
Marco Grimaldi

Cerveri de Girona

Entr’Arago e Navarra jazia

(BdT 434.7a)

Il genere, ha scritto Gombrich, «spesso precede l’emozione». ¹ È chiara l’ipotesi sottesa ad un’affermazione di questo tipo: il *contesto* viene prima del *testo*. Si tratta tuttavia di un’affermazione non verificabile (né, se si preferisce, falsificabile). È piuttosto, propriamente, un’ipotesi: una proposizione alla base di una dimostrazione. Nel nostro caso si cercherà di interpretare *Entr’Arago e Navarra* ipotizzando l’esistenza di una precisa categoria all’interno del sistema dei generi lirici occitani. L’analisi del *testo* – periferico, comunque lo si voglia intendere, sia rispetto alla produzione di Cerveri, in quanto relegato già dal copista nella parte terminale della vasta *Cerverisammlung* del canzoniere occitano S^g, sia in relazione al *corpus* occitano – se inserita in un *contesto* può infatti costituire il punto di partenza per una breve riflessione sul sistema dei generi trobadorici e sulla possibilità di un esame storico-morfologico a partire da differenti ordini di testimonianze documentarie. Il principale dato esterno sarà la rubrica del codice Gil: «lo sopni que fez en Cerveri». Gli editori hanno già tenuto conto dell’indicazione. Già Riquer nota che «según *Las Leys d’Amors*, el *soni*, o *sompni*, es un género de la lírica provenzal». ² Non ritiene tuttavia necessario fornire altre indicazioni. Coromines è poco più analitico:

¹ Ernst Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell’arte*, Torino 1971, p. 146.

² Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona 1947, p. 42.

Aquesta composició no constitueix una novetat completa dins la lírica trobadoresca, car s'havien escrit altres poemes comparables en alguna mesura; i els tractadistes occitans havien parlat, fins i tot, d'una varietat secundària de 'dictatz' a la qual reconeixien, com les *Leys d'Amor*, el nom de *somis*.³

Ma non è affatto chiaro quali siano i componimenti in questione né si specifica a quali trattatisti occitani ci si riferisca. Si ha quindi l'impressione di trovarsi dinanzi ad una questione già nota e risolta. Tuttavia, il genere *sompni* non risulta censito dai moderni repertori. A mo' di esemplificazione, si veda il parere di Chambers, che ritiene sufficiente «to list without comment some of the words used as generic descriptions for poems of Cerveri de Girona», tra le quali pone il *somni*, osservando che «all are applied to a single composition each, and should be considered titles, not legitimate names» di generi lirici.⁴ Se si consulta l'ultimo aggiornamento della *Bibliografia elettronica dei trovatori*, al *sompni* corrisponderà nel *corpus* esclusivamente – e coerentemente, poiché si tratta dell'unica attestazione in rubrica – *Entr'Arago e Navarra*.⁵ Il *somni*, *somi*, *sompni* o *sopni*, qualunque forma si scelga e qualunque repertorio o manuale, se non erro, si confronti, risulta essere o un fantasma o una fugace apparizione nel canzoniere di Cerveri.⁶ Non fa eccezione Marshall, che ha dinanzi i trattatisti evocati da Coromines. Ma di quali trattati si parla?

³ Cerverí de Girona, *Lírica*, a cura de Joan Coromines, 2 voll., Barcelona 1988, vol. II, p. 207.

⁴ Frank M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia 1985, p. 196; cfr. inoltre William D. Paden, «The System of Genres in Troubadour Lyric», in *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, edited by W. D. Paden, Urbana and Chicago 2000, pp. 21-67, dove il *somni* ('dream') è citato negli indici come genere lirico, ma non vi è dedicata alcuna osservazione specifica. In Gérard Gouffier, «Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne», in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Trèves, 1986)*, Tübingen 1988, vol. VI, pp. 121-135, il *sompnis* e il *somis* sono semplicemente elencati (p. 135), rispettivamente, tra i 16 generi della *Doctrina* e i 17 *dictatz non principals* delle *Leys*.

⁵ Cfr. la *BEDT*.

⁶ Cfr. Paolo Canettieri, «L'empositio del nom e i dictatz no principals. Apunti su generi possibili della lirica trobadorica», in *Actes du IV Congrès International de l'AIEO (Vitoria-Gasteiz, 1993)*, Vitoria-Gasteiz 1994, vol. I, pp. 47-

Dopo l'elenco dei *divers dictatz*, cioè dei *dictatz principals*, nella versione prosastica delle *Leys d'Amors* si trova un breve elenco dei modi possibili di poetare, ai quali è conveniente assegnare un nome appropriato a seconda dell'argomento:

Autres dictatz pot hom far, losquals pot nommar ayssi co-s voldra cel que-l dictara, mas que lor do nom apropiat e consonan, coma *somis, cossir, contemplacios, reversaris, enuegz, desplazers, plazers, conortz, desconorz, recortz, descugz, rebecz et estribotz* et ayssi de lor semblans.⁷

O più precisamente, come si dice oltre:

Autres dictatz pot hom far ed ad aquels enpauzar nom segon la voluntat del dictayre e segon que-l dictatz de sa natura requier en tal maniera que-l noms sia be consonans et acordans a la cauza.⁸

