
Francesca Gambino

Guglielmo di Poitiers

Ab la douzor del temps novel

(*BdT* 183.1)

Ab la douzor del temps novel è universalmente riconosciuta come una delle più belle liriche della letteratura occitana. Sono versi di adamantina trasparenza, che si dipanano senza apparente difficoltà.

Spuntano sui rami le prime foglie, l'aria è gravida del cinguettio di varie specie di uccelli. La natura si rinnova e rinasce dopo il letargo invernale: il tempo è nuovo, il canto è nuovo, flora e fauna sono in armonia con il cosmo. All'ampio affresco dell'esordio stagionale, si aggiunge l'ultima pennellata: in questo tripudio di suoni e colori anche l'uomo può abbandonarsi a ciò che più desidera.

L'obiettivo si restringe ulteriormente e mette a fuoco un altro particolare. L'*om* impersonale della prima *cobla* diventa un io in trepidazione nella seconda. L'innamorato non riceve messaggi dall'amata, non è tranquillo, ma nello stesso tempo non osa farsi avanti, perché non sa come un gesto da parte sua verrebbe accolto. Nell'incertezza preferisce aspettare.

Come dall'universo degli uomini si era passati all'io lirico individuale del poeta, così nella *cobla* successiva la natura si identifica ora con la singola vicenda del ramo di biancospino, intirizzito dalla guazza nel freddo della notte, eppure destinato l'*endeman* (v. 17), l'indomani, a scaldarsi al sole del mattino e a superare i disagi della notte. La seconda e la terza *cobla* sviluppano in modo chiasmico gli spunti offerti dalla prima (natura + uomo, uomo, natura), per svelare nel distico di chiusa il ruolo del biancospino, correlativo oggettivo dell'amore dell'io lirico. Dopo essere stati coinvolti nelle vicende esistenziali della *branca* gelata, quando assistiamo all'espandersi dei raggi caldi fino alla punta più sottile del ramo, non possiamo che condividere la scelta

lessicale del diminutivo *ramel* (v. 18), che lascia trasparire una sorta di affettuosa complicità.

Endeman (v. 17). È questo il lemma che consente il passaggio alla quarta *cobla* e l'ulteriore sviluppo del pensiero. Anche il poeta e l'amata hanno avuto le loro difficoltà e hanno conosciuto il freddo della notte. Poi è arrivato puntuale il *mati* (v. 19), i due amanti hanno fatto la pace, e il poeta si augura che possa accadere di nuovo, che di nuovo gli sia concesso di godere dell'intimità della sua donna. Se lo augura, anzi ne è sicuro. Come dopo l'inverno arriva ineluttabile ogni anno la primavera, come, cambiando le proporzioni con una sorta di *mise en abîme* delle immagini naturalistiche, alla notte succede sempre il giorno, così l'esito finale non potrà che essere quello della ritrovata armonia. E il parallelismo tra l'attesa dell'io («tro que eu sapcha ben de fi» 11) e l'attesa del ramo di biancospino («tro l'endeman, qe'l sol s'espan» 17, entrambi i versi a introduzione della sirma della rispettiva strofa) puntella la sicurezza dell'innamorato, forse appena scalfita dall'invocazione che suggella la quarta *cobla*: «Anqar mi lais Dieus viure tan / q'aia mas manz sotz son mantel!».

Il poeta non si preoccupa quindi di chi, con discorsi privi di fondamento, vuole separarlo dalla donna amata, perché sa di essere padrone della situazione. E l'incisività con cui si staglia il *nos* dell'ultimo verso, che rinvia all'universo della coppia contrapposto all'indefinito *tal* di chi millanta successi in amore, rivela la sua fiducia nella finale ricomposizione dell'ordine universale delle cose.

A questo punto la lettura potrebbe proseguire per più sentieri. Ci si potrebbe ad esempio inoltrare nell'analisi dell'accurato dettato formale, tanto più sorprendente quando ci si ricorda che siamo solo agli albori della lirica europea. E ancora ci si potrebbe soffermare sulle rime equivoche a distanza (*en lor lati 3 : d'estraing lati 25, de fi 11 : de guerra fi 20*), le rime interne non strutturali (*l'endeman ... s'espan 17, van ... gaban 29*) e gli *enjambements* (*li auzel / chanton 2-3, q'on s'aizi / de zo 5-6*), che contribuiscono alla fluidità musicale dei versi, le allitterazioni (*chanton, chascus 3, mas, manz, mantel, soz, son 24*), le figure etimologiche (*chanton ... chan 3-4, donet un don 21*, accusativo dell'oggetto interno), le riprese chiastiche (il *temps* è *novel 1* nel sintagma incipitale che indica la primavera, ma *novel* è anche il *chan* del verso 4, simbolo di rinnovamento esteriore e interiore). Oppure potremmo indugiare a osservare in controluce la filigrana delle meta-

fore, soprattutto quelle che riconducono alle istituzioni giuridiche feudali, talvolta potenziata da un'evidente carica erotica, e che ritroveremo declinate nella lirica successiva in una serie infinita di varianti (*messatgers* e *sagel* 8, *l'anel* 22, il *mantel* 24, il *coutel* 30). La pista che ho deciso di privilegiare è tuttavia un'altra e segue l'andamento rapsodico e asistematico delle note scaturite in margine a una recente rilettura del testo.

*

Il termine *vers* è sempre sembrato di difficile traduzione e gli editori che si sono cimentati con l'interpretazione di *Ab la douzor* si sono sbizzarriti nelle relative parafrasi. Posto che *vers* non può assumere in questo contesto il significato tecnico di 'opera in versi, testo poetico' – è stato affermato un po' da tutti – dovrà invece significare «les strophes d'un chant nouveau» (Jeanroy), «Versart» (Appel), «i modi» (Pasero), «la poesía del nuevo canto» (Riquer), «the measure» (Bond), «the manners» (Jensen), «la loi» (Payen).¹ La diffrazione ermeneutica è giunta fino al punto di ipotizzare un intervento sulla lezione dei testimoni nella recente proposta di Gema Vallín, che corregge *vers* in *vert* e traduce «segon lo vert del novel chan» con «en armonía con el reverdecer del nuevo canto». Simile espressione non è però attestata in nessuna letteratura medievale e la congettura si rivela troppo modernamente sinestetica per essere convincente.²

¹ Cfr. Alfred Jeanroy, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris 1927; Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig 1930; Nicolò Pasero, *Guglielmo IX, Poesie*, Modena 1973; Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, con in nota la parafrasi «verso, melodía, ritmo»; anche Zeno Verlato, che traduce «ritmo», aggiunge in nota: «Con *vers* qui sembra da intendere l'imbastitura ritmica sui cui si intesse la melodía del canto» (Dan O. Cepraga e Zeno Verlato, *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma 2007, p. 21): cfr. inoltre Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, p. 39, «la melodía», e in nota «o più letteralmente 'modalità, modo'»; Gerald A. Bond, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York - London 1982; Frede Jensen, *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odense 1983; Jean-Charles Payen, *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son oeuvre et son érotique*, Paris 1980.

² Si tratterebbe secondo Gema Vallín, «*Lo vers del novel chan?*», *Romania*,

Per sciogliere la difficoltà aiuta però rendersi conto che l'espressione potrebbe essere polisemica e che a *vers* vanno attribuite almeno due accezioni. La prima spiegazione di *vers* potrebbe essere quella veicolata dal contesto naturalistico: in primavera gli uccelli cinguettano tra le fronde degli alberi, emettono cioè un 'verso'. Il significato letterale di *vers* potrebbe essere quindi quello di 'suono caratteristico emesso dagli organi vocali di un determinato animale (in particolare un uccello)'. La soluzione che propongo è meno lapalissiana di quello che potrebbe sembrare a chi ha una competenza lessicale dell'italiano: questa accezione non risulta infatti attestata nei dizionari occitani e nessun editore l'ha mai proposta per il passo in questione.³

Ma qual è il significato etimologico del latino *versus*? Come spiega Pascale Bourgain nell'articolo ad esso dedicato, la prosa è ciò che procede «dritto» (*prorsus*) e ha un'evidente continuità, è appunto ciò che non è verso: «Prosa est producta oratio et a lege metri soluta», spiega Isidoro di Siviglia nelle sue *Etimologie*.⁴ *Versus* è invece la zolla di terra rovesciata dall'aratro (il *versorio* dell'*Indovinello veronese*), il solco dritto e parallelo che risulta da questo lavoro, la fila di piante o il filare di viti, la linea di scrittura. Il verso è ciò che gira (*vector*), ritorna su di sé, richiama una ripresa: è ciò che si mette su un rigo. Il verso si definisce dunque per la sua ripetitività, per la rottura che lo ritma e lo obbliga a ricominciare: è una 'fila' che si percepisce meglio nella molteplicità.⁵ *Versus* può quindi significare anche una porzione

119, 2001, pp. 506-517 di un caso di continiana diffrazione in assenza (tutti i testimoni offrono una lezione diversa e la loro divergenza permette di risalire a un originale che non è presente in nessuno di essi), ma le spiegazioni fornite non sono del tutto convincenti.

³ LR, V, p. 512 documenta per *vers* i significati di «espèce de poésie» e «verset»; SW, VIII, pp. 685-86, 1) «'Verszeile' eines Gedichts», dove si cita il nostro passo e la traduzione di Jeanroy «les strophes», 2) «'Verse' des Psalters»; PD, p. 381 s.v. *vers* «vers, genre de poésie lyrique; verset; vers, assemblage de mesurés»; Paul Zumthor nella voce *versus* da lui curata per il FEW, XIII, p. 315b registra solo il significato generico di «cri», «cris désordonnés», e si concentra sulle accezioni letterarie del termine.

⁴ Cfr. l'edizione di Angelo Valastro Canale, Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, vol. I, Libri I-XI, vol. II, libri XII-XX, Torino 2004, I, 38, 1.

⁵ Cfr. Pascale Bourgain, «Qu'est ce qu'un vers au Moyen Âge?», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 1989, pp. 231-282, alle pp. 232-233

di testo, un versetto in senso liturgico o un'unità poetica in senso letterario, e da qui poi 'misura', 'ritmo', 'melodia' e così via.

Il significato etimologico si presta a essere usato per tutta una serie di usi traslati che possono comprendere anche il canto degli uccelli, caratterizzato dalla ripetizione di alcuni suoni. L'utilizzo in questo senso di *versus* compare in latino già nella letteratura antica ed è successivamente ben attestato. Il primo esempio registrato dall'*Oxford Latin Dictionary* è quello che compare nella *Casina* di Plauto («merula per *versus* quod cantat tu colas» *Cas.* 523), seguito da un'altra occorrenza tratta dalla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio («facitodum, cantus omnibus (palumbibus) similis atque idem trino conficitur *versus*», *Hist. nat.* 10, 106), dove si può notare come il termine sia al singolare.⁶ Il Forcellini cita un altro esempio tratto da Plinio e riferito all'usignolo: «Lusciniis diebus ac noctibus continuis XV garrulus sine intermissu cantus densante se frondium germine, non in novissimis digna miratu ave ... certant inter se, palamque animosa contentio est. victa morte finit saepe vitam spiritu prius deficiente quam cantu. meditantur aliae iuveniores *versus*que quos imitentur accipiunt», *Hist. nat.* 10, 43.⁷

Solo alcune lingue romanze moderne, tuttavia, hanno continuato ad attribuire al termine l'accezione di 'suono caratteristico di un uccello' e poi, quando il legame con il significato etimologico nel tempo si è allentato, più in generale di 'suono caratteristico di un animale': l'italiano e il romeno.

In italiano questo significato di *verso* è indicato in ogni dizionario.⁸ In italiano antico il termine risulta attestato persino in un sintagma «cantare secondo il verso» simile a quello di Guglielmo di Poitiers: «li quali animali li andavano d'atorno alegrandose e quasi balando e *cantando*, *ciascheduno secondo lo suo verso*» (Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo* 167); in questo esempio, databile al 1282, l'aggettivo possessivo svolge una funzione simile a quella del comple-

⁶ Cfr. *OLD*, II, p. 2041 s.v. *versus*.

⁷ Cfr. Forcellini, s.v. *versus*, n. 4: «Interdum pro cantu ... *de lusciniis*». Oltre a *versus*, in latino indicano il verso degli uccelli *vox / voces*, *concentus*, *garritus* (nei *Carmina Burana*, dove gli uccellini sono una presenza costante negli esordi stagionali) e altri due termini collegati alla poesia, *cantus* e *carmina*, per cui cfr. *TLL*, vol. III.2, s.v. *carmen*, *-inis*, III *de avium vocibus et inanimis*, con vari esempi.

⁸ Cfr. in particolare il *GDLI*, XXI, p. 801^c s.v. *verso*, dove tale accezione è la seconda.

mento di specificazione che compare nel contesto occitano. Nella banca dati dell'*OVI* le occorrenze rintracciabili sono molte, sia al singolare («Così fa l'*ausignuolo*: / serve *del verso* solo, / ma già d'altro mistero / sai che non vale guero», Brunetto Latini, *Favolello* 53-56); «ed elli odie più di dugento voce *d'ucelli* che tutti *cantavano ciascuno a sua guisa*, l'uno alto e l'altro basso, et faciano in tal maniera un *trop dolce verso*», *Palamedés pisano* 49; «nella mia camera, nella quale lo sviato uccello *cantoe il tristo verso*», Ceffi, *Epistole eroiche* 12, ecc), che al plurale («Confortami d'amare / l'aulimento dei fiori / e *l canto de li auselli*; / quando lo giorno appare / sento li dolci amori / e *li versi novelli*, / che fan sì dolci e belli e divisati», Rinaldo d'Aquino, *PSs* 7.10, 10-16; «Quando la primavera / apar l'aulente fiore, / guardo inver la rivera / la matina agli albore: / audo *gli rausignuoli / dentro dagli albuscelli*, / e *ffan versi novelli* / dentro dai lor cagiuoli, / perché d'amore àn spera», An., *PSs* 25.8, 1-9; «Tuti li albori s'iera cargadi / de *osieleti* che *cantava tanto dolzementre* e / tanto *soavi versi faseva*», *San Brendano* 24-26; «Quando l'aira rischiara e rinserena, / il mondo torna in grande diletanza / e l'agua surge chiara de la vena / e l'erba vien fiorita per sembianza / e *gli augilletti* riprendon lor lena / e *fanno dolzi versi i loro usanza*, / ciascun amante grande gioia ne mena / per lo soave tempo che s'avanza», Bondie Dietaiuti, *PSs* 41.6, 1-8; «Ma el g'è *le olcellete cantand* a grand baldor: / *Li versi stradulcissimi* menan cotal *dolzor* / Ke 'l cor de quii ke odheno stragoe per grand amor», Bonvesin, *De scriptura aurea* 98-100; «*li uxilli* per grande amore comenzano de *cantà / versi amoruxi e dulzi*, de grande nobelità», *Disputatio roxe et viole* 303-305; «e *gli auscei* per amori / *dolzi versi faceano* agli albori», Folcacchiero, *PSs* 34.1, 9-10; ecc.; cfr. inoltre «e gli auscelletti per amore / isbèrnaro sì dolzemente / i lor *versetti* infra gli albóre», An., *PSs* 49.17, 5-7). Notevole mi sembra infine per il contesto, pur in un'accezione in parte diversa (si tratta del canto di Orfeo), «Poi che *col verso del soave canto* / Avea le selve con corso veloce / Tirate a sé» (Alberto della Piagentina, *Boezio*, L. 3, 12, vv. 10-12, opera datata al 1322-1323).

In romeno *viers*, derivato dal latino VERSUS per via orale e sottoposto quindi alla normale evoluzione fonetica, indica soprattutto il verso degli uccelli e di altri animali, ma può significare anche 'canto' o 'voce' umani. L'allotropo *vers*, senza dittongo, che ha esclusivamente

il significato di ‘unità prosodica, verso poetico’, è invece un neologismo derivato dal francese.⁹

Nelle altre lingue il legame delle voci degli animali con la poesia si perde e al suo posto si trovano termini più ‘prosaici’. Il francese moderno si riferisce al verso degli animali con *cri* (da *CRITUM, deverbale da *CRITARE per il lat. QUIRĪTARE, oppure *chant*, solo per gli uccelli),¹⁰ l’occitano moderno con *crìd*,¹¹ il portoghese con *grito*, il catalano con *crit*, il galego con l’indeterminato *son* (oppure, solo per gli animali più rumorosi, con *berros* o ancora *grito*),¹² lo spagnolo con *grito*, *voz* o *canto* (solo per gli uccelli).¹³

Nelle lingue germaniche la situazione è analoga. Il tedesco distingue tra la voce caratteristica di animali, *der Schrei* ‘grido’ (oppure *Laut* ‘suono’, *Ruf* ‘grido’), e quella degli uccelli, *der Gesang* ‘canto’ (oppure *Schlag* ‘colpo, suono’, *Laut*). Oltre a *song* ‘canto’, l’inglese per gli uccelli ha *cry* (o *call*, o *sounds*: «in the wood you can hear the cries of birds and other animals»), il danese ha *lyde*, che significa etimologicamente ‘suono’ o ‘rumore’, come l’olandese *geluid* ‘suono’ (spesso al plurale: *dierengeluiden* ‘i suoni degli animali’); ‘canto’ in olandese è riservato agli uccelli canori (*gezang* o *zang*), ‘grido’ per gli uccelli più grandi e rumorosi (*gekrijs* oppure *geschreeuw*), e così via.

Apparentemente quindi solo l’italiano e il romeno sono accomunati da quella percezione umanizzante e poetica dei suoni della natura già presente in latino, anche se non ancora lessicalizzata. Eppure questo significato è documentato anche in altre lingue romanze medievali. La citazione di Rinando d’Aquino, con l’*oseletto* che fa *dulzi versi* («Un *oseletto* che canta d’amore / sento la note far sì *dulzi versi*, / che me fa mover un’acqua dal core / e ven a gl’ogli ni pò retenersi», *PSs* 7.12, 1-4), registrata dal *Grande dizionario della lingua italiana* sotto la voce *verso* come primo esempio della specializzazione faunistica di cui stiamo parlando,¹⁴ non è dissimile dalle occorrenze rintracciabili con le concordanze in autori medioevali di altre lingue. Anche nel vocabolario

⁹ Ringrazio Dan O. Cepraga per questa indicazione. Cfr. *DLR*, XIII, p. 506a-b.

