ‘vendetta’ (compiuta da Dio stesso o dagli uomini in nome di Dio) associato a tutto ciò che è al di fuori dell’ortodossia cristiana risulta quasi un ‘termine tecnico’ nella polemica contro gli ebrei. Non è un caso, ad esempio, se Dante, parlando della distruzione del secondo Tempio di Gerusalemme (una ferita profonda nella storia del popolo ebraico che la tradizione cristiana però ha sempre interpretato come un castigo che gli ebrei hanno meritato), la definisca la «vendetta [...] / de la vendetta del peccato antico» (*Paradiso*, VI, vv. 92-93). Tale concetto ricorre, poi, nella rievocazione dello stesso episodio, anche nel *Thezaur* di Peire de Corbiac, vv. 449-458 (che rievocano, d’altronde, la storia apocrifà nota come ‘Vendetta del Salvatore’ o ‘Distruzione di Gerusalemme’, conosciuta in Occitania proprio alla fine del XIII secolo: cfr. Suzanne Thiolier-Méjean, *La Prise de Jérusalem par Vespasien. Une légende médiévale entre Languedoc et Catalogne*, Paris 2012):

E can fo fach al pobol d’aquel desliuramens,
 Vespazias et Titus, cui fol governamens,
 passeron la gran mar ab lors navejamens,
 dreg vers Jherusalem abdui comunalmens.
 Tant estet enviro lo lors assetjamens
 tro grans cocha de fam fes sels dedins rendens.
 Aqui fo de Juzeus tan grans avilamens:
 trenta per un dernier, so fon lo venjamens
 del mercat c’ab els fes Judas lo mescrezens
 que vendet Jesu Crist trenta deniers d’argens.

25. *Lauzenjadors*: variante meno usata per indicare i *lauzengiers* (con un rapporto di circa 1 a 6 nel corpus dei trovatori), i ‘maldicenti’ antagonisti dell’esperienza trobadorica. In questo caso essi vengono paragonati a Caifa, altro personaggio chiave della vicenda della passione di Cristo. I *lauzen-*

jadors, come Caifa, fanno *torbar bon'amor*, ovvero infangano l'amore corretto, quello coniugale, ma anche e soprattutto l'amore cristiano nei confronti di Dio.

31-32. *Car'a e fron e huelhs e nas / ab fresc cors blanc, graïl'e gras*: elenco di elementi fisici muliebri classico e tipico nell'orizzonte trobadorico. Nei due versi si passa dalla descrizione armoniosa degli elementi del viso per poi far riferimento alla perfetta proporzione del corpo della figura femminile. Quanto all'elenco in polisindeto, si vedano: Bernart de Ventadorn, *Conortz, era sai eu be*: «olhs e gola, fron e faz» (*BdT* 70.16, v. 42) e *Per melhs cobrir lo mal pes e-l cossire*: «la boch' e-ls olhs e-l fron e-ls mas e-ls bratz» (*BdT* 70.35, v. 20); la *tenso* di Sifre e Mir Bernart, *Mir Bernat, mas vos ay trobat*: «boca et huelh e car' e fron» (*BdT* 435.1 - 301.1, v. 35) (cfr. *Tensos*, vol. III, pp. 1165-1172); Guillem de Berguedan, *Trop ai estat sotz coa de mouton*: «bocha e front et huails clars e rizens» (*BdT* 210.19, v. 4); Peire Vidal, *Be-m pac d'ivern e d'estiu*: «Front, huelh, nas boch' e maissella» (*BdT* 364.11, v. 37).

35-36. A differenza dei *ric savai* e dei *manen escas*, la ricchezza del trovatore deriva dall'amore di *ma dona* (forse non solo una dama in carne e ossa, ma anche espressione della Madonna?). Essere ricambiato nell'amore sarebbe il dono più prezioso.

39. Il verso è ipermetro: sembra corrotto in **R**, dove forse è intervenuto un errore di duplicazione, poi ulteriormente corrotto. Si accoglie per semplicità ed economicità la variante di **C** che – sebbene potrebbe essere stata introdotta dal copista – sembra comunque funzionare a livello sintattico.