Alcuni generi, non essendo precisamente caratterizzati dal punto di vi-

60, dove, oltre l'attestazione del *sompni* nella rubrica di Cerveri, si registra «probabilmente» la tenzone in sogno con Dio *BdT* 206.4 e si nota che «anche l'altro testo rubricato come *somni* dalla critica [...], *BdT* 234,12 [...], è una *tenso* fittizia e come tale è rubricata in a» (p. 53). Canettieri, osservando che «la genesi della maggior parte dei *dictatz* si può far risalire all'ambito semantico dell'interiorità, circoscritto soprattutto da pensiero, sentimenti e spazio onirico» (pp. 52-53), limita l'ipotesico *corpus* a tre testi: «[...] sia le *Leys*, sia la *Doctrina*, sia Ripoll [...], parlano di alcuni generi praticati dal solo Cerveri. Così è per la *gelozesca* e per il *somni*» (p. 54). Il *sompni* sarà quindi per Canettieri un genere *possibile* ma non *concreto*.

⁷ Cfr. Joseph Anglade, *Las Leys d'Amors, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 voll., Toulouse-Paris 1919-20, vol. II, p. 31 (si tratta della seconda redazione in prosa). Il passo secondo la prima redazione, trascritto dal ms. 263 dell'Académie des Jeux Floraux (Tolosa, Bibliothèque Municipale), si può leggere in Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979, p. 125. Nella redazione in versi del trattato (ms. 239 della Biblioteca de Catalunya, siglato **H**) si legge: «Aissi con son per aventura / – Per donar verays exemplaris – / Somnis, cossirs e reverssaris, / Enueygs, desplazers, desconorts, / E soen plazers e conorts, / E vezios e d'autres motz / Que recitar no podem totz, / Qar ayço tot es en agrat / De ceyl qui troba lo dictat, / Mays que-l do nombre consonan / Aprobat e adacordan, / Si co vol razos e devers» (vv. 257-268; ed. Joseph Anglade, *Las Flors del Gay Saber*, Barcelona 1926, p. 40).

⁸ Anglade, *Leys d'Amors*, p. 184.

sta metrico, sono invece considerati ‘minori’ e sbrigativamente liquidati nelle *Leys*:

Dictatz no principals no estrenhen a cert nombre de coblas. D’aytals haven gran re coma *somis*, *vezios*, *cossir*, *reversaris*, *enuegz*, *plazers*, *desplazers*, *canortz*, *desconortz*, *rebecz*, *relays*, *gilozescas*, et enaissi de trops autres.⁹

Nell’anonima *Doctrina de compondre dictats*, attribuibile ad un autore catalano della fine del XIII secolo, si offrono invece esplicitamente le istruzioni fondamentali per comporre un *sompni*:

Si vols far sompni, deus parlar d’aquelles coses [...] somiades, vistes o parlades en durmen. E potz hi far ·v· o·vj· cobles, e so novell.¹⁰

L’anonimo specifica che il *sompni* è così chiamato poiché «lo cantar parla de ço que li par que havia vist de nuyt o ha auzit en sompnian».¹¹ In nota al primo dei passi citati, Marshall sostiene che «the sole exemple of the *sompni* is by Cerveri de Girona [...] and corresponds fairly closely to the definition».¹² Ma il testo, a questo punto, sarebbe ancora sostanzialmente senza contesto.

⁹ Ivi, p. 185.

¹⁰ *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, edited by John H. Marshall, London 1972, p. 97. La *Doctrina* è anch’essa trädita dal ms. H.

¹¹ Ivi, p. 98.

¹² Ivi, p. 139. Secondo Elena Landoni, *La teoria letteraria dei provenzali*, Firenze 1989, il *sompni* sarebbe noto solo per la testimonianza di Cerveri (p. 125). Al di fuori dell’occitanistica, la vulgata sul *sompni* è generalmente unanime; cfr. ad esempio Ettore Finazzi-Agrò, *Il canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*, L’Aquila 1979, il quale, pur ammettendo che «nella lirica occitanica al tema del sogno è riservato un genere apposito, detto *somi* o *sompni* dalle *Leys d’Amor*», sostiene cautamente che al genere si può «con sicurezza assegnare almeno una poesia di Cerverí de Girona» (p. 120). Sulla diffusione del sogno amoroso occitano in area iberica cfr. Mercedes Brea, «La nuit chez les troubadours galégo-portugais», *Revue des langues romanes*, 110, 2006, pp. 363-377. Cfr. anche Costanzo Di Girolamo, «La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans», *Revue des langues romanes*, 107, 2003, pp. 41-74, dove si sottolinea l’influenza da un lato delle arti poetiche occitane e dall’altro del modello (metrico, in primo luogo) di Cerveri de Girona sull’antica lirica catalana.