¹⁰ Cfr. *TLFi* s.v. *cri* 2, b.

¹¹ Cfr. Honnorat, I, p. 610c s.v. *crìd*.

¹² Cfr. «Sabía imitar tódolos sons dos paxaros» ‘sapeva imitare tutti i versi degli uccelli’ in *DIG*, p. 594a II.3, s.v. *verso*.

¹³ Cfr. *DCELC*, IV, p. 764a.

¹⁴ Cfr. *GDLI*, XXI, p. 801c.

ornitologico trobadorico gli uccelli *movon, fan, canton, notan ... critz, sos, brais* ‘grida’ (termini neutri), ma anche *movon, fan, canton, notan ... motz, sonetz, lais, voutas, refrims, chantz, cantars* (termini che rinviano alla musica, al canto, alla poesia) e, appunto, *vers*.¹⁵ E se un esempio come quello di Bartolomeo Zorzi («Si tot m’estauc en cadena, / er quan neis l’auzels demena / joi el plais / fazen *vers, voutas e lais* / pel temps qu’esclaira e serena, / pois leujat m’a de greu pena / us motz gais», *BdT* 74.17, 1-7), dove i *vers* degli uccelli in primavera sono accostati a vocaboli attinenti alla terminologia poetica e musicale quali *voutas* e *lais*, rivela come il rapporto tra *vers* ‘composizione poetica’ e *vers* ‘verso di animale’ potesse ancora essere presente alla coscienza linguistica di un poeta tardo come il trovatore veneziano, se non altro per questioni di tradizione, in Daude de Pradas («El temps que-l rossignols s’esgau / e fai *sos vers* sotz lo vert fuoill / per sa pareilla, qan l’acuoill, / no-m laiss’amors estar soau, / anz vol qu’ieu chant, o vuoill’o no», *BdT* 124.9a, 1-5) *vers* significa semplicemente ‘suono caratteristico di un uccello’, come in italiano, e, quando il *DOM* arriverà a questo lemma, dovrebbe registrare, credo, anche questa accezione.

In antico francese, altra lingua per la quale i dizionari non danno rilievo a questo significato,¹⁶ si rinvencono però gli stessi sintagmi: gli uccelli *font* (o di essi si possono *oir*) per lo più ‘dolci’ *chans*, ma anche *chançons, lais*,¹⁷ *accort, sons, tons, trais, voix, criz* e, infine, *vers*: «Que des oisiaus que nous oons / entendoit les chans et les *vers* / qu’il nous chantent par mos divers», canta Froissart, *Le Joli buisson de Jonece* 999-1001, esempio tardo (1373), ma proprio per questo maggiormente rappresentativo, visto che sappiamo che il francese specializzerà per il significato di ‘verso di uccello o di animale’ solo il sostantivo *cri*.¹⁸

¹⁵ Cfr. Richard Baum, «Les troubadours et les lais», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 85, 1969, pp. 1-44, alle pp. 40-42.

¹⁶ Cfr. Godefroy, VIII, p. 203a-b; TL, XI, coll. 308-311. *REW* 9248 segnala solo l’italiano «Gesang der Vögel».

¹⁷ Nel sostantivo *lai* si assiste a un passaggio semantico simile: dall’irlandese *laid* «erzählendes Gedicht, meist mit keltischen Stoffen» (cfr. Gamillscheg, I, p. 555a s.v. *lai*, e cfr. *REW* 4854 **laid* (bret.) «Lied», «Gesang») deriva il genere poetico del *lai*, termine che può poi assumere anche il significato di ‘canto triste e malinconico’ e ancora ‘canto degli uccelli’.

¹⁸ Per il termine *cri* è registrata l’accezione specifica sia in Godefroy, IX, p. 248b, sia in TL, II, coll. 1048-1050 s.v. *cri* «Gesang».

Il cinguettio di *Ab la douzor* potrebbe essere quindi innanzitutto un ‘verso d’amore’, il richiamo con il quale i maschi in primavera corteggiano le compagne, come è esplicitato ad esempio nei versi di un poemetto italiano, l’*Intelligenza*. La consonanza di questi versi con il nostro incipit, tra l’altro, consente di apprezzare tutta la rilevanza del *topos*: «Al *novel tempo* e gaio del pascore, / che fa le *verdi foglie* e ’ fior’ venire, / quando li *augelli fan versi d’amore* / e l’aria fresca comincia a schiarire, / le pratora son piene di verdore / e li verzier’ cominciano ad aulire», 1, 1-6.¹⁹ È, come si intuisce, questo primo significato di ‘canto d’amore’ che fa scattare l’analogia con il poeta che, come gli uccelli, canta i versi della sua poesia per conquistare l’amata, ed è anche per questo che nella fauna degli esordi primaverili gli uccelli sono una presenza costante.²⁰

Nel nostro passo, tuttavia, a questo significato se ne sovrappone chiaramente un altro, che fino ad ora non è stato messo a fuoco con sufficiente nitidezza: è un po’ come se le numerose parafrasi proposte per tradurre *vers* ci abbiano girato intorno senza mai colpire davvero il bersaglio.²¹ L’indizio che ci mette sulla buona strada è il sintagma *en lor lati*. Gli uccelli cantano infatti ciascuno nel ‘loro latino’, ‘nella loro lingua’. La lingua per antonomasia, il latino, assume quindi qui, proba-

¹⁹ Il poemetto è databile tra la fine del XIII e l’inizio del XIV secolo. Simile sintagma ricorre anche nei *Parlamenti in volgare* di Guido Faba, databili al 1243: «llo die p(re)claro d(e)la Pasca noi veremo i(n)coronati cu(m) gilli (e) rose e flore e faremmo *l’auxelli supra le ramelle ca(n)tare versi d(e) fino amore*», 247; e in un sonetto anonimo di inizio Trecento: «Quando *gli ausignuoli e gli altri agelli / càntaro a li verzier versi d’amore*, / e son li prati e gli giardin *novelli* / e l’aira dolce e chiar à il suo colore, / le donne e ’ cavalieri e li donzelli / ghirlande in testa portan d’ogni fiore», An., *PSs* 49.31, 1-6.

²⁰ In tutti gli esempi provenzali che ho riportato *vers* ‘canto degli uccelli’ è al plurale. Credo che la circostanza sia accidentale e si spieghi perché in essi ci si riferisce sempre al cinguettio indistinto di più specie di uccelli. Quando però vi è la presenza di un complemento di specificazione che individua bene il tipo di *vers*, come nel nostro contesto, allora il sostantivo compare al singolare. Esempi al singolare per questa accezione non mancano del resto, come ho già ricordato nelle note precedenti, sia in latino che in italiano antico.

²¹ Ho invece scartato, perché non ho trovato riscontri in questo senso, un’altra possibile traduzione di questo passo alla quale avevo inizialmente pensato: gli uccelli cantano ‘secondo il verso, la direzione del nuovo canto’. *Versus* e *vers* possono infatti avere anche il significato di ‘direzione di un movimento, l’orientamento di una posizione’.

bilmente per la prima volta, almeno in simili contesti, il significato traslato di ‘modo di esprimersi, linguaggio, favella’.²² Ma cosa ha fatto scattare in Guglielmo di Poitiers la sinapsi, la connessione tra ‘canto degli uccelli’ e ‘latino’? A mio avviso proprio il termine *vers*, qui metaforicamente riportato anche nell’accezione tecnica di *versus*, che sullo scorcio dell’undicesimo indicava i canti strofici latini, religiosi o profani, che non facevano parte dell’ufficio.²³

Nelle traduzioni che ho già menzionato era evidentemente presupposto questo punto di partenza, ma ciò che era fuorviante era appunto la ricerca di un significato non tecnico, mentre qui si tratta probabilmente di un ipertecnicismo: gli uccelli cantano nel loro latino ‘secondo il *versus* del nuovo canto’. Solo in seconda istanza, per evitare una traduzione troppo opaca o tautologica, potremmo proporre la parafrasi ‘secondo la melodia del nuovo canto’. Tutte le altre accezioni, del tipo ‘elemento metrico, misura, unità ritmica’, ‘strofa’, ‘maniera, modo’ e così via, appartengono certo alla stessa costellazione semantica, ma non centrano il segno.²⁴

²² Questo significato non è registrato nei dizionari latini (cfr. *OLD*, I, p. 1006c s.v. *latinum*; Forcellini, III, p. 39 e Du Cange, V, p. 36c s.v. *latinus*) e non mi è stato possibile rinvenirlo in nessuna delle concordanze della letteratura latina. Si tratta quindi molto probabilmente di un’accezione introdotta nelle lingue romanze. Consultando le concordanze e i dizionari, non ho trovato un’attestazione anteriore a Guglielmo IX: cfr. TL, V, coll. 230 «besondere, eigentümliche Sprache: die Sprache fremder Völker» (il primo es. risale al secolo XIII); «die Sprache der Vögel» (con un esempio tratto dal *Roman de Thèbes*), ecc.; cfr. inoltre il commento al verso e il panorama di esempi tracciato per le diverse letterature medievali.

²³ Cfr. Hans Spanke, «Rythmen- und Sequenzenstudien», *Studi medievali*, 4, 1931, pp. 286-320, a p. 286. Lo studio di Jacques Chailley sull’uso del termine *versus* dimostra come esso fosse a San Marziale di Limoges «le point de jonction entre la lyrique latine profane mise en musique sur des modèles liturgiques, et les tropes» (Jacques Chailley, *L’école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu’à la fin du XI^e siècle*, Paris 1960, p. 270).

²⁴ Si era avvicinato alla soluzione che propongo Dimitri Scheludko, «Religiöse Elemente im weltlichen Liebenslied der Trobadors», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 59, 1935, pp. 402-421, a p. 411, che ha tradotto questo passo «nach dem ‘Versus’ [des Kirchengesanges] aus dem ‘Neuen Gesang’», con un riferimento dunque al canto liturgico eseguito nelle chiese. In una linea interpretativa simile si pone la proposta di Pietro G. Beltrami, «Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi», *Messana*, n.s., 4, 1990, pp. 5-45, alle pp. 35-

Questa soluzione offre tra l'altro il pregio di rievocare in modo folgorante il contesto storico culturale di *Ab la douzor*. Rievochiamolo a grandi linee. Nei domini del conte di Poitiers si trovava l'abbazia di san Marziale di Limoges, sede di cultura liturgica all'avanguardia. Da san Marziale ci giunge una delle più importanti collezioni di componimenti definiti nelle rubriche *versus* (o *carmen*, *ritmus*, *metrum*), il manoscritto della Bibliothèque nationale de France lat. 1139, dove, a riprova dei continui interscambi tra poesia in volgare e poesia latina, è trascritto anche un testo bilingue latino-occitano, *In hoc anni circulo*. Molti documenti storici attestano le continue relazioni tra san Marziale e la famiglia dei duchi di Aquitania, almeno fino alla fine del dodicesimo secolo. Il figlio di Guglielmo IX, Guglielmo X, risulta spesso coinvolto nelle faccende dell'abbazia, mentre la nipote, la celebre Eleonora di Aquitania, e suo marito, Enrico II d'Inghilterra, si recarono a Limoges per partecipare alla cerimonia di investitura che dava loro il diritto di governare sul ducato di Aquitania. L'esempio sarebbe poi stato seguito dal loro figlio, Riccardo Cuor di Leone. Le circostanze che ho citato sono tutte note, ma inventariare le singole tessere permette di apprezzare l'importanza dell'insieme.

Non c'è quindi da stupirsi se il musicologo Hans Spanke ha potuto dimostrare che le melodie dei trovatori derivano da quelle della poesia liturgica fiorita in questa abbazia e che una filigrana liturgica si intravede nel tessuto della tecnica versificatoria trobadorica. Evidentemente gli scambi tra la corte di Poitiers e san Marziale erano molto fitti. Jacques Chailley, Wulf Arlt e, più recentemente, Margaret Swit-

39, secondo il quale, quando Guglielmo di Poitiers scrive *farai un vers*, intende dire proprio 'farò un *versus*', 'farò una canzone religiosa', con intenti parodici e di contro canto: «È difficile non vedere un'intenzione dissacrante nell'uso di *vers* per designare testi così allegramente peccaminosi come *Companho, farai un vers* e *Farai un vers, pos mi sonelh*»; è anche per questo che il v. 4 di *Ab la dolchor* è reso in latino da Beltrami, che lo traduce «secundum versum novi cantici» (poi modificato in «cantano ognuno nel latino / suo coi modi del nuovo canto» nella versione on line del sito www.pietrobeltrami.it): il cinguettio degli uccelli sarebbe dunque coerente con l'iniziativa di Guglielmo di contraffare in volgare (questa volta senza malizia) la poesia liturgica latina. Anche nella traduzione «ritmo» di Eusebi, potrebbe celarsi questo significato, visto che il termine è un sinonimo di «verso», ma nessuna nota aiuta a individuare il significato tecnico specifico. La traduzione «ritmo» di Cefruga-Verlato è invece, come ho già ricordato, chiosata in nota con 'melodia'.

ten hanno in più occasioni approfondito le relazioni formali tra trovatori e poesia latina contemporanea.²⁵ Sappiamo inoltre che, quando i primi trovatori si riferivano alle loro composizioni con il sostantivo neutro *vers* ‘testo, componimento poetico’ (primo fra tutti Guglielmo di Poitiers, che inizia ben tre componimenti con il sintagma *Farai un vers*, mentre in altri tre casi l’autodesignazione *vers* è all’interno del testo), si ricollegavano implicitamente al *vers* di san Marziale.²⁶ Insomma, nello spettro di accezioni possibili, il significato di *vers* in *Ab la douzor* si collocherebbe per così dire nella fase di passaggio tra il *versus* latino e il *vers* occitano, prima che il termine restringa sempre di più il suo significato e si specializzi, grazie a un collegamento paraetimologico con *ver* ‘veritiero’, soprattutto a partire dalla metà del tredicesimo secolo e in poeti come Peire Cardenal, nel senso di ‘poesia su tema morale o religioso’.²⁷

Dicevo ipertecnicismo. Volendo continuare a seguire questa pista, infatti, ci si renderà conto che, tra la fine dell’undicesimo e l’inizio del dodicesimo secolo, fa la comparsa un ‘nuovo’ canto versificato latino non liturgico che si distingue dal precedente per alcune particolarità: 1) le rime sono usate in modo sistematico per segnalare la fine del verso e per riunire gruppi di versi; 2) il parallelismo strofico diventa evidente come caratteristica formale, così come l’uso dei ritornelli. Lo sviluppo della lirica trobadorica fu praticamente contemporaneo allo sviluppo del nuovo tipo di *versus*. Ebbene, questo canto per lo più extraliturgico, basato sull’accento delle parole, rimate o assonanzate, che

²⁵ Cfr. Hans Spanke, «Zur Formenkunst des ältesten Troubadours», *Studi medievali*, 7, 1934, pp. 72-84; Jacques Chailley, «Les premiers troubadours et les *versus* de l’école d’Aquitaine», *Romania*, 76, 1955, pp. 212-239, che sottolinea l’influenza, soprattutto formale, del *versus* di San Marziale sulla poesia trobadorica; per una dettagliata bibliografia sull’argomento, cfr. Margaret Switten, «*Versus* and Troubadours around 1100: A Comparative Study of Refrain Technique in the “New Song”», *Plainsong and Medieval Music*, 16, 2007, pp. 91-143, alle pp. 92-93.

²⁶ Cfr. Chailley, *Les premiers troubadours*, p. 233. Lo studioso osserva che l’impiego di *vers* al singolare per designare un insieme di versi e quindi un testo è raro: il fatto di ritrovarlo applicato sia al *versus* di san Marziale che al *vers* dei primi trovatori non sarà quindi una mera coincidenza.

²⁷ Per il significato classico di *vers*, cfr. J. H. Marshall, «Le vers au XII^e siècle: genre poétique?», in *Actes et Mémoires du III^e congrès international de langue et littérature d’oc (Bordeaux, 3-8 septembre 1961)*, 2 voll., Bordeaux 1965, II, pp. 55-63, alle pp. 55-57.

usa le tecniche del doppio *cursus* e che nel tempo assimila molte delle soluzioni formali della coeva poesia cortese, viene assimilato da alcune fonti ai *nova cantica*.

L'etichetta moderna «Neues Lied» è stata coniata dal musicologo svizzero Wulf Arlt per designare l'inedito tipo di canto latino che appare intorno al 1100 in fonti aquitane e normanno-siciliane, spesso definito *versus* (oppure *Conductus* o *Benedicamus*).²⁸ Il 'nuovo canto', come ormai viene comunemente definito dai musicologi,²⁹ presenta una serie di caratteristiche formali che contrastano con le peculiarità di inni, antifone e tropi, che sono da questo punto di vista il 'vecchio canto'. Le poesie dei trovatori non sono in latino, ma sono chiaramente un 'nuovo canto'. Ma anche in alcuni componimenti latini riconducibili al *versus* si parla espressamente di *nova cantica*: si legga il *Conductus* trådito da uno dei manoscritti normanno-siciliani di inizio secolo XII: «Da laudis, homo, *nova cantica*, o / da, quod data tibi sunt nova gaudia. / O nova, nova, nova, nova, gaudia. / O nova, nova, nova, nova, gaudia, / O nova, dantur gaudia, da *nova cantica*» (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 289, 141r-v). Il testo invoca *nova cantica* per celebrare i *nova gaudia* legati alla nascita di Cristo e certo la matrice dell'espressione è anche scritturale (cfr. la nota al v. 4). Ma la sottile affinità tra nuova musica e nuovo testo è proprio la caratteristica del nuovo canto liturgico, e quindi non è da escludere che con *nova* si veicolasse in qualche modo la consapevolezza da parte degli autori della novità di cui si facevano promotori.