40. *eser aizitz de*: 'essere vicino a, essere accessibile a' (cfr. *DOM*, s.v. *aizit*).

43. *joy es oblitz*: l'espressione *eser oblit*, affine alle locuzioni *metre en oblit* o *tombar / tornar en oblit*, può essere tradotta letteralmente come 'essere finito nell'oblio': cfr. Gavaudan, *Un vers vuell far chantador*, «Selhs qu'an fin joy mes en oblit» (*BdT* 174.11, v. 23) e Guillem de Cabestanh, *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs*, «anz m'es totz autres joys oblitz» (*BdT* 213.3, v. 13).

44. L'espressione finale, *Dieus me gar*, è emblematica. Non è solo un appellarsi a Dio qualora il trovatore non trovi più i favori della propria donna. Piuttosto, la protezione di Dio sembra avere un valore più profondo: alla luce della criptica critica agli ebrei, qualora il *joi* venisse meno (e in tal caso verrebbe meno la grazia e il piacere derivanti da una buona vita cristiana), il trovatore si augura che Dio gli resti sempre accanto per guidarlo lungo il corretto percorso cristiano.

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003 ss.
- COM2* *Concordance de l'occitan médiévale (COM2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005.
- DBT* Saverio Guida - Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2013.
- DOM* *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par H. Stimm, poursuivi et réalisé par W. D. Stempel et M. Selig, Tübingen 1996 ss.
- FEW* Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn-Aarau-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Basel 1922-1989.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- Jensen Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-1844.
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 8 voll., Heidelberg 1935³.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001 ss.

SW Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Tensos *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., a cura di Ruth Harvey e Linda M. Paterson, Cambridge 2010.

Edizioni

Anfos

Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Marburg 1904⁶.

Arnaut de Tintinhac

Caterina Menichetti, «Arnaut de Tintinhac, *Lo joi comens'en un bel mes* (BdT 34.2)», *Lecturae tropatorum*, 8, 2015, pp. 37.

Arnaut Peire d'Agange

Peter T. Ricketts, *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, Birmingham 2000.

Bernart Marti

Il trovatore Bernart Marti, edizione critica a cura di Fabrizio Beggiato, Modena 1984.

Bernart de Ventadorn

Bernart von Ventadorn, Seine Lieder mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915.

Bertran de Born

William D. Paden - Tilde Sankovitch - Patricia H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkley - Los Angeles 1986.

Breviari d'amor

Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, tome V (27252 T - 34597), édité par Peter T. Ricketts, Leiden 1976.

Cercamon

Luciano Rossi, *Cercamon, Oeuvre poétique*, Paris 2009.

Dante, *Paradiso*

Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano 2005.

Daude de Pradas

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

Eble d'Uisel

Henry Carstens, *Die Tenzonen aus dem Kreise der Trobadors Gui, Eble, Elias d'Uisel*, Königsberg 1914.

Gavaudan

Il trovatore Gavaudan, a cura di Saverio Guida, Modena 1979.

Giraut de Bornel

— *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, kr. hrsgg. von Adolf Kolsen, Halle 1935;

— Ruth Verity Sharman, *The cansos and sirventes of the Troubadour Giraut de Bornel: A Critical Edition*, Cambridge 1989.

Guillem Ademar

Poésies du troubadour Guilhem Adémar, édités par Kurt Almqvist, Uppsala 1951.

Guillem de Berguedan

Les poesies del trobador Guillem de Berguedà, text, traducció, introducció i notes per Martín de Riquer, Barcelona 1996.

Guillem de Cabestanh

Les chansons de Guilhem de Cabestanh, éditées par Arthur Långfors, Paris 1924.

Joan Esteve

Sergio Vatteroni, *Le poesie del trovatore Joan Esteve*, Pisa 1986.

Lanfranc Cigala

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

Marcabru

Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge 2000.

Peire Cardenal

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena 2013.

Peire Vidal

Peire Vidal, *Poesie*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli 1960.

Thezaur

Alfred Jeanroy e Giulio Bertoni, «*Le Thezaur de Peire de Corbian*», *Annales du Midi*, 23, 1911, pp. 289-305 e 451-471.