*

L'ipotesi che informa questa lettura è che negli anni dell'attività poetica di Cerveri sia descrivibile in area iberica – e forse più precisamente attorno alla corte d'Aragona – la percezione di un determinato genere poetico occitano, che chiameremo *sompni*. Sarà opportuno un chiarimento preliminare. Del sogno, come si sa, molto si è scritto; dei sogni nel medioevo così come dei sogni occitani.¹³ Non è tuttavia del sogno in quanto tema letterario che vorrei occuparmi. Altri più acuti ed informati hanno studiato la diffusione dei temi onirici, dalla trattatistica mediolatina al *Roman de la Rose*, dai romanzi alla lirica. Né credo sia qui attinente uno dei luoghi trobadorici più noti e dibattuti, immediatamente evocato dall'espressione *en durmen*.¹⁴ Sarebbe senz'altro più che auspicabile poter ricondurre l'origine del genere tematico¹⁵ di cui si va in cerca al primo trovatore: ciò nonostante, se un genere *sompni* è effettivamente esistito, le poche e sparse tracce non risalgono così in alto. Il topos del sogno è infatti ben presente nella lirica in lingua d'oc, e non sarebbe difficile moltiplicare i riferimenti. Tuttavia, il contesto del *Traummotiv* mi pare troppo vasto per offrire una spiegazione adeguata e puntuale del testo. Il *sompni quod querimus* è una tipologia di componimento maggiormente determinato e molto meno diffuso, e una sua definizione operativa potrebbe essere parallela all'enunciazione della *Doctrina*: un componimento in cui si narra di eventi sognati.

¹³ Cfr. ad esempio Andrea Pulega, *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Milano 1995, in particolare pp. 127-129, e Andrea Fassò, *Il sogno del cavaliere. Chrétien de Troyes e la regalità*, Roma 2003, in particolare pp. 151-192.

¹⁴ Mi riferisco al *vers de dreit nien* (GlPeit, *BdT* 183.7): che si riconduca il *vers* alla diffusa concezione dell'influenza del sonno e della sonnolenza sull'*imaginatio* (su cui cfr. almeno Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977) o che lo si intenda piuttosto in chiave di *gap*, *nonsense*, il *vers* risulta comunque estremamente dissimile dai testi che esamineremo. Sul 'comporre in sogno' si veda Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985, dove il sognare è considerato il motore narrativo fondamentale della letteratura allegorica in volgare.

¹⁵ Per la distinzione tra generi à *pertinence thématique* e generi à *pertinence lyrico-formelle*, cfr. Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll., Paris 1977, vol. I, pp. 36-37.

Dai pochi indizi fin qui esposti sembrerebbe che, a parte le *Leys*, la *Doctrina* e la rubrica di **S^g**, del *sompni* non vi sia altra traccia. Ma, a ben guardare, si ritrova, trasversalmente ai generi canonici, qualche raro indizio di un genere *sompni*. Nel discutere di generi, la cautela è d'obbligo. Si dovrà infatti affermare la necessità di criteri e metodi forti «alla base della determinazione del *corpus*» specifico di ogni genere e «raggruppare tutti i componimenti con autoreferenza, analizzarne le caratteristiche e poi allargare il *corpus* ai testi con le medesime qualità». ¹⁶ Sarà inoltre opportuno uno studio della tradizione manoscritta finalizzato alla descrizione, *synchroniquement et diachroniquement*, du système des genres lyrique occitans», ovvero:

auto-désignation des pièces, [...] des rubriques, [...] classement des pièces en genres dans les chansonniers qui pratiquent ce type de ventilation, [...] ordre de ces sections dans les manuscrits, [...] mise en relation de l'iconographie avec les genres des pièces. ¹⁷

Ovviamente, non sempre sarà possibile rintracciare ciascuno di questi elementi. In particolare, per il *dictat no principal* di cui ci occupiamo, gli elementi a disposizione sono estremamente scarsi. Bisognerà inoltre graduare il valore delle testimonianze; se, ad esempio, consideriamo d'autore le rubriche di **S^g**, potremo senz'altro equipararle, ma solo nel caso di Cerveri, ad una testimonianza diretta, ad un'autodesignazione interna al componimento. ¹⁸ Se invece le rubriche fossero da attri-

¹⁶ Paolo Canettieri, «I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema», in *XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Zurich, 1992)*, publiés par G. Hilty, Tübingen 1993, vol. V, pp. 75-88, a p. 76.

¹⁷ Gonfroy, «Les genres lyriques occitans», p. 132.

¹⁸ Cfr. l'opinione, favorevole all'ipotesi che l'ordinamento di **S^g** sia espressione della volontà dell'autore, di Costanzo Di Girolamo nell'Introduzione all'edizione per sua cura di Ausiàs March, *Pagine del canzoniere*, Milano 1998, secondo il quale «le rubriche che [...] definiscono i generi e i sottogeneri [...] devono risalire al poeta stesso» (p. 51), e di Stefano Asperti, *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti 'provenzali' e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1993, dove si sottolinea «la competenza di chi definì l'ordinamento della raccolta di Cerveri» (p. 83). Asperti ha poi ridimensionato il giudizio; la *collezione* di Cerveri nel codice Gill non sarebbe «con sicurezza etichettabile come progettata o diretta dal trovatore, ed è anzi ipotizzabile che le rubriche 'di genere', complessivamente coerenti con le indicazioni classificatorie della

buire al copista che vergò il codice in Catalogna nel terzo quarto del XIV secolo,¹⁹ esse risulterebbero valide nella stessa misura, sebbene con una diversa pertinenza cronologica, della testimonianza di secondo grado (rispetto alla designazione interna) della *Doctrina*.²⁰ Tuttavia, benché non direttamente sovrapponibile alla prassi poetica di Cerveri, il trattatello:

riflette accuratamente tipologie e tendenze proprie dell'ultima stagione della lirica trobadorica (e mantiene un contatto con una produzione viva, smarritosi invece all'altezza della compilazione delle *Leys d'amors*, iniziata alcuni decenni più tardi).²¹