Forse che gli uccelli di *Ab la douzor* modulano nel loro cinguettio i versi 'liberi' di questo 'nuovo' canto? La sottigliezza potrà sembrare eccessiva, ma certo il significato di *novel* acquisterebbe in questo modo una pregnanza straordinaria: canto nuovo, come nuove sono le foglie, i fiori e i versi degli uccelli in primavera, nuovo perché fresco e originale nella composizione, pregio spesso rivendicato negli incipit dai

²⁸ Cfr. Wulf Arlt, «Sequence and *Neues Lied*», in *La Sequenza medievale. Atti del Convegno internazionale Milano 7-8 aprile 1984*, a cura di Agostino Zinno, Lucca 1992, pp. 3-18, alle pp. 4-5.

²⁹ Cfr. ad es. Gunilla Björkqvall, Andreas Haug, «Sequence and Versus on the History of Rhythmical Poetry in the Eleventh Century», in *Latin Culture in the Eleventh Century: Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies (Cambridge, 9-12 September 1998)*, edited by Michael W. Herren *et al.*, 2 voll., Turnhout 2002, vol. I, pp 57-82, a p. 69, con altra bibliografia.

trovatori,³⁰ nuovo perché sintonizzato sulle ultime novità poetiche e musicali della letteratura latina dei tempi di Guglielmo di Poitiers.

Orderico Vitale nella sua *Historia ecclesiastica*, datata intorno al 1135, ci racconta del resto come, al ritorno dalla crociata del 1101, Guglielmo cantasse «i tormenti della sua prigionia in compagnia di re, magnati e folle di cristiani, utilizzando *versi ritmici* con briose melodie»: «pictauensis uero dux peractis in Ierusalem orationibus, cum quibusdam aliis consortibus suis est ad sua reuersus, et miserias captiuitatis suae ut erat iocundus et lepidus, postmodum prosperitate fultus coram regibus et magnatis atque Christianis cetibus multotiens retulit *rithmicis versibus* cum facetis modulationibus». ³¹ E l'espressione *rithmicis versibus* si riferisce alla metrica di tipo sillabico che, nella forma sviluppata alla fine dell'undicesimo e all'inizio del dodicesimo secolo, diventa una delle caratteristiche che definiscono il 'nuovo canto'.

*

Alquanto discusso è stato anche il v. 15, che presenta questo tipo di *varia lectio*:

Na 228vB-229rA (225vB-226rA, n. 352)	que sta sobre larbren trenan
Nb 235rA-B (232rA-B, n. 365)	questa sobre larb(r)en tre nan
a2a <i>Lo coms de peiteus</i> 463 (n. 211)	gestai sobre larbre tremblan

³⁰ Per altre possibili combinazioni di canto degli uccelli e dolcezza della nuova stagione, nel rinnovamento della natura che preannuncia la novità del canto, cfr. «Lo *dolz chans* qu'aug de la calandra / q'en preisen chant'e la *douzor / del temps novel* e-l fin'odor / de las flors mi dona talent / de *chantar*, per qu'eu non er lent, / anz voill *un nou vers* començar», Peire Raimon de Toloza, *BdT* 355.8, 1-6; cfr. inoltre «Doncs pois ar m'es agradius / lo temps, farai un *nou vers*», Bonifaci Calvo, *BdT* 101.3, 8-9. Giorgio Chiarini, «Alle origini della lirica neolatina: la canzone decima di Guglielmo d'Aquitania», *L'albero*, 60, 1976, pp. 3-24 propone di interpretare *novel chan* con «canto che risorge», come il *novelh chant* di Marcabru (*A la fontana del vergier*, *BdT* 293.1, 5), che Riquer, *Los trovadores*, I, p. 203 traduce «canto primaveral».

³¹ Cfr. Marjorie Chibnall, *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, 6 voll., Oxford 1969-1980, vol. V, pp. 342-343.

a2b *En iaufre rudel*

499-500 (n. 250)

gestai sus en larbre treman

La maggior parte degli editori (Jeanroy, Bond, Jensen, Eusebi)³² ha preferito la lezione di **a2a** *tremblan*, che introduce un'immagine molto suggestiva ('il ramo del biancospino / che sta sull'albero tremando') e non pone alcun problema. Su questa linea è anche Chiarini, che accoglie *treman* di **a2b** come «possibile arcaismo pittavino». Quest'ultima forma, tuttavia, qualche difficoltà la solleva: il verbo TREMÈRE continua solo in una parte limitata della Romania, mentre si impone il derivato *TRĚMŪLARE, dal quale, con la caduta di *-u-* protonica e l'epentesi di *-b-*, deriva il francese *trembler* e l'occitano *tremblar*.³³

Meno fortuna ha avuto la lezione di N *entrenan*. Il primo ad accreditarla è stato Carl Appel, che conferiva però all'avverbio il significato largamente attestato di «zuvor» difficilmente inseribile nel nostro contesto.³⁴ La forma è stata ripescata da Max Pfister, il quale ha proposto per il termine l'accezione 'in piedi, dritto' confermata da un certo numero di occorrenze della costruzione "verbo stativo + avverbio *entrenan*": il senso sarebbe quindi «tant que dure la nuit, elle résiste».³⁵

³² Nella prima edizione del 1905 Jeanroy aveva posto a testo *en treman*, ipotizzando un verbo occitano *tremar* 'tremare' e optando poi per *tremblan* di **a2a** nelle edizioni del 1913 e del 1927. Aurelio Roncaglia, *Venticinque poesie dei primi trovatori (Guillem IX, Marcabru, Jaufre Rudel, Bernart de Bentadorn)*, Modena 1949, *l'arbr'e tremblan* (dove *e* vale *en*, *en* + gerundio, espressione della contemporaneità).

³³ *Tremare* e *tremar* sono forme note in italiano e spagnolo (cfr. *FEW*, XIII, p. 240a, s.v. TREMÈRE), ma non in francese o in occitano: cfr. *FEW*, XIII, p. 241a s.v. *TRĚMŪLARE, fr. *trembler*, apr. *tremolar*, *tremblar* (XIII-XV sec.). *FEW*, XIII, p. 238a s.v. TREMÈRE registra per l'apr. anche *tremar* 'trembler' (1100-1350); e per il mfr. *tremir* (Ch-d'Orl.). In antico occitano, tuttavia, esiste almeno un'occorrenza di *tremar*, quella in rima di Aimeric de Peguilhan, «Non a paor, ni tant ni cant non *trema*» (*BdT* 10.47, 21).

³⁴ Cfr. Appel, 10, p. 51 («qu'esta sobre l'arbr'entrenan»), ibid. gloss. s.v. *entrenan* av. «zuvor»; *SW*, III, p. 86b s.v. *entrenan*, 3 «zuvor»; *SW*, VIII, pp. 425-426 s.v. *treman*; *PD*, p. 154 s.v. *entrenan* «en avant; auparavant, jadis».

³⁵ Cfr. Max Pfister, *Lexikalische Untersuchungen zu Girart de Roussillon*, Tübingen 1970, p. 414 s.v. *entrenant*: «adv. 'debout, droit' < INANTE», che, per chiarire l'evoluzione semantica dal latino INANTE, suggerisce di tenere presente il verbo *enansar* 'avancer, s'élever'. *FEW*, IV, pp. 615-16, registra per *entranan* solo il significato di «en avant; auparavant, jadis».

La proposta di Pfister è stata accolta da Ulrich Mölk, Zeno Verlato e condivisa da Maria Grazia Capusso, che ha però suggerito una diversa segmentazione della lezione di N «arbr'entre n'an / la nuit», tradotta «il ramo di biancospino resiste sull'albero finché non passi (letteralmente 'vada': cong. pres. 3 di *anar*) la notte' (soggetto posposto)»,³⁶ ipotesi quest'ultima non suffragata da un'adeguata documentazione.

Pasero, infine, corregge i testimoni congetturando un *en creman* «da *cremar* 'ardere, bruciare (per il gelo)» (il ramo del biancospino / che intirizzisce sull'albero), ipotesi tanto ingegnosa quanto, ancora una volta, priva di riscontri testuali e comunque invasiva.³⁷

A riconsiderare la questione può aiutarci un passo sfuggito fino ad ora all'attenzione degli studiosi, nel quale si rinviene la stessa incertezza della tradizione. Nel sirventese *Qui be-s membra del segle qu'es passatz* (*BdT* 437.29), composto in Provenza e indirizzato, come appare dalle due *tornadas*, a Guida di Rodez (indicata con il *senhal* di *N'Agradiva* al v. 36) e al re Giacomo I d'Aragona (vv. 39-40), Sordello intesse una *laudatio temporis acti* cui fa da *pendant* la denigrazione del tempo presente, vile e malvagio. Un uomo di valore, afferma Sordello, non deve però per questo smettere di essere tale, anzi deve ancora di più farsi carico del fardello di *pretz*. Ovvvia la conclusione dell'ultima *tornada*: solo il re d'Aragona è un valido sostegno di pregio. Ebbene in questi versi fa capolino il fantomatico *treman*, costruito per giunta con la preposizione *en*: «Al rei tramet mon sirventes viatz, / cel d'Aragon, que·l fais lo plus pesan / sosten de pretz, per que·l ten *en treman*» (vv. 39-41).³⁸ Il passo è risultato a tutti alquanto ostico e l'editore, Marco Boni, si arrampica sugli specchi per trovare un significato soddisfacente all'espressione, traducendola «Mando tosto il mio sirventese al re d'Aragona, poiché lo giudico il più valido sostegno del pregio, perché lo mantiene in difficile situazione (?)» ed esprimendo in nota le sue incertezze e riserve. Analoghe perplessità avevano del resto già manifestato per lo stesso passo lo Schultz-Gora, il Levy, e

³⁶ Cfr. Ulrich Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna 1986, pp. 27-28 e Maria Grazia Capusso, «Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte», *Studi mediolatini e volgari*, 33, 1987, pp. 135-256, alle pp. 212-213.

³⁷ Tutte le varianti manoscritte, inoltre, hanno chiaramente *tr-*. La congettura di Pasero è adottata con qualche esitazione da Riquer, *Los trovadores*, II, p. 119.

³⁸ Cfr. Marco Boni, *Sordello. Le poesie*, Bologna 1954, XXII, pp. 136-138 e p. 140 nota al v. 41.

l'Appel, mentre il De Lollis aveva proposto di leggere *entre man* con esiti certo non più perspicui.³⁹

Eppure la soluzione si trova a portata di mano in apparato, quando si scopre che il manoscritto T riporta invece *entranan*, lezione che rende il passo intellegibile e perfettamente conseguente: 'lo giudico il più valido sostegno del pregio, perché lo tiene in piedi, lo sostiene'.

Ecco dunque un altro caso che rivela la stessa incertezza degli amanuensi di fronte all'avverbio *entrenan*, banalizzato in *treman* da copisti di origine italiana.⁴⁰ Che l'avverbio avesse causato qualche problema anche al copista italiano di N, che pure lo conserva, lo dimostra del resto l'incertezza nella separazione della catena fonica della locuzione (**Na** *larbren trenan*, **Nb** *larb(r)en/tre nan*).

Può l'aggiunta di questo piccolo tassello, oltre a confermare un'oggettiva difficoltà dei copisti a capire il senso dell'avverbio *entrenan*, gettare nuova luce sul passo che stiamo considerando? Nel sirventese di Sordello *treman* è indubbiamente la lezione deteriore. Nel testo di Guglielmo IX, invece, entrambe le varianti offrono un senso soddisfacente. Uno sguardo più attento permetterà però di cogliere in *Ab la*

³⁹ Cfr. Oskar Schultz-Gora, recens. a Cesare De Lollis, *Vita e poesie di Sordello di Goito*, Halle 1896, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 21, 1897, pp. 237-259, a p. 252, che rinuncia a dare una soluzione; Emil Levy, recens. a De Lollis, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 22, 1898, pp. 251-258, a p. 255, che propone di leggere *en treman*, da tradurre «in schwieriger Lage, unter schwierigen Verhältnisse», richiamandosi al moderno occitano *à treman*, *traman*, *tramò* (rouerg.), e rinviando a *TdF*, II, p. 1036b s.v. «hors de portée de la main, dans une mauvaise situation, de difficile accès» (con un unico es. riportato: *Aquesto terro es à treman*, 'cette terre est mal exposée'); Appel in *SW*, VIII, pp. 425-426 s.v. *treman*; De Lollis, 16, pp. 166-168, a p. 168, legge «per quel ten entre man»; James J. Wilhelm, *The Poetry of Sordello*, New York-London 1987, 22, pp. 92-45, a p. 94 «per que-l ten en treman», che traduce «who sustains the heaviest bulk of virtue, and who holds it despite the shaking» e commenta «the last phrase has proved to be troublesome to some, but it is clear that James is seen as a fearsome Atlas figure holding the weight of virtue high and, like a firm weightlifter, not wobbling unduly or surrendering to the pressures around him»; in nota, infine, Wilhelm propone a p. 230 anche la possibile correzione di *ten en* in *tenon*, che tradurrebbe «and so they (his enemies) consider him while trembling».

⁴⁰ Il sirventese è trådito da quattro testimoni. All'Italia riconducono i canzonieri **IKF** (in **IK** si ha una doppia redazione). Italiano è anche il copista di **T**, che tuttavia in questo caso conserva la lezione esatta *entranan*.

douzor alcuni dettagli che fanno a mio avviso pendere il piatto della bilancia dalla parte di *entrenan*.

Innanzitutto, nel momento in cui si sia propensi a far ricadere la scelta su *tremblan*, sarebbe forse bene leggere *l'arbr'en tremblan*. La costruzione *en* + gerundio è sufficientemente attestata in occitano per poterla immaginare possibile anche dopo *estar*⁴¹ e la variante di **a2a** *l'arbre tremblan* potrebbe esserne una semplificazione dovuta alla banale caduta di un *titulus*, se non la riduzione della preposizione *en* in *e* davanti a consonante. Solo in questo modo si riuscirebbe a conglobare anche la variante di **N** nella lezione presumibilmente autentica che si tenta di ricostruire.

Entrenan e *en tremblan* varianti dunque adiafore? Tra le due immagini, quella del ramo che 'trema' e quella del ramo che 'resiste', è la prima a essere più diffusa e quindi *facilior*. In ambito occitano è possibile rinvenirne almeno due di simili: nell'esordio, primaverile, di una canzone di Arnaut Daniel («Lancan son passat li giure / e no-i reman puois ni comba / et el verdier la flors trembla / sus en l'entrecim on poma, / la flors e li chant e-il clier quil / ab la sazou doussa e coincha / m'enseignon c'ab joi m'aponga / chai el tems intrant abril», *BdT* 29.11, 1-8) e in una canzone di Pons d'Ortafas («La doussa color que ·us apar / e-l dous ris, que tot autre vens, / mi fan enaissi tremolar / cum fai la fuella lo fortz vens», *BdT* 379.1, 46-49). In ambito francese, tra le numerose attestate, trascelgo «Vent ne cort ne fueille ne tremble», Bérout, *Tristan* 1799, e «Q'à son lit s'en est revenue / Tremblaunt come fueille menue / Qe le vent de byse demeyne», *Chevalier à la corbeille* 239-241. In ambito italiano si possono citare *Boccaccio* («e ora in quell'altra ombra dell'alto bosco li luoghi suoi, ne' quali ode i queruli uccelli fremire con dolci canti, e i rami tremanti e mossi da lieve vento quasi fermo tenenti alle loro note!», *Fiammetta*, cap. 5, par. 30), un volgarizzamento dell'*Ars amatoria* di Ovidio che traduce l'esempio già citato («Di cutante generatione fronde e l'erba sovrana tremano, toccate dai lievi zefiri e da salutevile aura» L. III), e Pucci («È ella tre-

⁴¹ Gli esempi di *estar en* + gerundio scarseggiano, ma cfr. almeno «he devo estar aqui de ginolhos en regardan totz en naut» *Mystère de l'Ascension*, 261P.3. Perplexità riguardo a questa costruzione solleva tuttavia Frede Jensen, «Philological Comments on the Poetry of the Earliest Troubadour», *Romance Philology*, 38, 1985, pp. 436-462, a p. 459, che opta per la più diffusa costruzione *estar* + gerundio.

*mando più ch'al vento foglia», Apollonio 1, v. 45). Esempi analoghi abbondano naturalmente sia nella letteratura latina classica, in tutte le epoche e in tutti i generi letterari (a partire dalla foglia che trema per il freddo invernale di Propertio: «Nec folia hiberno tam tremefacta Noto», *Elegiae* II, 9, 34), sia nella letteratura mediolatina («*sicut in arbore / frons tremula, / ... / sic agitat / sic turbine sollicitat / me dubio / hinc Amor, inde Ratio*», *Carmina Burana* 108, 2a, 1-12, ecc.).*

L'immagine veicolata da *estar entrenan*, pure supportata da numerose occorrenze nella letteratura occitana che certificano l'esistenza della costruzione,⁴² è invece inedita, perfettamente conforme alla logica della *cobla* (resistenza del ramo alle intemperie, resistenza dell'amante alle difficoltà), e, mi pare, altrettanto suggestiva.

Da un punto di vista paleografico il passaggio da un originale *l'ar-br'entrenan* a *l'arbre treman*, ricopiato in una certa fase della tradizione passivamente senza grandi sforzi di comprensione, si potrebbe spiegare agevolmente (caduta del *titulus* della prima *-n-*, scambio tra nasali *m/n*). E sarebbe a partire da una lezione già deteriore *l'arbre treman* che un copista avrebbe potuto aggiungere il digramma *-bl-* per riconciliare la forma con la grammatica occitana. Fino ad ora si era invece sempre giustificato paleograficamente il passaggio contrario *en treman* > *entrenan*, altrettanto facile da ricostruire ma con una differenza sostanziale: in questo caso manca il movente.

*

Il ramo di biancospino. Riusciamo forse a renderne più nitidi i contorni quando scopriamo che nel Medioevo questa pianta era legata

⁴² Con la *COM2* non solo è agevole rintracciare altri esempi di *estar + entrenan* rispetto a quelli già segnalati da Pfister (cfr. ad es. «Qui que-s crotle ni estia *entrenan*, / Malespina esta fermes en l'estan», Aimeric de Peguillan, *BdT* 10.40, 51-52, ecc.), ma anche individuare due varianti del sintagma: *remaner + entrenan* («et eu *remanrai antrenan* / en l'amor, don no-m deschabdel», Bernart Marti, *BdT* 63.7a, 47-48), e *tener + entrenan* («Enaissi ant atrastornat joven / e gaug e pretz e valor e boban, / que-l gai dompnei qu'om *tenia entrenan* / ant li pluzor vout en deschausimen», Uc Brunet, *BdT* 450.7, 25-28; la corretta forma onomastica di questo trovatore è in realtà Uc Brunenc, come ha dimostrato Saverio Guida, *Rechercher dans les archives en Pays d'Oc*, in *Actes du Colloque International «Ab nou cor et ab nou talen»*. *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane* (*L'Aquila*, 5-7 juillet 2001), Modena 2004, pp. 51-86, a p. 52).

ai rituali di maggio: in primavera si collocava un ramo fiorito nella piazza del paese – spesso si trattava appunto di un biancospino –, lo si decorava con oggetti che rappresentavano la fecondità, e gli si danzava intorno per attirare fortuna e abbondanza.⁴³

Il biancospino è un piccolo albero (o, a seconda della specie, un arbusto cespuglioso) diffuso in tutta Europa (*Crataegus oxyacantha*). Questa sua capillare presenza ne ha fatto da sempre nella cultura occidentale una metafora della primavera, oscillante tra il polo del simbolismo erotico evocato dal risveglio della natura e dei sensi, e il polo antinomico, ma complementare, dell'ascesi e della rinuncia alla carne. Già gli antichi greci lo utilizzavano per adornare gli altari durante le cerimonie nuziali, considerandolo di buon auspicio. I romani, invece, avevano dedicato l'*alba spina* a Flora, regina della primavera, e a Maia, nume tutelare del mese di maggio e della castità: era per questo motivo che in maggio non si celebravano matrimoni e, se era necessario farlo, si accendevano cinque torce di biancospino nella speranza di placare l'ira della dea offesa.

Sullo sfondo delle immagini floreali che ritroviamo in letteratura si addensano naturalmente molte di queste credenze e tradizioni. Sarà dunque anche per questo che l'arbusto dai fiori bianchi attecchisce in modo particolarmente rigoglioso soprattutto in generi che appartengono al registro 'popolareggiante' della lirica medioevale, il registro che, a compensazione dell'ideale troppo austero della poesia cortese, concede spazio all'attrazione sessuale e alla passione fisica.

⁴³ Cfr. Alfredo Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano 1996, pp. 639-641; Susan S. Eberly, «A Thorn among the Lilies. The Hawthorn in Medieval Love Allegory», *Folklore*, 100, 1989, pp. 41-52: il biancospino è una delle costanti dell'allegoria medioevale sull'amore, *arbor cupiditatis* sterile contrapposto all'albero carico di frutti del Vecchio e del Nuovo Testamento, simbolo di amore carnale in antitesi con l'amore spirituale. La letteratura sull'argomento è vasta: una rassegna critica particolarmente ricca di spunti è quella offerta da Lucia Baroncini, «Com la branca de l'albespi. Piccola ricognizione sui biancospini trobadorici», in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo. Atti della Tavola rotonda, Bologna, 23 maggio 2008. Con altri contributi di Filologia romanza*, Bologna 2009 (*Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*), pp. 55-70. Sul valore apotropico del biancospino e su altre usanze ad esso collegate, cfr. Philippe Walter, «L'épine ou l'arbre-fée», *PRIS-MA*, 5, 1989, pp. 95-108: in alcune località francesi le ragazze in cerca di marito giravano tre volte intorno a un biancospino.

Dopo una notte d'amore, nelle *albas* gli amanti possono venire sorpresi dal sorgere del sole *sotz fuella d'albespi*:

En un vergier, sotz fuella d'*albespi*
 tenc la dompna son amic costa si,
 tro la gayta crida que l'*alba* vi.
 Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba, tan tost ve!

An., *BdT* 461.113, 1-4,⁴⁴

ed è *souz l'aubespın* che una fanciulla attende l'innamorato in una delle *chansons de toile* inserite nel *Guillaume de Dole*:

La bele Doe siet au vent,
 souz l'aubespın Doon atent.

An., 1-2⁴⁵

Anche nelle pastorelle l'incontro tra i due protagonisti avviene talvolta vicino a un biancospino. Così accade ad esempio in Gavaudan:

L'autre dia, per un mati,
 traspassava per un simelh
 e vi dejos un albespi,
 encontr'un prim rach de solelh,
 una toza que·m ressemblet
 sylh cuy ieu vezer solia.

Gavaudan, *BdT* 174.6, 1-6⁴⁶

E in una pastorella in lingua d'oïl è ancora una volta la presenza di *un abe espın* ad annunciare la possibilità dell'avventura amorosa:

⁴⁴ Cfr. Christophe Chaguinian, *Les albas occitanes*, Paris 2008, pp. 206-212.

⁴⁵ Cfr. Michel Zink, *Les chansons de toile*, Paris 1977, p. 160. Philippe Walter, *L'épine*, p. 106 osserva come Jean Renart si ricorderà di questa canzone nel suo *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* 1203-1204: «Le bele Doe siet au vent; souz l'aubespın Doon atent»), e anche nella canzone della *Bele Aaliz* l'eroina attende l'innamorato vicino a un biancospino (cfr. Gaston Paris, «*Bele Aaliz*», in *Mélanges de philologie romane dédiés à C. Wahlund*, Mâcon 1896, pp. 1-12).

⁴⁶ Cfr. Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979, n. II, pp. 190-191, a p. 196 osserva come il cenno al biancospino, «simbolo dell'amore invincibile», sia un ingrediente consueto delle liriche pastorali. In questo testo il riferimento al cespuglio che si protende ai primi raggi del sole, al mattino, potrebbe essere a mio avviso un ricordo del biancospino di *Ab la douzor*.

Chevachai mon chief enclin
 plux pensis ke ne souloie;
 per desous un abe espin
 truis pastoure ki s'ombroie.

An., 1-4⁴⁷

Ma per le sue punte acuminate il biancospino era anche considerato una pianta protettrice delle case, in grado di allontanare gli spiriti del male impedendone l'ingresso: la ninfa Carna era infatti stata sedotta con la forza da Giano, il quale poi, per compensarla della verginità perduta, le aveva concesso il potere di tutelare gli usci e «le diede un ramo di spino – era bianco – con cui potesse cacciare i mali dalle soglie» (Ovidio, *Fasti* VI, 101-168). Dall'uscio di un'abitazione all'entrata per l'Altro Mondo il passo è breve. In alcune leggende celtiche si pensava che le siepi di biancospino, piante spesso collegate alle fate, ne offrirono un varco nascosto. Come spiega Jacques E. Merceron «ces arbres et ces rameaux fleuris signalent toujours le même accès vers l'Autre Monde et vers sa Dame unique sous ses multiples avatars: Dame Orgueilleuse, fée enchanteresse ou retorse, voire pucelle fragile et timide, autant de visages de la Grande Déesse celtique». ⁴⁸ Ed è forse in questo particolare, per cui la conquista dell'Altro Mondo rappresenta anche la conquista della regina del regno, che mi pare si uniscano le due tradizioni (biancospino simbolo dell'amore primaverile, biancospino varco verso l'Aldilà).

Nella lirica occitana l'immagine è meno diffusa di quanto ci si potrebbe aspettare e, quando il biancospino compare in un contesto primaverile, si tratta spesso di vere e proprie citazioni guglielmine. Così è senz'altro a partire da Jaufré Rudel e la famosa canzone dedicata all'*amor de lonh*, nella quale il biancospino, incastonato in un contesto

⁴⁷ Cfr. Jean-Claude Rivière, *Pastourelles. Textes des Chansonniers de Berne, de l'Arsenal, de la Bibliothèque Nationale*, 2 voll., Genève 1975, vol. II, p. 13.

⁴⁸ Cfr. Jacques E. Merceron, «Le miracle et les gués de l'aubépine: signe de salut et seuils de l'aventure dans la matière de France et de Bretagne», in *«De sens rassis». Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, edited by Keith Busby (*et alii*), Amsterdam- New York 2005, pp. 445-465, alle pp. 453-455; la citazione è tratta da p. 465. Nella stessa tradizione si inserisce l'anonimo *lai de l'aubépine*, dove l'arbusto presidia il guado che consente ai protagonisti l'avventura e il contatto con l'altro mondo: cfr. *Qui que des lais tigne a mençoigne*, v. 189, Alexandre Micha, *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1992, p. 236.

che a più livelli riecheggia i versi di Guglielmo (*novel chan > chans, amors > amor, branca > embroncx, gel > iverns gelatz*), è l'immagine che da sola simboleggia la primavera, la stagione che non basta a rendere il poeta felice, se lontano dall'amata:

e quan mi sui partitz de lai
 remembra·m d'un'amor de lonh:
 vau de talan embroncx e clis,
 si que chans ni flors d'albespi
 no·m platz plus que l'iverns gelatz.

Jaufre Rudel, *BdT* 262.2, 3-7⁴⁹

Analoghe considerazioni si possono fare per Grimoart Gausmar, trovatore immediatamente successivo alla generazione di Guglielmo e Jaufre Rudel, che esordisce:

Lanquan lo temps renovelha
 e par la flors albespina,
 ai talant d'un chant novelh;
 e son florit l'albespi
 [bruelh]
 [esbaudei]
 doussament per miei la bruelha,
 lo rossinhols s'esbaudeja.

Grimoart Gausmar, *BdT* 190.1, 1-8

Grimoart riecheggia innanzitutto l'incipit di *Lanquan li jorn*, ma che la citazione guglielmina non sia di seconda mano lo prova l'aggettivo *novelh* riferito a *chant*, che manca in Jaufre Rudel e deriva quindi direttamente da *Ab la douzor*.

Nella letteratura francese antica l'arbusto, oltre a figurare quale termine di paragone per il candore dell'incarnato femminile («Le vis, le col e la peitrine: / Plus ert blanche que *flur d'espine*», Marie de

⁴⁹ La stessa canzone è costellata di altre citazioni di Guglielmo: Rita Lejeune, «La chanson de l' 'amour de Loin' de Jaufre Rudel», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, pp. 403-442, definisce gli ultimi versi di *Lanquan li jorn* «un petit centon» ricavato dal canzoniere del duca d'Aquitania; cfr. inoltre Corrado Bologna, Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina 1991, pp. 65-67.

France, *Lais*, *Lanval* 103-104) o a indicare una grande moltitudine («Dirai vos qu'ai songat icest matin: / que la contesse vi soz un vert pin, / si vestiment tant blanc cun parchemin, / e plus covert de flors d'un aube espin», *Gr. Ross.*, 9709-12), è una presenza frequente negli esordi primaverili: «Ce fu en mai en cel termine / que la flor monte en l'aube espine, / li pré verdoient et li bos, / li oisel chantent sanz repos», *Roman de Renart*, Branches XVIII-XIX, 15482-85; «Si que par prés et par rivages, / Par plains, par aunois, par boscages, / Par montaignes et par valées, / Chantent tuit, les gueules baées, / Si font maint son et maint hoquet; / Car quant il voient le bosquet / Vert et flouri et l'aube espine, / Qui leur gorgette par n'espine, / Quant il en mengüent la greinne, / Chascuns de bien chanter se peinne», Guillaume de Machaut, *Dit dou Lyon* 19-30, ecc. E forse anche le spine bianche che re Marco, dopo aver sorpreso insieme Tristano e Isotta, ordina di accatastare per realizzare il rogo sul quale bruciare i due amanti, potrebbero rientrare nella storia simbolica di questa pianta: «Li rois commande espine querre / et une fosse faire en terre. / Li rois, tranchanz, demaintenant / par tot fait querre les sarmenz / et assembler o les espines / aubes et noires o racines», Bérout, *Tristan*. Il colore delle spine, bianche ma anche nere, è stato per lo più interpretato come simbolo del bene e del male: «les amants évoluent dans un univers blanc et noir parce qu'ils vivent le lumineux absolu de leur passion dans l'ordre d'une "contre-grâce" qui est éminemment subversive».⁵⁰ Il rogo di spine bianche potrebbe però avere una lontana radice nelle torce di biancospino fatte bruciare dai romani per placare la dea della castità Maia. Le spine nere sarebbero invece quelle del prugnolo o susino selvatico (*prunus spinosa*), detto anche *nerospino* per la sua corteccia grigio-nerastra in contrapposizione al biancospino (ed equivalente, ad esempio, all'inglese *blackthorn*). Anche il pruno, assai prolifico, è diventato in alcune culture simbolo della primavera, della giovinezza e della fecondità.

A primavera succede primavera, dopo un fiore ne spunta un altro, fino a *La siepe* delle *Myrica*e di Pascoli, che sembra quasi emulare il precedente occitano:

⁵⁰ Cfr. Jean Charles Payen, *Les Tristan en vers [...]*, Paris 1974, p. 29 e p. 329 n. 26.

Qualche bacca sui nudi ramicelli
del biancospino trema nel viale
gelido

(vv. 1-3),⁵¹

e ai versi tratti dalla canzone *Inverno* del cantautore italiano Fabrizio De André (il freddo passerà, la neve si scioglierà, e tornerà l'amore insieme al biancospino):

Ma tu che vai, ma tu rimani,
anche la neve morirà domani,
l'amore ancora ci passerà vicino
nella stagione del biancospino.⁵²

*

Illustrare la tradizione manoscritta di *Ab la douzor del temps novel* è più utile di quello che si potrebbe in un primo momento immaginare. Nelle varie edizioni che sono state dedicate a Guglielmo di Poitiers, infatti, le scelte testuali degli editori sono raramente commentate e devono essere implicitamente dedotte dagli apparati (nell'edizione Jensen non c'è neppure un vero apparato). Sopperiscono in parte alla mancanza di una visione d'insieme i saggi di Reinhilt Richter, che tuttavia dedica al nostro testo solo poche righe, e di Maria Grazia Capusso, che si limita a commentare alcuni passi problematici.⁵³ È per que-

⁵¹ Di Pascoli si potrà ricordare anche «Oh! Valentino vestito di nuovo, / come le brocche dei biancospini!», *Canti di Castelvecchio*, 24, *Valentino*, 1-2, e «Gemma l'aria, il sole così chiaro / che tu ricerchi gli albicocchi in fiore, / e del prunalbo l'odorino amaro / senti nel cuore», *Myricae, In campagna*, XVIII, *Novembre*, 1-4.

⁵² La canzone è inclusa nell'album *Tutti morimmo a stento* (1968).

⁵³ Cfr. Reinhilt Richter, «Die handschriftliche Überlieferung der Gedichte Wilhelms von Aquitanien», in *Beiträge zum romanischen Mittelalter*, hrsg. von Kurt Baldinger, Tübingen 1977, pp. 98-110, alle pp. 100-101, la prima a occuparsi della tradizione manoscritta della canzoni di Guglielmo IX, e Maria Grazia Capusso, «Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte», *Studi mediolatini e volgari*, 33, 1987, pp. 135-256, alle pp. 205-213. Tra gli editori, solo Bond, *The Poetry of William VII*, dedica alcune pagine (LXXVI-LXXXVII) a «Editorial policy for this text and translation».

sto che ho pensato di inserire un'analisi della tradizione come parte integrante del commento del testo.

Ab la douzor del temps novel, è attestata in due canzonieri provenzali, **N** e **a**, in entrambi i casi in una doppia versione.

Nel testimone della Morgan Library & Museum di New York (**N**), la canzone è la seconda del primo gruppo di cinque testi di Guglielmo, ai quali seguono, dopo un manipolo di sei canzoni adespote dall'io lirico femminile attribuibili a delle *trobairitz*, gli stessi componimenti guglielmini secondo un ordine di sequenza leggermente variato.

<i>fasc.</i>	<i>copista</i>	<i>autore</i>					
29	5	Guglielmo di Poitiers	12	1	2	4	10
		<i>trobairitz</i>					
29-30	5	Guglielmo di Poitiers	2	4	10	1	12

Il copista che, prima nel fascicolo 29 e poi tra il fascicolo 29 e il 30, ha ricopiato questi componimenti è molto probabilmente lo stesso, e lo stesso è l'antigrafo di cui si è servito come fonte. A spiegare la duplice redazione non può quindi in questo caso essere invocato un cambiamento di fonti e, senza avanzare spiegazioni troppo fantasiose,⁵⁴ l'ipotesi più probabile è che si tratti dell'errore di un copista che ha trascritto due volte uno o due fogli non rilegati. Il motivo del raddoppiamento potrebbe insomma essere banalmente meccanico. Chi ha scritto i promemoria in punta di penna per il miniatore si era tuttavia accorto della ripetizione, perché all'inizio della seconda sezione, centrato all'interno dello spazio della rubrica lasciata per *Be voill que sapchon li pluzor* (*BdT* 183.2) a c. 230v, scrive «bis».

In questa sezione del manoscritto **N** i componimenti sono tutti adespoti per ragioni accidentali: la riga per l'aggiunta delle rubriche attributive è stata prevista, ma le rubriche non sono state mai eseguite,

⁵⁴ Come quella di Stephen G. Nichols, «Why Material Philology? Some Thoughts», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 111, 1997, pp. 10-30, secondo il quale, dopo aver dato la parola alle *trobairitz*, il compilatore del manoscritto inviterebbe il lettore a una rilettura delle stesse canzoni di Guglielmo IX, in una sorta di colloquio speculare. Spiega invece in modo convincente come possa essere accaduto il cambiamento nell'ordine di seriazione dei testi Giosuè Lachin, «Introduzione», in *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 28-31 ottobre 2004*, a cura di Giosuè Lachin, Padova 2008, pp. LXXXV-VI, a partire da un *rotulus* piegato in due per essere inserito in uno scartafaccio.

come non sono state eseguite le letterine iniziali di strofa, per le quali rimane però lo spazio vuoto ad esse destinato. Nel caso di Guglielmo di Poitiers a mancare sono anche le due maiuscole istoriate che avrebbero dovuto segnalare al lettore l'inizio di ogni nuova sezione. Pure per queste ultime è stato però lasciato lo spazio necessario, a indicare che per volontà del compilatore questi testi erano comunque raggruppati in sezioni omogenee e quindi attribuiti.