Si potrà dunque utilizzare la *Doctrina* come punto di partenza per un'analisi documentaria e morfologica del genere *sompni*; risalendo la catena delle testimonianze, non si dovrà comunque dimenticare che, se il rapporto tra la categorizzazione del trattato e la produzione lirica di Cerveri è ancora relativamente diretto e se attraverso il canzoniere **S**^g è possibile tracciare legami più o meno stabili con alcuni dei componimenti morfologicamente descrivibili come *sompni*, le tracce restano nel complesso scarse e frammentarie.

Come si è visto, a prestar fede alla *Doctrina*, la forma di cui si va

scuola Tolosana del Trecento, siano da riportare almeno in parte al processo di trasmissione, se non direttamente all'epoca della compilazione del codice (terzo quarto del XIV secolo). Un'interferenza del gusto trecentesco è sicuramente da mettere in conto quantomeno come possibilità. Ritengo però, in accordo con la critica e in particolare col parere di Martín de Riquer, che la testimonianza di **S**^g sia comunque autorevole e complessivamente degna di fede, sebbene necessiti di un livello di verifica critica superfluo nel caso del *Libre* di Giraut» (Stefano Asperti, «Generi poetici di Cerveri de Girona», in *Trobadors a la península ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, ed. V. Beltran, M. Simó, E. Roig, Barcelona 2006, pp. 29-71, a p. 45). Sul codice **S**^g in relazione a Cerveri cfr. anche Cabré, *Cerverí de Girona*, pp. 28-30, e soprattutto ead., «Un cançoner de Cerverí de Girona?», in *Canzonieri iberici*, a cura di P. Botta, C. Parrilla, I. P. Pascual, 2 voll., A Coruña 2001, vol. I, pp. 283-299, secondo la quale le rubriche «sòn veritables tituli» (p. 296). Sul manoscritto cfr. Simone Ventura, «Le scelte d'autore operate dal compilatore del ms. Sg», in *Canzonieri iberici*, vol. I, pp. 271-282.

¹⁹ Cfr. d'Arco S. Avalue, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino 1993, p. 104.

²⁰ Coromines è invece cauto nel considerare d'autore le rubriche (*Lírica*, p. 6).

²¹ Asperti, «Generi poetici», pp. 56-57.

in cerca è la forma di una canzone: il computo delle strofe è infatti coincidente con la struttura della *canso* descritta nel trattatello. Il *sompni* avrà, come la canzone, melodia originale («so novel»; ma l'eccellenza della canzone è sancita dal precetto di fornire «so noveyl co pus bell poras», indicazione ritenuta non necessaria per il *sompni*). Per l'anonimo, quindi, la differenza tra canzone e *sompni* sarà stata fondamentale tematica: la prima «deu parlar d'amor plazenment», il secondo invece delle cose «somiades, vistes o parlades en durmen». Si escluderanno quindi dal *corpus* i testi all'interno dei quali si accenni solo tangenzialmente a desideri inconsci o manifestazioni oniriche.²²

Il *corpus* comprende cinque testi: *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza* (*BdT* 234.12; mss. a²D^a) di Guillem de Saint-Didier;

²² Chiaramente, luoghi come la quinta *cobla* della canzone di Arnaut de Mareuil *Aissi cum cel c'am' e non es amaz* (*BdT* 30.3) costringono ad essere cauti nella classificazione: «Soven m'aven, la nuoch can soi colgaz, / que soi ab vos per semblan en dormen; / adonc estau en tan ric jausimen, / ja non volri' esser mais residaz, / sol que-m dures aquel plazenp pensatz; / e can m'esveill, cuich murir desiran, / per qu'eu volgra aissi dormir un an.» (vv. 29-35; si cita da *Les Poésies du troubadour Arnaut de Mareuil*, éd. Ronald C. Johnston, Paris 1935, p. 54). Si potrebbe ipotizzare che il genere abbia avuto origine da piccoli nuclei di canzoni divenuti topici, essersi quindi diffuso in forma di *coblas* ed aver poi raggiunto una relativa autonomia stilistica e tematica. L'esistenza di *esparsas* anonime nelle quali il tema del sogno è centrale, la prima delle quali affine alla *cobla* di Arnaut, sembrerebbe confermare l'ipotesi. Si tratta di *Grans gauchs m'ave la noit, quan sui colgatz* (*BdT* 461.135) e *Un cavalier conosc, qe l'altrer vi* (*BdT* 461.245). La prima, tràdita da GNQ (ed. Adolf Kolsen, «25 bisher unedier-te provenzalische Anonyma», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 38, 1917, p. 292; l'editore non conosceva N, che conserva un verso in più rispetto agli altri manoscritti; come mi conferma Antonio Petrossi, che attende all'edizione critica delle *coblas esparsas* anonime, si dovrà ristabilire il decimo verso), nella sua brevità, ha tutte le caratteristiche che abbiamo individuato; si apre con «Grans gauchs m'ave la noit, quan sui colgatz / qu'en dormen vei la ren que plus volria» (vv. 1-2) e si avvia a conclusione con «e prec a Deu qu'ar en veillan m'avegna, / per que li prec que de me li sovegna» (vv. 7-8). I versi finali sono in rapporto antifrastico con *BdT* 30.3. Il secondo testo, *unicum* del ms. Q, pubblicato anch'esso da Kolsen («25 bisher unedier-te provenzalische Anonyma», p. 296) è di registro comico-realistico e sembrerebbe piuttosto una parodia (il che confermerebbe e non smentirebbe l'esistenza del *sompni*). La relativa frequenza del motivo in Arnaut mi sembra una prova a favore: non tutte le occorrenze del *thème du rêve* sono infatti probanti per la questione; tuttavia il genere potrebbe aver avuto origine a partire da nuclei *organici* e in sé compiuti, nel quale il sogno era la *dominante*.