La parte di **a** conservata nella Biblioteca Estense di Modena, **a2**, ospita tre componimenti di Guglielmo di Poitiers, senza tuttavia raggrupparli in una sezione compatta. Prima viene ricopiato a c. 459 (n. 207) *Mal vezem de novel florir* (BdT 183.11), attribuito a «Bertran de Pessars». Dopo un testo di Marcabru, sempre attribuito erroneamente a «Bertran de Pessars», e due testi di Guillem de la Tor correttamente attribuiti, è la volta di «Lo coms de peiteus» *Ab la douzor del temps novel* a c. 463 (211), seguito a ruota da «Lo coms de peiteus» *Pois de chantar m'es pres talen* (BdT 183.10) (212); infine, a c. 499 (250), la stessa *Ab la douzor* viene ricopiata, una seconda volta, all'interno di una sezione di quattro testi attribuiti a Jaufre Rudel (tre effettivamente lo sono) e ascritta quindi a «Jaufre Rudel».

Per Guglielmo di Poitiers, dunque, in due casi su quattro le attribuzioni di **a2** risultano fuorvianti. Anche se Maria Luisa Meneghetti ha potuto dimostrare che, almeno per una volta, l'attribuzione di **a** è perfettamente fondata ed è da preferire a quella di altri manoscritti,⁵⁵ è pur vero che spesso questo canzoniere dimostra incertezze a tal proposito e complessivamente le paternità isolate sono ben 41.⁵⁶ È probabilmente per questo che gli studiosi non hanno mai prestato la minima attenzione all'attribuzione a Jaufre Rudel di *Ab la douzor*: difficile mettere in dubbio il prestigio di **N** che, pur privo rubrica, è un testimone da questo punto di vista affidabile e trascrive il nostro testo all'interno delle due sezioni dedicate al conte di Poitiers.⁵⁷

⁵⁵ Cfr. Maria Luisa Meneghetti, «Problemi attributivi in ambito trobadorico», in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona 1992*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel 1994, pp. 161-182, p. 176.

⁵⁶ Cfr. Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena 2001, p. 95.

⁵⁷ **N** presenta tredici casi di attribuzioni isolate (relative soprattutto a Peirol e a Peire Milo): cfr. Pulsoni, *Repertorio*, p. 72.

Ci si può però sempre chiedere perché in **a2** *Ab la douzor* sia assegnata a Jaufre Rudel. Potrebbe non essere un caso che l'esordio primaverile di questo testo sia stilisticamente vicino a quello delle due canzoni rudelliane ricopiate subito prima (*Lanquan li jorn son lonc en mai*, *BdT* 262.2 e *Quan lo rossignols el foillos*, *BdT* 262.6), e che in particolare la seconda, quella immediatamente prima di *Ab la douzor*, si caratterizzi per alcuni passaggi che sembrano stabilire punti di contatto tra i due testi: l'esitazione a farsi avanti («e no m'en auz traire enan», *BdT* 183.1, 10 / «a cui non aus dir mon talen», *BdT* 262.6, 16), l'uso del *senhal* posto alla fine del componimento per riferirsi all'amata («Mon Bon Vezi», *BdT* 183.1, 26 / «Mon Bon Guiren», *BdT* 262.6, 33), la terza *cobla* colma di speranza per il futuro, cui sembra far eco il rudelliano *bon esper* (*BdT* 262.6, 35).⁵⁸

Abbiamo già notato come *Ab la douzor* condivide anche in **a2** il destino di avere un doppio all'interno dello stesso testimone, ma a spiegare la nuova trascrizione è questa volta un cambio di fonte, suggerito dalle numerose varianti tra le due copie di **a2**.⁵⁹

Nel momento in cui si confronta la lezione delle diverse versioni di *Ab la douzor*, ci si rende conto che i testimoni si riducono in realtà a tre, tale è la somiglianza tra le due copie di **N**. A ben poca cosa ammontano infatti le differenze tra **Na** e **Nb**, che, a parte un piccolo accidente meccanico (a **Nb** manca il v. 10) e una svista metrica di tipologia molto comune (al v. 11 **Nb** *qu'eu* elimina con un'elisione la dialefe *que eu* di **Na**, rendendo però il verso ipometro), si riducono a cinque microvarianti (al v. 3 **Na** *eu lor lati* / **Nb** *en lor lati*; al v. 9 **Na** *non dorm* / **Nb** *nom dorm*; al v. 19 **Na** *d'un mati* / **Nb** *d'um mati*; al v. 22 **Na** *anel* / **Nb** *annel*; al v. 27 **Na** *pauralas* / **Nb** *paraulas*).

Completamente diversa è la situazione per **a2**. Le due copie pre-

⁵⁸ Secondo Bond, *The Poetry of William VII*, p. 76, l'utilizzo di un procedimento simile di regressione delle rime tra le due coppie di *coblas* in una canzone di Jaufre Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, *BdT* 262.5, potrebbe spiegare l'attribuzione a Jaufre Rudel di *Ab la douzor* in **a2**. L'ipotesi di Bond ha il suo punto debole nel fatto che in **a2** il testo di Jaufre Rudel in questione viene attribuito a «En guilliem de cabestaing» alle cc. 278-279 ed è lontano dalla piccola sezione di testi rudelliani che comincia a c. 298.

⁵⁹ Nel manoscritto a ci sono in tutto sei testi in duplice redazione: cfr. Pulsoni, *Repertorio*, p. 95.

sentano infatti, oltre a una diversa rubrica attributiva (**a2a** *Lo coms de peiteus* / **a2b** *En iaufre rudel*), varianti

- a) di tipo grafico (3 *chascus* / *cascus*; 5 *q'on* / *c'om*; 6 *don* / *dont*; 10 *auz* / *aus*; 12 *con* / *qom*; 14 *con* / *com*, *branca* / *brancha*; 16 *giel* / *gel*; 19 *anqar* / *ancar*; 24 *manz* / *mans*; 25 *hai* / *ai*, *estraing* / *estran*; 27 *con* / *com*),
- b) fonetico (1 *douzor* / *dozor*; 2 *bosc* / *buesc*; 5 *ben* / *be*; 18 *fueilla* / *foillas*; 20 *fi* / *fin*; 26 *da* / *de*; 27 *eu* / *ieu*; 28 *brieu* / *breu*; 30 *coutel* / *cotel*),
- c) e morfologico (2 *fueillon* / *foillan*; 3 *chanton* / *chantan*; 8 *messatgers* / *messatger*; 12 *el* / *il*; 13 *amor* / *amors*; 15 *sobre l'arbre tremblan* / *sus en l'arbre treman*; 18 *la fueilla vert* / *las foillas vertz*; 29 *tal* / *tals*, *amor* / *amors*),
- d) alle quali si aggiunge un nutrito manipolo di varianti più o meno sostanziali (1 *novel* / *novela*; 3 *en lor lati* / *en son lati*; 4 *lo temps* / *l'aven*; 6 *hom a plus* / *a maior*; 7 *m'er bon e bel* / manca il secondo emistichio; 8 *no-m ve* / *non hai*; 9 *don* / *per qe*, *non dorm* / *dol*; 10 *e no* / *ni non*; 11 *qe* / *q'ieu*, *de la fi* / *la fi*; 12 *ieu* / *el*; 14 *albrespi* / *albespi*; 21 *qe-m donet* / *qi donetz*; 24 *sotz* / *sus*; 25 *q'ieu* / *que*; 26 *qe me part* / *qe-m parta*; 28 *ab un sermon brieu* / *d'un breu sermon*; 29 *qa* / *qi*; 29 *se van* / *sen van*; 30 *la pess* / *lo pan*),
- e) e i soliti fraintendimenti caratteristici di questo canzoniere (4 *cham* / *chant*; 8 *sagel* / *segle*; 13 *nostr'amor* / *vostr'amors*; 18 *enl ramel* / *et ramoi*; 24 *mai manz* / *mas mans*; 28 *qi espel* / *qi mi a ple*).⁶⁰

⁶⁰ È noto infatti che il copista del canzoniere **a**, Jacques Teissier de Tarascon, comprendeva poco l'occitano e non era particolarmente dotato di intuito, anche se proprio per questo dimostra talvolta un'opaca fedeltà al proprio modello (cfr. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 86). Sugli errori di **a**, cfr. Gérard Gouiran, «Le copiste du manuscrit a et les chansons de Bertran de Born», in *Critique et édition de textes. Actes du XVII^e congrès international de linguistique et philologie romanes (Aix-en-Provence, 29 Aout - 3 Septembre 1983)*, 9 voll., vol. IX, Aix-en-Provence 1986, pp. 137-149, alle pp. 144-145, con altri esempi; nel saggio lo studioso ipotizza che il copista di **a** o, meglio, quello del suo antigrafo, stesse copiando non un altro modello ma più manoscritti testimoni di tradizioni diverse, il che è certamente confermato anche dalla presenza della nostra doppia trascrizione.

Se si confrontano tra di loro le tre diverse versioni, la constatazione più evidente è che la seconda versione di **a2** esibisce un numero cospicuo di *lectiones singulares*:

	Na Nb a2a	a2b
1	<i>novel</i>	<i>novela</i>
3	<i>en lor lati</i>	<i>en son lati</i>
6	<i>dont hom a plus talan</i>	<i>dont a maior talan</i>
8	N <i>non vei</i> a2a <i>no·m ve</i>	<i>non hai</i>
9	<i>dorm</i>	<i>dol</i>
12	<i>com eu deman</i>	<i>qom el deman</i>
15	<i>Sobre</i>	<i>sus en</i>
18	N <i>par la fueilla vertz el ramel</i> a2a <i>p(er) la fueilla vert enl ramel</i>	<i>p(er) las foillas vertz et ramoi</i>
21	N <i>e que-n donet</i> a2a <i>e qe-m donet</i>	<i>e qi donetz</i>
24	<i>Soz</i>	<i>sus</i>
25	<i>qu'eu</i>	<i>que</i>
28	<i>ab un</i> N <i>que s'espel</i> , a2a <i>qi espel</i>	<i>dun</i> <i>qi mi a ple</i>
29	N <i>que tal se van d'amor</i> a2a <i>qa tal se van d'amor gaban</i>	<i>qi tals sen van d'amors</i>
30	<i>n'avem</i> <i>la pessa</i>	<i>n'aven</i> <i>lo pan</i>

In alcuni casi, a prescindere dall'isolamento sospetto, la lezione di **a2b** potrebbe essere adiafora (*son* 3,⁶¹ *dol* 9, *sus en* 15, *per la foillas vertz* 18), ma più di frequente è deteriore: *novela* 1, aggettivo concordato con *la douzor* a scapito della rima; i vv. 7-8; *ramoi* 18; *qi donetz* 21; *sus* 24; *qi mi a ple* 28. Anche al v. 12 *el deman* **a2b** difficilmente potrebbe essere un esempio di *e-l deman* per *ie-l deman* e sarà piuttosto un errore (Jensen, «Philological Comments», p. 459). Al v. 6 la lezione di **a2b** potrebbe essere dovuta alla volontà di evitare la ripetizione del pronome *om* (*om s'aisi / hom a plus talan*): *maior* bisillabo al posto del monosillabo *plus* compenserebbe appunto la perdita della sillaba di *om*.

⁶¹ Nella variante di **a2b** *en son lati* il possessivo si accorda con *chascus*, mentre nella variante *en lor lati* degli altri testimoni l'accordo avviene con il soggetto principale, gli uccelli.

La situazione appare talvolta più complessa. Se al v. 4 *lo temps* di **a2a**, che richiama il sostantivo dell'incipit, è chiaramente una banalizzazione, *l'aven* di **a2b** (< ADVENTUS), paleograficamente vicino a *lo vers* di **N**, è parso ad alcuni interpreti una variante plausibile: Gema Vallín ha infatti recentemente proposto di modificare leggermente il dettato per rendere più fluido il verso (*seguen* al posto di *segon*, e quindi «seguen l'aven del novel chan») e di tradurre il verso «siguiendo (de acuerdo con, conforme a) el advenimento del nuevo canto». ⁶² L'ipotesi è suggestiva e, a ben vedere, per supportarla non sarebbe necessario neppure l'intervento correttorio.

Al v. 30 *lo pan* sembrerebbe una glossa per spiegare *la pessa* (*la pessa de pan*), poi inglobata nel testo. In realtà *lo pan* è una variante dell'espressione con una propria autonomia e Charles Camproux riferisce di aver sentito dire a proposito di due giovani sposi della regione francese Bagnols-Orange-Carpentras «maintenant ils ont le pain et le couteau: il ne leur reste plus qu'a travailler!». ⁶³ Sempre al v. 30 *n'aven* 'spetta, tocca' potrebbe essere una lettura *difficilior*, anche se «nel Pittavino l'opposizione fra *m* e *n* in fine di parola non è significativa» (Pasero, *Guglielmo IX*, p. 266).

In soli quattro casi è invece la prima versione di **a2** a isolarsi, per varianti relativamente poco significative:

	Na Nb a2b	a2a
9	<i>per que</i>	<i>don</i>
10	<i>no no</i>	<i>e no</i>
26	<i>que-m parta de</i>	<i>qe me part da</i>
28	<i>breu sermon</i>	<i>sermon brieu.</i>

Dei tre testimoni di *Ab la douzor*, quindi, la seconda copia di **a2** è da scartare per l'eccessiva tendenza all'innovazione e la presenza di lezioni deteriori.

⁶² Cfr. Vallín, «*Lo vers del novel chan?*», pp. 510-511.

⁶³ Cfr. Charles Camproux, rec. a Jacques Monfrin, «Notes lexicographiques, I: *Nos n'avem la pessa e-l coutel* (Guillaume IX, 183, 1)», in *Mélanges de linguistique française et de philologie et littérature médiévales offerts a M. Paul Imbs* (*Travaux de linguistique et littérature*, 9), Strasbourg 1973, pp. 151-168, in *Revue des langues romanes*, 80, 1974, pp. 272-273, a p. 273, il quale aggiunge che l'espressione moderna occitana è *aver la peça e lo coutel*.

Nonostante tutte queste divergenze dovute per lo più a innovazioni proprie della sola seconda copia di **a2**, nel complesso le due testimonianze di **a2** si dimostrano più affini tra di loro che non a **N**. A unirle ci sono infatti non solo alcune varianti di tipo linguistico:

	Na Nb	a2a a2b
5, 15	<i>esta</i>	<i>estai</i>
13	<i>va</i>	<i>vai</i>
19, 23	<i>[e]nquer, me</i>	<i>anqar, mi.</i>

Ma anche almeno un errore comune:

20	<i>que nos fezem</i>	<i>qe nos feiron;</i>
----	----------------------	-----------------------

un caso di diffrazione *in praesentia*:

	Na Nb	a2a	a2b
4	<i>lo vers</i>	<i>lo temps</i>	<i>l'aven,</i>

e alcune lezioni più significative:

	Na Nb	a2a a2b
9	<i>mon cor</i>	<i>mos cors</i>
10	<i>m'aus ... adenan</i>	<i>m'en auz ... enan</i>
25	<i>de lor lati</i>	<i>d'estraing lati.</i>

Nel complesso la versione di **N** (**Na** + **Nb**) e la prima copia di **a2** sono equipollenti, e a turno sembrano conservare la lezione migliore.

N conserva la lezione presumibilmente corretta al v. 4, *lo vers*. *Lo temps* di **a2a** ripete forse il sostantivo dell'incipit, *l'aven* di **a2b** si spiega paleograficamente. In ogni caso entrambe le lezioni dimostrerebbero un antigrafo comune poco leggibile o poco chiaro semanticamente.

Al v. 10 risulta *difficilior*, in quanto molto meno attestato, il sintagma *traire adenan* di **N** rispetto a *traire enan* di **a2**.

Al v. 11 pare migliore la lezione di **Na** *tro que eu sacha ben defi* (cfr. la nota al verso). Il comportamento degli altri testimoni è presumibilmente il seguente: **Nb** elimina la dialefe con un'elisione, che però rende il verso ipometro (*tro qu'eu sacha ben defi*); **a2a** elimina a sua volta la dialefe ma, per rimediare all'irregolarità metrica, aggiunge l'articolo al sintagma avverbiale *de fi* 'certamente' > *de la fi* 'della fine', il che appare come una banalizzazione; **a2b** elimina la dialefe

(conservando però il pronome personale di prima persona), fa avanzare il grado di banalizzazione del sintagma problematico *de fi > de la fi > la fi* e, per recuperare la sillaba perduta con l'espunzione del *de*, trasforma la congiunzione *tro q'* in *entro q'*.

Al v. 15 ho già discusso il caso di *entrenan* di **N**, che preferirei al *tremblan, treman* di **a2**. Al v. 20, infine, è senz'altro meglio contestualizzato il *nos fezem de guera fi* di **N** rispetto al *nos feiron de guerra fi* di **a2**, dove la situazione viene oggettivata: «(i nemici) smisero di farci guerra».

È invece **a2a** a conservare la lezione migliore al v. 8, *no-m ve* 'non mi giunge' (rispetto a *non vei* 'non vedo' di **N**), che stabilisce il legame più stretto con il locativo (*de lai ... no-m ve*, 'da lì non mi giunge'; **a2b** presenta qui l'innovazione *non hai*, e cfr. la nota al verso), e ai vv. 9 *mos cors* (**N** *mon cor*: cfr. la nota al verso), 16 *a ... a* (**N** *ab ... a*, che rompe la simmetria delle preposizioni), 18 (la lezione di **a2a** *la fueilla vert* e di **a2b** *las foillas vertz* sono entrambe grammaticalmente corrette, mentre **Na** e **Nb** combinano il singolare *fueilla* con *vertz*, aggettivo plurale che può essere stato indotto dal collettivo cui è riferito),⁶⁴ e 21 *qem donet* (**N** *quen donet*).⁶⁵ Al v. 25, in particolare, **a2** è il manoscritto latore della lezione migliore in quanto *difficilior* (*d'estraing lati*), mentre il *de lor lati* di **N**, con *lor* senza antecedente e quindi irrelato, si configura come la ripetizione del sintagma *en lor lati* già incontrato al v. 3.⁶⁶

⁶⁴ Jeanroy opta per il plurale, mentre Appel conserva l'inaccettabile *la fueilla vertz*.