il *débat* con Dio di Guilhelm d'Autpol, *Seinhos, auias, c'aves saber e sens* (BdT 206.4; ms. f); *Entre mon cor e me e mon saber* (BdT 282.4; mss. **IKa²d**) di Lanfranc Cigala; il *sompni* di Cerveri e la tenzone tra Nicolet de Turin e Joan d'Albuzon *En Nicolet, d'un sognie qu'ieu sognava* (BdT 265.2 = 310.1; ms. U); ma credo si possa accostare anche la canzone di Giraut de Borneil *No posc sofrir c'a la dolor* (BdT 242.51; mss. **ABCDGIKMNQRS^eVa**), che richiede però una discussione a sé. Un numero ristretto, ma che non stupirà qualora si consideri che di molti generi poetici cosiddetti minori della lirica trobadorica non si conoscono molti più esemplari.²³ Una precisazione: l'analisi svolta ha determinato, dal punto di vista formale, caratteristiche proprie al *sompni* non sovrapponibili alla teorizzazione della *Doctrina*, utilizzata come s'è detto esclusivamente quale punto di partenza.²⁴ Rispetto alla gran messe di testi trobadorici nei quali il poeta racconta un'esperienza genericamente onirica, si augura di poter stringere in sogno *midons* o dichiara di aver composto *en durmen*, i testi censiti sono tutti (tranne appunto la canzone di Giraut) – dall'inizio alla fine ed esclusivamente – il racconto di un sogno, ad una o a più voci. Sembrerebbe quindi confermata l'idea che il *sompni* possa configurarsi come un genere tematico storicamente e culturalmente localizzabile, dalle caratteristiche morfologiche delineabili nel modo seguente: 1) enunciazione del verificarsi del sogno, sottolineata dal ricorrere dell'autodesignazione di genere o da analoghe marche stilistiche (*en durmen, qe-m dormia*; verbi legati alla sfera visiva); 2) descrizione del sogno; 3) risveglio e/o, parallelamente, ritorno del pensiero alla realtà (con auspicio del realizzarsi nella veglia degli eventi sognati o richiesta di esplicazione del sogno). Tuttavia la caratteristica fondamentale dovrà essere considerata il racconto del sogno. Chiameremo quindi *sompni* un componimento al centro del quale vi è il racconto di un evento sognato.

Per tutti i testi, tranne la tenzone fra Nicolet e Joan d'Albuzon, possono rintracciarsi legami abbastanza precisi tra alcuni dei codici che li tramandano e l'area iberica – in particolare con la corte d'Ara-

²³ Non mi pare si possano stabilire precise filiazioni tra i tipi metrici dei componimenti in questione; tuttavia, poiché si cerca di descrivere un genere *poetico* e non *metrico*, non dovrebbe essere considerata una prova a discredito.

²⁴ Si noti tra l'altro che le *Leys* negano espressamente a *somis* e *vezios*, come agli altri *dictats no principals*, una precisa caratterizzazione metrica (cfr. Anglade, *Leys d'Amors*, p. 185).

gona. Il manoscritto di Bernart Amoros per Lanfranc Cigala e Saint-Didier,²⁵ il canzoniere **f** per Autpol²⁶ ed il codice Gil per Cerveri (e Giraut) fanno pensare che l'estensore della *Doctrina* possa aver avuto dinanzi non soltanto *Entr'Arago* ma un piccolo patrimonio di testi dalle precise caratteristiche morfologiche. Tutte le liriche, si noti, risultano catalogate tradizionalmente con etichette più o meno precise, pur essendo in gran parte eccentriche agli insiemi in cui si cerca di inserirle. Segno, credo, che lo studio storico-morfologico delle dinamiche dei generi trobadorici può ancora rivelare zone della tradizione generalmente cancellate dal dominio delle classificazioni canoniche.

Diverso il discorso per Giraut. Nella *razo* (mss. **N²S⁸**) riferibile a *No posc sofrir c'a la dolor*, il poeta, in attesa del passaggio oltremare, «somniert un somni, lo qual ausiretz en aquesta chanson» (secondo il testo di **N²**). Secondo il testo di **S⁸** (c. 46v), invece, Giraut «fez un somni».²⁷ Dunque, non occorre pensare che l'estensore della *razo* credesse

²⁵ Sui rapporti tra **a** e gli ambienti catalani a metà del Trecento, cfr. Stefano Asperti, «*Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti tra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura neolatina*, 45, 1985, pp. 59-103, a p. 99, e Avalue, *I manoscritti*, p. 84.