⁶⁵ Anche se al v. 7 Chiarini considera la lezione *m'er* di **a2a** *difficilior* rispetto a *m'es* di **N** (**a2b** è qui lacunoso), attribuendo alla terza persona singolare del futuro di *esser* (forma alternativa a *sera*) il significato «modale di eventualità» (un «ottativo irreale»), rimangono alcune perplessità. Alla volontà di imporre nel presente la propria volontà di superare ogni difficoltà si alternerebbe infatti una speranza che sfuma in un orizzonte temporale incerto. È vero che il futuro può esprimere una probabilità o una possibilità (cfr. Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994, § 556, pp. 242-243), ma i contesti degli eventuali esempi non sono assimilabili al nostro, dove si sentirebbe piuttosto l'esigenza di un condizionale («Di là dove più mi piacerebbe»). Il manoscritto **a2** presenta inoltre troppi banali scambi di lettere (cfr. Giulio Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (complemento Càmpori)*, Friburgo 1911, pp. xxiv-xxv) per insistere troppo su questa linea interpretativa.

⁶⁶ La lezione di **N** viene conservata dai soli Appel (che però in apparato rinvia dubitativamente alla lezione concorrente) e Jensen, p. 203 (ma cfr. anche la nota alle pp. 460-461).

Anche se il confronto tra i due codici si conclude quindi con un *ex equo*, quasi tutti gli editori hanno sempre prescelto come testimone base della loro edizione il manoscritto **N**.⁶⁷ Solo Eusebi opta per **a2a**. Il canzoniere modenese era già stato del resto rivalutato da Chiarini, che lo aveva proposto come modello grafico-linguistico per la sua superiorità formale, dovuta alla presenza di «forme schiettamente occitaniche in corrispondenza dei numerosi italianismi di N» (cfr. le coppie *dolchor / douzor*, *aucel / auzel*, *mesager / mesatger*). La migliore edizione di *Ab la douzor* è quindi probabilmente quella che corregge laddove necessario il testo di **a2a** aiutandosi con **N**.⁶⁸

⁶⁷ Anche Richter, p. 101 considera **N** il migliore testimone di *Ab la douzor*.

⁶⁸ Cfr. Chiarini, pp. 15-16. Chiarini, pur scegliendo come base **N**, accoglie un discreto numero di lezioni di **a2a**, ritenute preferibili (v. 9 **N** *mon cor* / **a2a** *mos cors*; v. 16 *ab* / *a*; 21 *quen donet* / *qem donet*; 25 *de lor lati* / *d'estraing lati*). Anche Capusso ha spezzato una lancia in favore della versione di **a2**, e soprattutto di **a2a**.

Guglielmo di Poitiers
Ab la douzor del temps novel
 (BdT 183.1)

Mss.: N 228vb-229ra (225vb-226ra, n. 352), N 235ra-b (232ra-b, n. 365), a2 463, n. 211 (*Lo coms de peiteus*), *En iaufre rudel* a2 499-500, n. 250 (*Lo coms de peiteus*).

Edizioni critiche: Karl Bartsch, *Provenzalisches Lesebuch mit einer Literarischen Einleitung und einem Wörterbuche*, Elberfeld 1855, pp. 47-48; Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig 1930, 10, p. 51; Alfred Jeanroy, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris 1927, 10, pp. 24-26; Nicolò Pasero, *Guglielmo IX, Poesie*, Modena 1973, 10, pp. 250-252; Gerald A. Bond, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York - London 1982, 10, pp. 36-39; Frede Jensen, *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odense 1983, 10, pp. 275-297.

Metrica: a8 a8 b8 c8 b8 c8 (Frank 190:2). Quattro *coblas doblas* di sei versi, con una *tornada* di sei. Dopo le prime due *coblas*, le stesse rime sono riprese con ordine inverso, nel senso che la rima c assume la posizione b, b quella di a, e a quella di c. Rime equivoche 11 : 20 (*fi*), 3 : 25 (*lati*). Si noti l'*enjambement* 2-3 (*li aucel / chanton*). Lo schema metrico e rimico è stato riutilizzato da *En Peire, per mon chantar bel*, Peire Cardenal, *BdT* 335.23 = *Uc de Maensac*, *BdT* 453.1, cfr. Elisabeth W. Poe, «A Bird in the Hand: Toward an Informed Reading of *En Peire, per mon chanter bel* (PC 335, 23 = 453, 1)», in *Translatio Studii. Essays by His Students in Honor of Karl D. Uitti for His Sixty-fifth Birthday*, edited by Renate Blumenfeld-Kosinski et al., Amsterdam-Atlanta (Ga) 2000, pp. 207-219, alle pp. 211-222; nello stesso articolo si contesta l'esistenza di un trovatore di nome *Uc de Maensac* e si osserva come, oltre allo schema metrico, vengano ripresi altri elementi: ad esempio *autre n'a la carn e la pel 2* di *En Peire* è una variazione *nos n'avem la pessa e-l coutel 30*.

Edizione a testo: Mario Eusebi, *Guglielmo IX, Vers*, Parma 1995, poi Roma 2003, 9, p. 74-78 (testo base a2a). Riproduco l'edizione di Eusebi, con le seguenti modifiche: 4 *lo* (Eusebi *le*), 12 *con ieu* (*com eu*), 13 *amor* (*amors*), 14 *con* (*com*), 15 *arbr'entrenan* (*arbre tremblan*), 16 *giel* (*gel*), 17 *sol* (*sols*), 18 *enl* (*el*), 27 *Q'eu* (*Q'ieu*); ad Eusebi si rinvia anche per l'apparato testuale.

V	Q'ieu non ai soing d'estraing lati qe·m parta de Mon Bon Vezi, q'eu sai de paraulas con van ab un breu sermon qi s'espel: qe tal se van d'amor gaban; nos n'avem la pessa e·l coutel!	25 30
---	--	----------------------------------

V. Io non temo che il parlare altrui mi allontani dal Mio Buon Vicino, io so che ne è delle parole per il detto che dice: c'è chi si vanta dell'amore, noi ne abbiamo pane e coltello!

1. *ab la douzor*: con valore comitativo-causale. Il complemento introdotto da *ab*, che può significare «modalité d'un acte, cause, instrument, moyen, trait caractéristique» (cfr. Jensen, *Syntaxe*, § 721), ritorna spesso in contesti meteorologici simili, come ad esempio in «Bel m'es oimais, / *ab la douza sazon gaia*, / qe sia gais / e q'un gai descort retraia», Albertet (*BdT* 16.7a, 1-4); «*Ab lo temps* qe fai freschar / lo segle e reverdezir, / vueil un *novel chant* començar / d'un amor cui am e dezir», Alberjat (*BdT* 12.1b, 1-4); «*Ab lo douz temps* que *renovella*, / vuoill faire *novella chansso*, / c'amors novella m'en somo», Daude de Pradas (*BdT* 124.1, 1-3), ecc.; per la letteratura mediolatina, cfr. «grata datura modo temperies, / temporis optima mollities», *Carmina Burana* 135, 2, 4-5, ecc. Con significato più specificatamente causale si può avere anche *per la douzor*, sintagma più diffuso del primo e largamente attestato, del quale si cita per tutti l'indimenticabile *lauzeta* «que s'oblid'e·s laissa chazer / *per la doussor* c'al cor li vai», Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.43), 3-4 e inoltre «e li auzellet foren gay / *per la sua dousor del temps*», *Leys d'Amors* 2768-69. Nega programmaticamente questi incipit l'anonimo di «*Pos la dousor del temps gay* / non mi play, / qu'ieu chant ne que m'es baudei, / ans suy gay cant la neu vey» (*BdT* 461.195, 1-4). — *temps novel*: è la 'nuova stagione', la primavera, «da una delle perifrasi (TEMPUS NOVELLUM, PRIMUM TEMPUS, PRIMAVERA per PRIMO VERE, VERANUM TEMPUS ecc.) che in latino volgare hanno sostituito il classico VER» (Chiarini, p. 20 n. 1). L'esordio primaverile deriva dalla lirica mediolatina, che, soprattutto nell'innologia pasquale, sviluppa il tema della natura che risorge con Cristo: cfr. ad es. la sequenza pasquale «Favent igitur / resurgenti Christo cuncta gaudiis, / flores, segetes / redivivo fructu vernant / et volucres / gelu tristi terso dulce jubilant. / Lucent clarius / sol et luna morte Christi turbida, / tellus herbida / resurgenti plaudit Christo / quae tremula / ejus morte se casuram miniat» (citato da Chailley, *L'école musicale*, p. 216). Scheludko, *Religiöse Elemente*, p. 411 include il motivo nel suo repertorio di elementi religiosi della poesia trobadorica e mette in relazione questa *cobla* con il Cantico dei cantici 2,11-13: «Iam enim hiems transiit, / imber abiit et recessit. / Flores appa-

ruerunt in terra, / tempus putationis advenit; / vox turturis audita est / in terra nostra, / ficus protulit grossos suos, / vineae florentes dederunt odorem suum». Il motivo viene diffusamente reinterpretato in chiave profana nei *Carmina Burana* (il sole risplende, è tempo di rallegrarsi, gli uccelli cinguettano festosi: «Solis iubar nituit, / nuntians in mundum, / quod nobis emicuit / tempus letabundum. / ver, quod nunc apparuit, / dans solum fecundum, / salutare meruit / per carmen iocundum. / [...] / Philomena stridula / voce modulatur; / floridum alaudula / tempus salutatur. / anus, licet vetula, / mire petulatur; / lascivit iuvencula, / cum sic recreatur», *Carmina Burana* 81, 1-8 e 25-33; arriva la primavera, con i suoi fiori e i canti degli uccelli, il bosco si riempie di foglie, il canto è felicità pura: «Ver redit optatum / cum gaudio, / flore decoratum / purpureo. / aves edunt cantus / quam dulciter! / revirescit nemus, / cantus est amoenus / totaliter» *Carmina Burana* 137, 1-9, e così via); e nei trovatori, per i quali l'arrivo della primavera rappresenta l'occasione per cantare l'amore. Eccone alcuni esempi costruiti con la stessa combinazione di elementi: «L'autrier a l'intrada d'abril, / per la doussor del temps novelh / per gauch del termeni gentil, / m'anava sols per un pradelh», Guillem d'Autpol, *BdT* 206.3, 1-4; «q'en preisen chant'e la douzor / del temps novel e·l fin'odor», Peire Raimon de Toloza, *BdT* 355.8, 2-3; «quar la dousors que·l novel temps amena / s'es tan prehon dins lo mieu cor enclausa, / que d'estar gays no pot jorn aver pausa», *Les Joies du Gai Savoir*, v. 6-8; e inoltre «cavalgheran per gaug del temps novel», *BdT* 126.1, 30; «per gaug del dous temps novelh, / creys mos chans e renouvelha», *BdT* 154.6, 4-5; «La lauzet'e·l rossinhol / amais que nulh autr'auzell, / que pel joi del temps novell / comenson premier lur chan», *BdT* 364.25, 1-4, ecc. Il sintagma *novel temps* ricorre per ben tre volte in Raimbaut d'Aurenga e, almeno in un caso, l'allusione guglielmina sembra esplicita: «li auzellet – et es lor leis / qe negus de chantar no·is gic / – us quecs s'alegr' en sa lenga / pel novel temps que·il sovenga; / e dels arbres qu'eron tuit sec / lo foils pels branquils s'arenga», *BdT* 389.36, 11-16; «c'ab lo novel temps que s'espreis / deu quecs aver son cor plus ric», *ibid.*, 19-20; cfr. inoltre «Qu'ieu renouvel mon ardimen / (qu'ai novel ab veil pessamen). / Franc de novel ab ferm parven, / e chantem al novel temps clar / que·l novels fruitz naison desen / e·l novels critz on Jois s'empren / e·ill auzeill intron en amar», *BdT* 389.1, 8-14. L'ampio spettro di aggettivi qualificativi che possono definire il *temps* della bella stagione (*bel, dous, soau, gen, gentil, gay, clar, florit, amoros, joios, sere, cortes, nou, baut, benigne, adrech, resplandens, quiet, franc, vert* e *grazit*) offre la cifra dell'impegno profuso dai poeti nella *variatio* dello stesso *topos*.

2. *fueillon li bosc*: per il sintagma, cfr. «Lancan folhon bosc e jarric, / e·lh flors pareis e·lh verdura / pels vergers e pels pratz, / e·lh auzel, c'an estat enic, / son gai desotz los folhatz, / autresi·m chant e m'esbaudei / e refflorisc e reverdei / e folh segon ma natura», Bernart de Ventadorn, *BdT* 70.24, 1-8; «Lanquan fuelhon li boscatge, / e par la flors en la prada, / m'es belhs dous chant per l'ombratge / que fan desus la ramada», Marcabru, *BdT* 293.28, 1-4. Il

verbo *folhar* è caratteristico degli esordi stagionali di molte le letterature romanze medioevali: per la letteratura italiana, cfr. ad esempio «Quando fiore e fogli' àe la rama / e la primavera s'adorna / de lo bello tempo che torna», An., *PSs* 49.17, vv. 1-3; «A la stagion che 'l mondo *foglia* e fiora / acresce gioia a tut[t]i fin'amanti», Compiuta Donzella, vv. 1-2; per la letteratura mediolatina, cfr. inoltre «tellus ferens gramina / decoratur floribus, / et *vestiuntur nemora / frondosis arboribus*», *Carmina Burana* 80, 2a, 5-8.

3. *chanton*: il canto degli uccelli è uno degli elementi imprescindibili delle descrizioni primaverili, anche mediolatine, cfr. ad esempio «Sonant omnes avium lingue voce plena: / vox auditur merule dulcis et amena, / corydalus, graculus atque philomena, / que non cessat conqueri de transacta pena», *Carmina Burana* 92. 63, 1-4, ecc. — *en lor lati*: singolare la frequenza con cui Guglielmo di Poitiers ha usato *lati*, la lingua per antonomasia, con il significato traslato di 'modo di esprimersi, linguaggio, favella'. Oltre che al v. 3 e al v. 25 di *Ab la douzor (estraing lati)*, il sostantivo ricorre infatti, analogamente costruito con l'aggettivo possessivo, anche in *BdT* 183.10, 24 («en romans et en son lati») e in *BdT* 183.12, 19 («La una-m diz *en son lati*»). È probabilmente per questo che, quando *lati* ha questa accezione, in particolare se riferito al 'verso degli uccelli', si tratta spesso di contesti che sembrano alludere a Guglielmo di Poitiers, come fanno, antifrasticamente, Cercamon («Quant l'aura *doussa* s'amarzis / e·l *fuelha* chai de sus verjan / e l'*auzelh* chanjan *lor latis*, / et ieu de chai sospir e *chan* / d'Amor que·m te lassat e pres», *BdT* 112.4, 1-5) o Peire de Bussignac («Quan lo *dous tems* d'abril / fa·ls arbres secs *fulhar*, / e·ls *auzelhs* mutz *cantar* / *quascun en son lati*», *BdT* 332.1, 1-4); la novella allegorica di Peire Guilhem («e manhs *auzels*, per lo *boscatge* / que *chantavo en lor lengatge* / pel jorn clar e pel *tems noels*», *Lai on cobra*, vv. 225-27) sembra invece chiosare l'espressione per renderla forse più esplicita. Ripresa dopo ripresa il sintagma *en son / lor lati* si cristallizza e diventa ricorrente anche in componimenti narrativi, come nella traduzione occitana dei *Vangeli dell'Infanzia*, miracolo di Gesù bambino che con l'argilla modella uccellini che fa poi volare («Pueis comandet a totz essemis / que se leveson en volan, / *en lur lati cascu cantan*. / Totz lo juzius que aqui eron, / gran miravilhas se doneron, / cant viro los aussels volar / ni *en lur lati cascu cantar*», P2, 1077-83, *Vangeli occitani dell'infanzia di Gesù. Edizione critica delle versioni I e II*, introduzione, note ai testi e glossario di Gabriele Giannini, testi a cura di Marianne Gasperoni, Bologna 2006). Dalla letteratura occitana il motivo passa alla letteratura francese, dove *latin* è spesso riferito al «ramage des oiseaux»: «Quant flors et *fuelles d'arbres issent*, / et *cil oiselet* s'esjöissent, / qui font lor joie *an lor latin*», *Cligés* 6353; «Ce fu au *tans* qu'arbre florissent, / *fuellent boschage*, pré verdissent / et *cil oisel an lor latin* / doucement chantent au matin», *Perceval* H 71; «Cil oissiel ne se porent taire, / qui font joie por le matin, / *cascuns parole en son latin*, / car molt lor plot *li tans serains*», *Veng. Rag.* 3368; «Ce fu el mois de mai que *florissent* gardin, / que *cil oiselet cantent souef en lor latin*», *RAlix.* 414, 29; «*Cascuns oisiaus*

en son latin / cante doucement a matin / pour la saison qui est novele», *Manek* 2163, 8446; «Et cil oisel chascun matin / s'estudient *en lor latin* / à l'aube du jor saluer, / Qui tout lor fait les cuers muer», *Roman de la Rose* 8725-28; *FEW*, V, p. 199a. E il testimone passa naturalmente anche alla letteratura italiana: «Dieu, com' de grande gloria era plen 'sto çardino, / de bele erbe aulente e de flore de spino, / e de rosignoli[ti] qe berna en so latino!», *Proverbia que dicuntur*, vv. 57-59; «Quando apar l'aulente fiore, / lo tempo dolce e serino, / gli auscelletti infra gli albóre / ciascun canta in suo latino», Bonagiunta Orbiciani, vv. 1-4; «e cantin[n]e gli auselli / ciascuno in suo latino / da sera e da matino / su li verdi arbuscelli», Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella* 10-13, ecc. Sugli esiti di *LATINU* nelle diverse lingue romanze, cfr. Bodo Müller, «Zum Fortleben von *LATINU* und seinen Verwandten in der Romania», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 79, 1963, pp. 38-73, e in particolare, con riferimento al canto degli uccelli, pp. 54-56.