²⁶ Come si sa, la tenzone è dedicata a Giacomo d'Aragona, cui è rivolta la richiesta di esplicazione del sogno. Secondo Asperti i trovatori tardi caratteristici di **f** «rappresentano [...] quasi un elemento di congiunzione, forse non solo cronologica, con la nuova scuola poetica tolosana che si va organizzando nel secondo decennio del Trecento, attraverso la costituzione del *Consistori del Gay Saber*» (Asperti, *Carlo d'Angiò*, p. 29).

²⁷ J. Boutière - A. H. Schutz, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1973, p. 51. Kolsen, puntualmente, nota: «Das Gedicht ist im v. 57 vers, in der *razo* IV [...] *somni* genannt» (*Sämtliche Lieder des troubadors Giraut de Bornelh*, hrsg. von Adolf Kolsen, Halle 1910-1935, vol. II p. 79). Sebbene le forme non compaiano nelle concordanze trobadoriche, fondate sui testi e non sui manoscritti (né sugli apparati), setacciando la *varia lectio* si trova (seguendo l'edizione Kolsen, pp. 216-217): *sompniey* (v. 13 ms. **C**) *sompni* (v. 21 ms. **N**; v. 33 ms. **a**). D'altronde la forma *sompni* si trova nella prosa occitana (cfr. almeno Monika Tausend, *Die altokzitanische Version B der «Legenda aurea» (Ms. Paris, Bibl. nat., n. acq. fr. 6504)*, Tübingen 1995, *passim*) ed è un grafismo non ignoto al latino medievale. Di certo non è circostanza a favore del nostro assunto che *No posc sofrir* (Frank 424:6) «ebbe una decina di imitazioni metriche con le stesse rime», come osserva Pietro G. Beltrami, «Giraut de Borneil *plan* e *clus*», in *Interpretazioni dei trovatori (Atti del convegno, Bologna, 1999)*, a cura di A. Fassò e L. Formisano, *Qfr*, 14, 1999-2000, Bologna 2001, pp. 7-43, a p. 25; nessuna di esse, infatti, recepisce il tema del sogno.

alla letteralità del sogno di Giraut; è invece possibile che il copista abbia riconosciuto una precisa marca di genere nel componimento. L'autore della *Doctrina* avrebbe potuto quindi aver presente, oltre al *sompni* del catalano Cerveri, anche un ben più celebre *sompni* limosino. Tanto più che, se la formula di N² ricalca precisamente l'espressione utilizzata nella canzone («una noch somnav'en pascor / Tal somnhe que·m fetz asbaudir», vv. 13-14), il testo di S⁸ riprende un modulo noto; «fez un somni», che qui potrebbe voler significare «compose un *somni*». D'altronde, già per Kolsen, *No posc sofrir* era senz'altro «ein schöner Traum». ²⁸ Allo stesso modo, il sogno di Lanfranc Cigala viene catalogato da Frank tra le «tenson fictive», ²⁹ ma censito già da Pillet come «Traum von einem Streit». ³⁰ *En Guillem de Saint Deslier*, secondo l'editore, è una «tenson sous la forme d'un son-ge» ³¹ e al genere tenzone è assegnato tradizionalmente anche il *débat* con Dio di Guilhelm d'Autpol, sebbene, in quanto resoconto di un sogno non possa totalmente essere assimilato, come si fa invece a partire da Riquer, alla tenzone fittizia *L'autrier fuy en Paradis* (*BdT* 305.12) del Monge de Montaudou né al sirventese di Peire Cardenal *Un sirventes novel vueill comensar* (*BdT* 335.67). Già Zufferey notava che Guilhem d'Autpol «innove en utilisant le rêve comme cadre du débat fictive»; è quindi portato a riconoscere come, all'interno del *corpus* delle tenzoni fittizie, due testi (l'altro è LanfrCig *BdT* 282.4) «adoptent le rêve [...] comme cadre au débat». ³² Ma i testi vengono considerati innovazioni nel sistema e non elementi autonomi di un differente genere lirico. Tra l'altro, non è forse casuale che l'autore della *Doctrina* prescrivere di trattare di cose «somiades, vistes o parlades en durmen»: la diffusione dei sogni di tenzoni, dove si narra di cose «parlades en dur-

²⁸ Kolsen, *Sämtliche Lieder*, vol. I, p. 229.

²⁹ Cfr. François Zufferey, «Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale», in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle Origini* (Atti del convegno internazionale di Losanna, 13-15 novembre 1997), a cura di M. Pedroni e A. Stäuble, Ravenna 1999, pp. 315-328.

³⁰ Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänz, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933, p. 250.

³¹ Aimo Sakari, «Le *somni* de Guillem de Saint-Didier», in *Studia Occitana in memoriam Paul Remy*, ed. by H.-E. Keller, 2 voll., Kalamazoo 1986, vol. I, pp. 253-264, a p. 253. Cfr. anche *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, éd. Aimo Sakari, Helsinki 1956, pp. 128-130.