4. *segon*: cfr. *FEW*, XI, p. 385a *SĒCŪNDUS* > afr. *seon*, *segon* prep. «sui-vant, conformément à» (secolo XIII); *segon* è connesso anche al latino *SĒCUNDUM*, avverbio e preposizione, derivato dal gerundio del verbo *sĕqui*, e significa quindi etimologicamente 'seguendo'. — *lo vers*: cfr. qui il cappello. — *del novel chan*: la novità del canto, spesso enfaticizzata dal poeta, è messa in relazione con un contesto primaverile anche in «Ab lo temps qe fai refreschar / lo segle e reverdezir, / vueil un novel chant començar / d'un amor cui am e dezir», Cercamon (*BdT* 112, 1b, 1-4); «Ab nou cor et ab novel so, / voill un nou sirventes bastir / e pel douz temps que vei venir / e per la cuindeta sazo» Gaucelm Faidit (*BdT* 167, 1-2); «e-l chant e-l refrim e-l trepeill / auzem dels auzellos petitz, / be-s taing c'un novel chan fabrec / en aqest bel douz temps d'abril», Peire Cardenal (*BdT* 355.14, 3-6). Ma a monte del sintagma ci sono senz'altro matrici scritturali («Cantate Domino canticum novum, / cantate Domino omnis terra», Ps 95,1-2, ecc.); «Et audivi vocem de caelo tamquam vocem aquarum multarum et tamquam vocem tonitruum magni; et vox, quam audivi, sicut citharoedorum citharizantium in citharis suis. Et cantant quasi canticum novum ante thronum et ante quattuor animalia et seniores. Et nemo poterat discere canticum, nisi illa centum quadraginta quattuor milia, qui empti sunt de terra», Apc 14,2-3), variamente riprese dalla letteratura religiosa mediolatina («Et nos noui per ueniam / Nouum canamus canticum», *hymni Christiani anonymi*, inc. *Iam, Christe, sol iustitiae* 97, 20-21, ecc.). Anche nella canzone di Natale bilingue dell'undicesimo secolo l'esortazione iniziale («Mei amic e mei fiel, / laisat estar lo gazel, / aprendet u so noel», 5-7) viene circolarmente ripresa alla fine («e vos, dijat en avan / chaques vers nous ab nos jan / de Virgine Maria», 74-76), per cui cfr. il commento di Aurelio Roncaglia, «“Laisat estar lo gazel” (Contributo alla discusione sui rapporti fra lo *zagial* e la ritmica romanza)», *Cultura neolatina*, 9, 1949, pp. 67-99, specie 74-75. Per la rivendicazione della novità del canto in posizione incipitale, cfr. inoltre *Farai un vers ab son novelh*, Bernart Marti (*BdT* 63.7, 1); «Ab nou cor et ab nou talen / ab nou saber et ab nou sen / et ab nou bel cap-

tenemen / vuoill un bon *nou vers* commensar; / e qui mos bons nous motz enten / ben er plus nous a son viven / qu'us vieills en deu renovellar», Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389.1, 1-7); «Ieu no mudaria / q'un vers novel no comens, / pel joy de m'amia / qu'es pros e conhd' e valens; / ab lieys estai, on que sia», Falquet de Romans (*BdT* 156.1, 1-5), ecc.

5. *s'aizi*: il verbo, che deriva da *aizar* (e non, come suggerito da alcuni interpreti, dal sinonimico *aizir*, la cui forma *aizi* potrebbe essere solo un perfetto mentre il contesto richiede qui un congiuntivo presente), significa nella forma riflessiva 'avvicinarsi', 'servirsi di', e quindi poi anche 'godere' (cfr. *FEW*, I, p. 32 < ADJACENS; *LR*, II, p. 43a 16; *SW*, I, p. 44b *se aizar* «sich nähern, herannahen»; *PD*, p. 13 «se préparer; s'approcher; se mettre; se servir de, jouir de»). I diversi interpreti hanno di volta in volta privilegiato ora il significato di 'rivolgersi, tendere' (Pasero «si avvicini, si abbandoni»; Eusebi «si tenda»; Di Girolamo «si volga»), ora quello di 'utilizzare', 'godere' (Jeanroy «se procure ce plaisir»; Chiarini «impadronirsi»; Bond «take possession»; Riquer «se provea»; Jensen «enjoy»; Verlatto «godere»), che a mio avviso meglio si inserisce nel contesto; l'immagine che questa accezione veicola, tra l'altro, trova numerosi riscontri, anche mediolatini (oltre all'esempio citato nella nota al v. 1, cfr. «gaudet chorus iuvenum, / dum turba frequens avium / garritu modulatur», *Carmina Burana* 80, 1a, 5-7; «Rerum tanta novitas / in sollempni vere / et veris auctoritas / iubet nos gaudere», *Carmina Burana* 136, 9-12, ecc.).

6. *plus*: ha qui il valore di un superlativo. Suggestiva l'interpretazione di Rita Lejeune, «La part des sentiments personnels dans l'oeuvre du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine», in *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola*, édité par Georges Günter (*et alii*), Bern 1978, pp. 241-252, «alors, il convient qu'on se pourvoie / de ce dont l'homme a le plus besoin (d'amour)».

7. *lai*: «nella lingua dei trovatori designa spesso convenzionalmente il luogo ideale verso il quale si rivolge la mente dell'amante» (Chiarini, p. 21 n. al v. 7). «De là où est toute ma joie» (Jeanroy). — *me's bon e bel*: espressione molto comune, utilizzata da Guglielmo di Poitiers anche in «sapchatz qu'a mi fo bon e bel», *BdT* 183.12, 39. In riferimento alla donna amata, cfr. «quan la re que plus m'es bon e bel», Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.16a, 2); «tot qan vos plaz m'es bon e bel», Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 394.I, 89); «que tot qant fatz ni dic m'es bon e bel», Peire Bremon Ricas Novas (*BdT* 330.18, 3); cfr. inoltre *LR*, II, p. 206a; *SW*, I, p. 137b 1 e 154b «gefallen».

8. *no-m ve*: 'non mi giunge' (*ve* < VĚNĪT), lezione di **a2a**, che stabilisce il legame più stretto con l'antecedente locativo *de lai* (Jensen, Eusebi) e che è largamente attestata in contesti simili: «ni-l desir ni-l pantais / qe·m ve e-m nais / de liei», Gaucelm Faidit (*BdT* 167.7, 21-22); «e pos d'amor no-m ve autre cofortz» Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.17, 39); «que de dompnas no-m ven bes», Raimon de Miraval (*BdT* 406.7, 23). Jensen considera la locuzione impersonale e costruita con l'accusativo (analoga all'espressione francese

moderna *il m'arrive des malheurs*), ma non ne ho trovato altri esempi sicuri. Probabilmente gli editori non ne facilitano il reperimento, perché tendono a integrare la *-s* del nominativo (ringrazio Walter Meliga per avere condiviso con me questo spunto), ma gli esempi di simile costruzione che ho rintracciato nei manoscritti non sono mai certi: cfr. ad esempio «*Gaugz e plazers m'en ven on plus mi duel*», Daude de Pradas (*BdT* 124.6, 17), dove secondo l'apparato i testimoni **CMNRf** leggono *gaug*, ma **ADDcFGIKO** *gaugz*, *gauz*, e la situazione è similmente difratta per *plazer*. La lezione di **N** non *vei* 'non vedo' *messatgers* e *sagel*, complemento oggetto, è accolta da Appel, Jeanroy e Pasero. — Per il sintagma *mesager* (o *message*) e *sagel* ('sigillo', per sineddoche 'carta sigillata, lettera'), «di probabile origine cancelleresca» (Pasero), cfr. «*trametam enta-l comte sagel e messaguièr*», *CCA* 183.44, «*e a faitz los messatges e-ls sagels enviar*», *CCA* 186.90, «*non ha baro cui non en viu / messages, letras e sagelz*», *Flamenca* 376-77 (Roberta Manetti, "Flamenca". *Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena 2008, che traduce «non c'è nobiluomo cui non mandi messaggeri recanti lettere con suo sigillo»).

9. *mos cors*: < CORPUS, qui sta per il pronome personale soggetto di prima persona, 'io'. Dal momento che *cors* è un indeclinabile, alcuni interpreti hanno pensato di poter conferire a *mon cor* di **N** il significato di 'mio cuore' (Jeanroy 'mon coeur ni ne s'endort', Pasero 'il mio cuore è inquieto'), ma la sistematica confusione flessionale che si riscontra tra i due termini rende difficilmente difendibile questa posizione, per quanto suggestiva. — *non dorm ni non ri*: la negazione coordinata rinforzata *non ... ni non* è largamente attestata. La combinazione *guglielmina* è isolata e in casi analoghi le endiadi abbinano termini assimilabili quali *dorm ni pauza* (cfr. «*Las! mos cors no dorm ni pauza / ni pot en un loc estar*», Bernart de Ventadorn, *BdT* 70.4, 45-46) oppure *chant e ri* («per cui totz mos cors chanta e ri», Raimon Vidal, *BdT* 411.2, 14, ecc.), *ri e deport* («on Flamenca ri e deporta», *Flamenca* 7921, ecc.). Per chiarire il senso di *rire*, efficace mi sembra la nota di Chiarini, p. 21 n. 9: «Anche in Dante *ridere* esprime spesso la visualizzazione dell'interiore beatitudine (cfr. «ne l'altra piccioletta luce ride / quello avvocato de' tempi cristiani», *Pd* X 118 s.) e talvolta diventa quasi sinonimo di *gioire* («non però qui si pente, ma si ride, / non de la colpa, ch'a mente non torna, / ma del valor ch'ordinò e provide», *Pd* IX 103 ss.). Un'argomentazione valida a render ragione di quel transito semantico si trova nel *Convivio* III viii 11 («che è ridere se non una corruscazione de la dilettazone de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro?»): dalla quale un incremento di senso e di suggestività può trarre anche il *disiato riso* di Ginevra.

10. *no m'en auz traire adenan*: il sintagma *no m'aus* + infinito è largamente attestato (cfr. «*lo seus genz cors, quar eu m'aus enardir / de leis amar e voil mais esser seus*», Aimeric de Belenoi, *BdT* 9.11, 14-15, ecc.).

11. *tro que eu*: si noti lo iato, dalla reazione al quale sono probabilmente scaturite le varianti manoscritte. — *de fi*: per la locuzione avverbiale, in rima equivoca con *fi* del v. 20 (Appel, Eusebi), in antico occitano è possibile citare

solo «aug dir tot *de fi*», Bertran de Born, *BdT* 80.4, 39 (già citato da *SW*, III, p. 489; e cfr. Albert Stimming, *Bertran von Born. Sein Leben und seine Werke*, Halle an der Saale 1892: «zuverlässig»; Appel gloss. *de fi* «gewiss, sicher»; Gérard Gouiran, *L'Amour et la guerre, l'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985: «c'est une nouvelle sûre» e gloss. *s.v. fin* «certainement»), ma in antico francese sono numerosi gli esempi dell'espressione costruita con il verbo *saveir* ('sapere con certezza'): cfr. «Cil püent bien *de fi saveir*», Bérout, *Roman de Tristan*, v. 4154; «mes ore *sai de fi*, / que je ne poi fuïr avant», Marie de France, *Fables*, n. XCIII *Le loup et le bouc* 12-13; «*Saciés de fi* molt en seront dolent», *Chanson d'Aspremont* 333, 6678, ecc.; cfr. inoltre *FEW*, III, p. 505 (< FIDUS); *SW*, III, p. 489a n. 6 *de fin* «gewiss, sicher»; *TL*, III, p. 1871a *de fin* «gewiβlich»; il sintagma *de fin* è registrato da *PD* sotto i lemmi *fin* aggettivo (*de fin* 'certainement') e *fin* sostantivo femminile (*de fin*, *en fin* «tout à fait»). Quasi tutti gli editori optano per il sintagma *de la fi* e intendono *fi* come un sostantivo (in rima identica o semi-identica con *fi* del v. 20), che traducono «paix» (Jeanroy), «resultado» (Riquer), «the result» (Bond, Jensen), «accordo, contratto» (Pasero: si tratterebbe del «contratto» amoroso, spedito per essere controfirmato, in un plico sigillato), «il patto» (Di Girolamo, e in nota «*fi* è 'accordo, patto' (come al v. 20 o 'fine, conclusione')), «conclusione della vicenda» (Chiarini). *De la fi* è sintagma attestato anche in Guglielmo di Poitiers («ar non püesc plus soffrir lo fais, / tant soi aprochatz *de la fi*», *BdT* 183.10, 31-32) e più volte nella lirica trobadorica, ma sempre con il significato di 'fine della vita' («qe prop sui *de la fi*, / s'Amors / ab leis no·m fai socors», Albertet de Sisteron, *BdT* 16.11, 51-53, ecc.). Meno convincente mi sembra infine la proposta della Leujeune, *La part des sentiments*, p. 147, che pensa a una «interjection exprimant le mépris», documentata solo per l'a.fr.: cfr. Godefroy, IX, p. 615a; *TL*, III, 1801a; per l'occitano moderno si trovano esempi anche in *FEW*, III, p. 488a e *TdF*, I, p. 1125c *s.v. fi, fisi*.

12. *el*: 'la faccenda', soggetto neutro (Appel, Eusebi), per cui cfr. Jensen, *Syntaxe*, §§ 215 e 449; non mi pare risolutiva l'obiezione di Capusso, secondo la quale a questa altezza cronologica il pronome impersonale sarebbe espresso solo da *lo*, mentre gli esempi di *el* sarebbero più tardi. *el* potrebbe essere anche maschile come suggerisce forse la variante *il* di **a2b**, riferito all'endiadi *mesager ni sagel* del v. 8, atteso tramite tra il poeta e l'amato *lai*. Altri editori interpretano *el'* come un pronome femminile di terza persona singolare *ela* (Jeanroy, Pasero, Jensen), riferito a *de la fi* soggetto anticipato, oppure alla *dompna* (il *lai* del v. 7); Jensen, in particolare, per rendere compatta la tradizione propone di interpretare come femminile anche la variante *il* di **a2b**. — *deman*: termine del registro giuridico-diplomatico (cfr. Clovis Brunel, *Les plus anciennes chartes en langue provençale, recueil des pièces originales antérieures au XIII^e siècle*, Paris 1926-1952, gloss. *s.v. demandar* «revendiquer»). Jeanroy «jusqu'à ce que je sache sûrement, au sujet de la paix, si elle est telle que je le voudrais»; Aurelio Roncaglia, *Antologia delle*

letterature medievali d'oc e d'oïl, Milano 1973 «finché non sappia di certo se l'esito sarà quale domando»; Pasero «finché non so esattamente se tutto si risolverà come io domando»; Bec «jusqu'à ce que je sache si notre réconciliation est bien telle que je le désire»; Bond «Until I know whether the result is just as I am asking»; Di Girolamo «se il patto è così come lo voglio»; Eusebi «sinché non sappia con certezza s'egli è così come richiedo»; Jensen «until I may indeed know about the result if it is such as I demand».

13. *amor*: etimologico il nominativo asigmatico (anche di **N**), che rende superflua l'integrazione della *-s* di alcuni editori (Eusebi). Come osserva Frede Jensen, *The Old Provençal Noun and Adjective Declension*, Odense 1976, p. 41, la *-s* analogica è la norma, ma «it is in no way to be considered an obligatory addition».

14. *branca*: potrebbe trattarsi di un collettivo parallelo a *fuella* 18 (cfr. *Donat* 3448 *branca* = *frondes*, e la nota di J.H. Marshall, *The Donatz Proenals of Uc Faidit*, London 1969, p. 336), ma non necessariamente. Il parallelismo con *ramel* 18 mi fa propendere per una forma singolare. — *albespi*: la variante *albrespi* di **a2a** contamina l'aggettivo *albe* con il sostantivo *arbre*, *albre* 'albero', palesando come il significato di *alb* a un certo punto non fosse più compreso. Il nome italiano della pianta è invece *biancospino*, dove l'aggettivo latino *albus* è sostituito con il corrispondente termine di origine germanica *BLANKU, destinato a rimpiazzare ALBU in tutte le lingue romanze. Nel *Donat* 2529 il termine *albespi* è glossato con *albor spinosa*.

16. *a la ploi'e al giel*: metafora degli ostacoli incontrati in amore.

17. *sol*: i quattro testimoni sono concordi nel leggere *sol* e, senza dover necessariamente pensare a un'aplografia (*solssespan*), l'integrazione della *-s* non è necessaria: il caso retto asigmatico è infatti etimologico e l'integrazione analogica della *-s*, come al v. 13, può non verificarsi.

18. *per / par*: fluttuazione della vocale davanti a una consonante liquida. — *fuella*: singolare collettivo, 'fogliame', dietro il quale si avverte ancora il valore del neutro latino. — *enl*: contrazione di *en lo*, che rappresenta una prima fase del processo di contrazione di *el* (cfr. **N**) ed è documentata per l'a.fr. nella *Cantilena di sant'Eulalia*. — *ramel*: alcuni editori hanno interpretato il lemma come un collettivo analogo a *fuella* (Chiarini, Eusebi). Un paio di passi rintracciabili con le concordanze potrebbero avvalorare l'ipotesi («Lo gens temps m'abelis e·m platz, / e·l *ramelh* carguat de verdor», Arnaut de Marueilh, *BdT* 30.18, 1-2; «Lancan vei fueill'e flor e frug / parer dels albres e·ill *ramel*, / e aug lo chan que fan e·l brug / ranas el riu, el bosc l'auzel, / adoncs mi fueilla e·m flor e·m fruch'Amors», Arnaut Daniel, *BdT* 29.12, 1-5), ma molti altri no («que l'escut no li valc un *ramel* d'olivier», *Fierabras* 4697, ecc., e cfr. il plurale «Lai vi l'erba que broilla / e verdeiar la foilla, / e auzi pels *ramels* / lo dolz chant dels aucels», Garin Lo Brun, *Ensenhamen de la Dame* 7-10). Del resto, come a *ram* corrispondono i collettivi *rama*, *ramada*, *ramatge* («C'a totz jorns plus m'enliama, / consi-us vesia presen, / e ja no·m trobi dormen / c'am vos nos sie jos *la rama*», Anonimo, *BdT* 461.2a, 9-

12; «Lanquan fuelhon li boscatge, / e par la flors en la prada, / m'es belhs dous chant per l'ombratge / que fan desus la ramada / per la verdura», Marcabru 293.28, 1-5, «Lo vergier era gratios / e de ramage ben fulhos», BDC 1289-90, ecc.), così per *ramel* esiste il collettivo *ramela* («si m'iray enboscar el boy sotz la ramela», Fierabras 126), e nel complesso l'immagine mi sembra più efficace pensando a un singolo ramo, correlativo oggettivo dell'amore, unico, del poeta. Cfr. FEW, X, pp. 40a-b (< lat. pop. *RAMĒLLU, dal lat. classico RAMU); LR, V, p. 37a n. 6.

19. *membra*: III pers. sing. del pr. ind. di *membrar*; la costruzione è impersonale e il soggetto logico si evince dal pronome dativo.

20. *fezem de guerra fi*: non è tanto 'mettere fine alla guerra', ma piuttosto 'trasformare la guerra in pace'. *Fin* ha infatti qui il senso giuridico di 'pace, accordo, conclusione' (Rita Lejeune, «Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine», in *Atti del VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi (Firenze, 3-8 aprile 1956)*, 2 voll., Firenze 1959, vol. II, pp. 227-48, p. 118); cfr. inoltre *fi* «cessazione dello stato di guerra» (Chiarini); Di Girolamo «quando ponemmo fine alla nostra guerra con un patto»; FEW, III, p. 561b «accord final, paix» (< FINIS).

21. *qe-m*: è la lezione di **a2a**; **N** ha invece *que-n*, dove *en* è pronome impersonale enclitico.

22. *sa drudari' e son anel*: l'espressione mi sembra un'endiadi, nella quale *anel* costituisce il complemento di *drudaria*; quest'ultimo lemma assumerebbe qui non tanto il significato di 'intimità amorosa' (come hanno interpretato fino ad ora tutti gli interpreti: cfr. Pasero e Eusebi «amore», Bond «intimacy», Lejeune, *Formules féodales*, p. 118 'amicizia, amore', ma soprattutto 'fedeltà', Payen 1980 «tendresse», ecc.) quanto quello più specifico di 'oggetto che costituisce pegno della manifestazione d'amore', quindi letteralmente l'espressione significherebbe 'il pegno del suo anello' o 'il suo anello come pegno'. Questa accezione è attestata da numerosi esempi sia in francese antico: «Tuz la teneient pur amie, / Tuz portouent sa druèrie, / Anel u mance u gumfanun», Marie de France, *Lais, Chaitivel* 67-69; «li envoia riche present, / une corone et un mantel / et un esceptre et un anel / que li dona par druèrie / Dido, quant el devint s'amie», *Eneas* 3134-38; e ancora Bérout, *Roman de Tristan* 2725; Jean Renart, *Roman de la Rose* 3345, ecc.; che in italiano antico: cfr. «Come la damigella Briseida dona a Dyomedes la manicha d'una sua robba per druderia», Bind. d. Scelto, p. 607; «Per Dio, bella figliuola, mandateli delle vostre gioie e di vostre drudarie», *Palamedés pisano*, cap. 58, p. 115; «In druderia lo ti chegiamo, / ké isforçare non ti possiamo; / per amore da te 'l voglamo», Laudario Magliabech., 37.16, p. 162, ecc., e cfr. FEW, III, p. 165b 8 *druerie* «gage d'amour, cadeau galant»; e la voce *druderia* del TLIO. — *anel*: simbolo di fedeltà feudale, simboleggia qui la fedeltà in amore.

23. *lais*: 3^a pers. sing. del pr. cong. (< LAXET), con valore ottativo.

24. Dopo una serie di diafane visioni sull'amore, si rimane colpiti dal brusco cambiamento di tono. Le allusioni erotiche, qui come nei versi finali, sono palesi, ma le immagini hanno sempre anche un preciso sostrato feudale: al momento dell'investitura il signore copriva in segno di protezione il vassallo inginocchiato di fronte a lui con il suo mantello. Come osserva Roberto Antonelli, *Le origini*, Firenze 1978, pp. 176-77, probabilmente qui Guglielmo di Poitiers gioca coscientemente con la terminologia feudale, piegandola a rappresentare altro con intento comico. I due filoni in cui è stata divisa la produzione del trovatore si ritroverebbero quindi riuniti in uno stesso testo, convergenza testuale di una sola unitaria ispirazione poetica

25. *soing*: 'cura', cfr. *FEW*, XVII, p. 272a *aver soin de* «se soucier de, s'intéresser à» (< *SUNNI «sorge, gram», latinizzato in *SUNNIU). — *estraing lati*: con movimento circolare ritorna il termine *lati* della prima *cobla* (v. 3), riferito qui non più al linguaggio istintivo degli animali ma al linguaggio umano, il 'linguaggio di estranei' (*estraing*), in opposizione, geografica e sociale, al *Bon Vezi* del verso seguente; è infatti vero che il termine antinonimico di *estranh* è *privat* (cfr. Raimbaut de Vaqueiras, *BdT* 392.20, v. 11; Gui de Cavaillo, *BdT* 192.4, 19, ecc.), ma *privat* può da alcuni punti di vista essere considerato un sinonimo di *vezi*: si veda almeno «que estrany, privat e vezis», *Frayre de Joy* 38. È probabile che ci si riferisca qui a parole che hanno causato la separazione tra il poeta e l'amata, forse dovute ai *lauzengiers*, come hanno pensato Chiarini («mormorazioni dei maldicenti»), Pasero («discorsi di estranei», «chiacchiere altrui»), Bond («hostile talk»), Eusebi («il parlare altrui», «il parlare delle persone estranee»). Altri interpreti hanno invece inteso l'espressione alla lettera, con un'allusione al latino delle formule giuridiche feudali, cui alluderebbe anche il *breu sermon* del v. 28, e all'opposizione *clercs/chevalers*, al latino della Chiesa che ha dichiarato guerra ai due amanti, se la storia d'amore fosse quella con la Châtellerault (Reto R. Bezzola, «Guillaume IX et les origines de l'amour courtois», *Romania*, 66, 1940-1941, pp. 145-237, che traduce «latin barbare» e vi scorge una possibile allusione agli anatemi ecclesiali, in polemica con Robert d'Arbrissel e la sua predicazione; Lejeune, *La part des sentiments*; Pasero, p. 588; Di Girolamo «latino ostile»), oppure in riferimento all'occitano, che sarebbe per la *domna* una lingua straniera (Riquer, in nota); cfr. inoltre «langage étrange» (Jeanroy), «strange language» (Jensen), «discorsi più o meno artificiosi» (Ruggero M. Ruggieri, «Chiose interpretative al *Vers del Lavador*», *Cultura neolatina*, 12, 1952, pp. 6-101, a p. 94 n. 22).

26. *qe*: non è un pronome relativo soggetto riferito a *estraing lati* (come interpretano Jeanroy, Pasero, e altri), ma una congiunzione retta da *non ai soing*, con il soggetto della frase dichiarativa anticipato dal prolettico *de* (cfr. Jensen, p. 460). — *Bon Vezi*: *senhal* che copre l'identità della donna cantata. *Vezi* è termine tecnico del diritto feudale e indica il vicino di territorio (cfr. Lejeune, *Formules féodales*, p. 106); con lo stesso significato *vezi* si oppone ad *estranh* anche in *Pos vezem de novel florir*, *BdT* 183.11, 27 (Pasero, p.

265); secondo Leujeune, *La part des sentiments*, pp. 148-149, il *senhal* celebrerebbe la viscontessa di Châtellerauld.

27. *con van*: Bond propone di leggere *c'om van'ab*, con *van'* per *vana* dal verbo *vanar* «to boast, to brag» («for I know the meaning of words which are said in a boasting manner in a short speech»; Jensen, p. 461 non è d'accordo e traduce: «I know how words go (and I shall show that) with a brief saying which means»; Roncaglia, recens. a Bond, *Cultura neolatina*, 43, 1983, pp. 155-56 rimane scettico); cfr. inoltre Di Girolamo «Il senso è 'so quanto valgono le parole vuote'».

28. *ab*: causale-circostanziale, come al v. 1. — *breu sermon*: ritengo con Pasero che si tratti del detto proverbiale che segue, come proposto da Dieter Woll, «Zu Wilhelms IX. Kanzone *Ab la douzor del temps novel*», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 117, 1966, pp. 186-188, che chiarisce anche il significato del verbo *s'espel* «lauten» ('suona'). Il significato 'proverbio' per il sostantivo *sermo* è attestato dal *LR*, V, p. 208 con un es. della *Vida* di Sant'Enimia di Bertran di Marsiglia «e membret li d'aquest *sermo* / que bous non pot contr'agulho», 715-16. Anche in altri componimenti Guglielmo di Poitiers utilizza nei suoi versi materiale proverbiale, introducendolo tuttavia con il termine *reprovier* (cfr. Wendy Pfeffer, *Proverbs in Medieval Occitan Literature*, Gainesville 1997, pp. 34-37). Altri studiosi conferiscono invece al termine un'accezione più ampia ('discorso, chiacchiera') e traducono «delle chiacchiere so come succede / per picciol motto che si profferisce» (Roncaglia, *Antologia*); «poiché io so come succede per le chiacchiere; / per una frase che si pronuncia / certuni si vanno vantando d'amore» (Antonelli, *Le origini*); «so come le parole, per poco che si dica, corrono in giro» (Eusebi); cfr. inoltre «so dei discorsi come vanno, come lo dice un detto in breve» (Beltrami, *Quadernino*); «so come vanno le parole, quando si recita una breve formula» (Di Girolamo). — *s'espel*: 'esprime, significa' (<EXPELLERE); cfr. *SW*, III, p. 254 s.v. *espelir*; Pasero, p. 265 n. al v. 28.

29. *se van ... gaban*: locuzione che indica azione durativa (*anar* + *gerundio*).

30. *nos*: il pronome si oppone a *tal* del verso precedente; *n'*: si riferisce ad *amor* 29, 'in materia di amore'. — *la pessa e-l coutel*: l'espressione è stata interpretata come una metafora alimentare-culinaria. Il 'pezzo' ('di carne' o 'di pane') e il 'coltello' (per tagliarlo) hanno il senso traslato di 'avere l'intero godimento' (dell'amore della donna), «disponer de todo lo necesario, tener todo lo preciso para ser feliz» (Riquer): il pieno possesso viene emblematicamente contrapposto alle vuote parole altrui. A supportare questa interpretazione un passaggio di Peire d'Alvernha, già segnalato dallo Jeanroy («Qu'ie ·m tenc l'us e-l pan e-l coutel / de que·m plas apanar las gens», *BdT* 323.24, 7-8), dove il riferimento alimentare è certo; Pasero, p. 266 cita anche Uc de Mensac, Marcabru e Bernart Marti. Nell'espressione si addensano allusioni erotiche (il coltello nella simbologia onirica medioevale rappresenta il sesso maschile) e terminologia giuridico-feudale: *pessa* vale anche 'pezzo di terre-

no', 'territorio concesso al vassallo', mentre il *coutel* compare tra gli oggetti simbolici dei cerimoniali di investitura (cfr. Nicolò Pasero, «*La pessa e-l coutel*: postille interpretative a un passo di Guglielmo IX», in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 4 voll., Barcelona 1987, vol. II, pp. 581-594). Cfr. inoltre Honorat, p. 781b *aver lou pan ame lou couteou* «avoir le temps et les moyens»; *TdF*, II, p. 467 *avé lou pan e lou couteu* «avoir en mains tous les moyens de réusite»; *FEW*, VII, p. 545 s.v. PANIS cita un primo es. rinvenuto ad Alès (*avédre lou pan et lou coutèl*, tradotto «pouvoir faire quelque chose à sa fantaisie»), un secondo a Château-briant, nella Loire-Atlantique, nel 1924 (*avoir le pain et le couteau*, tradotto «avoir tout ce qu'il faut pour réusir»); *FEW*, II2, p. 1499b s.v. CÛLTĒLLUS nfr. *avoir le pain et le couteau* «avoir toute sorte d'avantages pour réusir dans une affaire» (1787); Jacques Monfrin, «Notes lexicographiques, I», p. 155, cita un esempio tratto dalle *Memorie* di Filippo di Novara nel quale la coppia carne-coltello evoca secondo lo studioso francese la coppia materia (passiva) e strumento (attivo): «Moult en orent grant joie et distrent á Phelippe de Nevaire qu'il voloyent que il fust le couteau et eaus seroyent la piece de char, et poroit tailer et partir á son gré», nel contesto significa che la regina Aaliz e suo marito si mettono a completa disposizione di Filippo (Silvio Melani, *Filippo da Novara, Guerra di Federico II in Oriente (1223-1242)*, Napoli 1994, par. 129, p. 228). In italiano antico la locuzione *avere coltello* significa 'avere potere': cfr. «Assai avirà *cultellu* la ecclesia mia, quandu averà dui cultelli, spirituali et temporali», *Sposiz. Pass. s. Matteo*, cap. 14, par. 1, vol. 2, p. 23, e *TLIO* s.v. 5.1. Interessanti mi sembrano anche due proverbi di area germanica segnalati dal *TPMA*, VIII, p. 210, nn. 24 e 25, nei quali «avere carne e coltello» significa 'essere molto uniti con qualcuno' («enge Gemeinschaft haben mit jmdm.»). — *pessa* deriva dal latino volgare *PĒTTIA (gall.), radice alla quale risalgono sia il fr. *pièce* che l'italiano *pezza*. In entrambe le lingue queste parole possono significare anche 'taglio di carne': cfr. *FEW*, VIII, p. 333a, arouerg. *peza de carn* (ca. 1190), mfr. «*pièce de chair, de viande*»; e *GDLI*, XIII, p. 226 n. 9 s.v. (a Roma la *pezza* indica un taglio di carne bovina preciso, quello ricavato dalla parte superiore della coscia). Per 'pezzo di pane', cfr. invece *FEW*, VIII, p. 333a, a.fr. *pieche de pain*.

Università di Padova

Nota bibliografica

Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D Modena, Biblioteca Estense, α, R 4, 4 (**Da, Db, Dc**).
F Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L IV 106.
G Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
N New York, The Morgan Library & Museum, 819 (con le due versioni di 183.1 **Na** e **Nb**).
O Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3208.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
T Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.
a Firenze, Bibl. Riccardiana, 2814 (**a1**) e Modena, Bibl. Estense, Campori γ.N.8.4; 11, 12, 13 (**a2**, con le due versioni di 183.1 **a2a** e **a2b**).
c Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 90 Inf. 26.
f Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472.

Opere di consultazione

- BEdT** *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- CLM** Dominique Boutet (*et alii*), *Corpus de la littérature médiévale en langue d'oïl des origines à la fin du XV^e siècle: prose narrative, poésie, théâtre*, Paris 2001.
- COM 2** Peter T. Ricketts, *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, Turnhout 2005.
- DCELC** Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 voll., Berna 1954.
- DIG** *Diccionario italiano-galego*, Santiago de Compostela 2000.
- DLR** *Dicționarul limbii române (DLR)*, 13 voll., București 2002.

- DOM* *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par H. Stimm, poursuivi et réalisé par W. D. Stempel, Tübingen 1996ss.
- Du Cange Charles Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, Parisiis 1678.
- FEW* Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-1989.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- Forcellini *Lexicon totius latinitatis, ab Aegidio Forcellini lucubratum, deinde a Iosepho Furlanetto emendatum et auctum, nunc vero curantibus Francisco Corradini et Iosepho Perin emendatius et auctius melioremque in formam redactum*, Patavii 1965.
- Gamillscheg Ernst Gamillscheg, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg 1997.
- GDLI* *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino 1961ss.
- Godefroy Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*, 10 voll., Paris 1937-38.
- Honorat Simon-Jude Honorat, *Dictionnaire Provençal-Français, ou Dictionnaire de la langue d'oc ancienne et moderne suivi d'un Vocabulaire français-provençal*, Digne 1846-1847.
- LIZ* Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, *LIZ 4.0. Letteratura Italiana Zanichelli*, Bologna 2001.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-1844.
- OLD* P.G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1982.
- OVI* *Istituto Opera del vocabolario italiano*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, www.ovi.cnr.it.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- PSs* *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-*

- toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008.
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1935.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TdF* Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, 2 voll., Aix-en-Provence 1878-1886.
- TL* Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 voll., Wiesbaden 1956-2002.
- TLFi* *Le trésor de la langue française informatisé*, in rete all'indirizzo <http://atilf.atilf.fr>.
- TLIO* *Tesoro della lingua italiana delle origini*, diretto da Pietro G. Beltrami, Consiglio nazionale delle ricerche, in rete, 1996ss.
- TLL* *Tesaurus linguae Latinae*, Berlin 2009.
- TPMA* Samuel Singer (et alii), *Thesaurus proverbiorum Medii Aevi: Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 13 voll., Berlin - New York 1995-2001.

Salvo altre indicazioni, per i testi latini rinvio alle edizioni del sito *Musique deoque* (www.mqdq.it); per i testi occitani medioevali alle edizioni utilizzate nella *COM2*; per i testi francesi e i testi italiani medioevali rispettivamente alla bibliografia del *CLM* e dell'*OVI* (ad esclusione delle poesie dei Siciliani e dei Siculo-toscani, per cui si rinvia alla nuova edizione *PSs*); per i testi italiani moderni alla bibliografia della *LIZ*. Per i testi occitani la classificazione è quella della *BEDT*.