³² Zufferey, «Tenzons réelles», pp. 320 e 321.

men», potrebbe aver influenzato direttamente la descrizione del genere.³³ Anche l'ultima «tenzone in sogno», *En Nicolet, d'un sognie qu'ieu sognava*,³⁴ può essere descritta come una richiesta di esplicazione di un sogno allegorico. Il testo, tràdito da un codice collocabile, com'è noto, nella cosiddetta 'terza tradizione',³⁵ può condurci (si vedrà di seguito l'utilità del rilievo) in contatto con la Toscana di Dante. Se già per Santangelo, infatti, il manoscritto trobadorico utilizzato da Dante per le citazioni del *De vulgari eloquentia* poteva ricondursi al genitore comune dei manoscritti **PSUc**,³⁶ secondo Chiamenti l'ipotetico canzoniere si troverebbe esattamente «dietro la coppia Uc della 'terza tradizione'». ³⁷ L'identificazione del cosiddetto «canzoniere provenzale di Dante» è un esercizio seducente ma pericoloso, da perseguire con cautela; tuttavia, consapevoli della difficoltà di attribuire con precisione a Dante la conoscenza di un unico, preciso codice occitano, ci limiteremo a rilevare che in **U**, «contaminatissimo, [...] normalmente classificato come di origine settentrionale, [...] già da tempo è stata segnalata la presenza di tratti toscani e centrali». ³⁸

Ora, evocato il nome di Dante, vengo al nucleo fondamentale per chiarire il *palinsesto* utilizzato a più riprese nel commento di *Entr'Arago e Navarra*. Chiaramente, laddove si accetti l'ipotesi di una relativa circolazione (e assieme di una determinata percezione) in area iberica del *sompni*, alla fine del Duecento, le implicazioni per la storia della letteratura occitana sarebbero, a conti fatti, pressoché nulle. Che un

³³ Si noti che in una prospettiva totalmente diversa si potrebbe considerare il 'sogno di tenzone' un sotto-genere della tenzone.

³⁴ Linda Paterson, «Joan d'Albuzon - Nicolet de Turin, *En Nicolet, d'un sognie qu'ieu sognava* (BdT 265.2 = 310.1)», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, pp. 18.

³⁵ Sull'ipotesi della 'terza tradizione' è ora d'obbligo il riferimento a Luca Barbieri, «*Tertium non datur?* Alcune riflessioni sulla 'terza tradizione' manoscritta della lirica trobadorica», *Studi medievali*, 47, 2006, pp. 497-548, dove si reputa «necessario rinunciare alla definizione [...] equivoca e fuorviante» [di 'terza tradizione'] per indagare meglio sulla natura degli sporadici contatti tra i manoscritti **PSUc**, che appaiono più dovuti ad una fase tarda e italiana della trasmissione della lirica trobadorica che ad una fonte comune antica» (p. 526).

³⁶ Cfr. Salvatore Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania 1959.

³⁷ Massimiliano Chiamenti, «Intertestualità trobadorico-dantesche», *Medioevo e Rinascimento*, 9, 1997, pp. 81-96, a p. 96.

³⁸ Asperti, *Carlo d'Angiò*, p. 197. Si segnala che allo studio del codice **U** è dedicata la tesi di dottorato di Stefano Resconi (Università di Siena).

copista possa aver interpretato una celebre canzone di Giraut secondo i parametri descritti non rivela nulla, o quasi nulla, della canzone in sé. Più avvincente, invece, il capitolo dei riflessi italiani. Il parallelo tra una determinata tradizione di sogni allegorici e il sonetto proemiale della *Vita nuova* è già stato suggestivamente tracciato;³⁹ vorrei tuttavia aggiungere un elemento. Come si sa, il piccolo canzoniere di Paolo Lanfranchi, pistoiese e ghibellino, è fortemente caratterizzato dal tema del sogno. Per localizzare le fonti del Lanfranchi, notoriamente poeta d'oc oltre che di sì, è già stata evocata la serie di scene oniriche di *Flamenca*;⁴⁰ riferimento pregnante, pur laddove non si accetti l'ipotesi, avanzata fin dallo Zaccagnini,⁴¹ di un soggiorno di Paolo alla corte d'Aragona, suffragata dal sonetto *Valenz senher, rei dels Aragones* (*BdT* 317.1), attribuito dall'unico testimone, il manoscritto occitano **P** (certamente presente in Toscana e tradizionalmente ricondotto anch'esso alla 'terza tradizione') a *Paulo lanfranchi de Pistoia*.⁴² È evidente che, se un genere *sompni* è esistito in Catalogna all'epoca di Cerveri, risulterà più economico immaginare che il poeta toscano abbia ereditato modi e forme attraverso la lirica piuttosto che postulare una metamorfosi (certamente possibile) dalla narrativa. D'altronde, Paolo mutua palesemente sia gli stilemi caratterizzanti del *sompni*, sia tratti più tipici di *Entr'Arago*, primo fra tutti l'esordio sui toni della pastorella.⁴³ Tanto più che l'utilizzo stesso del sonetto potrebbe testimoniare della

³⁹ Cfr. Maria Luisa Meneghetti, «Beatrice al chiaro di luna. La prassi poetica delle visioni amorose con invito all'interpretazione dai provenzali allo stilnovo», in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona 1984, pp. 239-255.

⁴⁰ Giancarlo Savino, «Il piccolo canzoniere di Paolo Lanfranchi da Pistoia», *Filologia e critica*, 7, 1982, pp. 68-95, alle pp. 80-81.

⁴¹ Cfr. Guido Zaccagnini, *I rimatori pistoiesi dei secoli XIII e XIV*, Pistoia 1907, in particolare pp. LXII-LXV.

⁴² Dimora «presunta ma non indispensabile» per Savino («Il piccolo canzoniere», p. 71); secondo Asperti il sonetto sarebbe «composto nel 1285, probabilmente nei giorni che precedettero o seguirono la morte del re Pietro III, a celebrazione della lotta sostenuta dal sovrano d'Aragona contro gli invasori francesi» (*Carlo d'Angiò*, p. 180). Sul sonetto cfr. Christopher Kleinhenz, «Esegesi del sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi da Pistoia», *Studi e problemi di critica testuale*, 2, 1971, pp. 29-39, e *Trovadores*, vol. III, p. 1664.

⁴³ Cfr. Cfr. «dormendo» (*L'altre, dormendo, a mi se venne amore*, v. 1); «ch'eo alora dormia», «Y' mi sveglay ché sonava matino» e *L'altre, dormendo, a mi se venne Amore* e *L'altre, pensandomi, emaçinay* (*Un nobel e çentil ymaçinare*, vv. 3 e 12; si cita da Savino, «Il piccolo canzoniere»).

percezione unitaria del genere dal punto di vista compositivo.⁴⁴ Chiaramente, Lanfranchi opera già in un mutato clima culturale: se il sogno di Cerveri è ancora prevalentemente cortese, le rarefatte atmosfere e la sottile simbologia del libello onirico hanno meno affinità con il desiderio erotico del poeta catalano di quanto non si avvicinino alla *Vita nuova*. Tuttavia un toscano, alla corte di Pietro, quando la fama di Cerveri, recentemente scomparso,⁴⁵ doveva essere all'apice, avrà pur avuto tra le mani delle carte occitane. Se infatti è vero che, a parte i tre canzonieri tardi **S^g**, **V** e **VegAg**, la localizzazione di canzonieri trobadorici in area iberica è, allo stato attuale delle conoscenze, estremamente rarefatta, è anche vero che, come scrive Tavani,

è sicuramente esistito [...] un libro che raccoglieva tutte le opere di Cerveri, poi confluito in **S^g**: è infatti poco verosimile che la tradizione delle 104 composizioni del poeta sia rimasta allo stato fluido per circa un cinquantennio.⁴⁶

Che si trattasse delle medesime carte nelle quali il *sompi* sembrerebbe aver avuto una seppur minima circolazione e nelle quali sembrerebbe direttamente testimoniata una precisa ricezione del genere non è possibile dimostrare con certezza.⁴⁷ È senz'altro vero che «Cer-

⁴⁴ L'ipotesi di una formazione del *sompi* a partire da nuclei di canzoni tematicamente omogenei troverebbe una conferma indiretta nell'utilizzo del sonetto quale veicolo del sogno amoroso (sulla genesi del sonetto a partire dalla *cobla* cfr. innanzitutto Roberto Antonelli, «L'«invenzione» del sonetto», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquantanni dalla sua laurea*, 4 voll., Modena 1989, vol. I, pp. 35-75); tanto più che il sonetto di Paolo è tradito in un codice «profondamente connotato» dalla sezione di *coblas esparsas* (cfr. Asperti, *Carlo d'Angiò*, p. 196).

⁴⁵ Al maggio 1285 risale l'ultima attestazione documentaria riferibile a «Guillelmo de Cervaria, id est Cerverino» (cfr. *Trovadores*, vol. III, p. 1556).

⁴⁶ Giuseppe Tavani, «I canzonieri latitanti della penisola iberica», *Studj romanzi*, n.s. 3, 2007, pp. 25-45 e anche nel sito della Sifr, www.sifr.it, alla pagina www.sifr.it/comunicazioni/lectio_tavani.html.

⁴⁷ Asperti, *Carlo d'Angiò*, pp. 187-188, parla di «un canale di comunicazione aperto in entrambe le direzioni» tra Toscana e Catalogna. Si noti che, secondo Cingolani, la *mise en page* del manoscritto **P** sarebbe «forse, ulteriormente indicativa dei rapporti toscano-catalani [...]», in quanto «rappontabile solo ai due canzonieri catalani **M^aSg.**» (Stefano Maria Cingolani, «Considerazioni sulla tradizione manoscritta delle *vidas trobadoriche*», in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vol. VI, pp. 108-115, a p. 115).

veri non lascia eredi diretti in Catalogna»;⁴⁸ le tracce conducono infatti prevalentemente al di fuori della tradizione trobadorica. L'analisi microscopica di un genere poetico conferma la tendenza generale. Nel periodo della decadenza della lirica occitana, l'eredità del trovatori si riversa in nuove tradizione poetiche.

A partire dalle corti iberiche, infatti, il *sompni* avrà dei chiari influssi sulla produzione poetica regionale. Tra le liriche di Johan Mendiz de Briteyros compare una coppia di *cantigas de amigo* del tutto peculiare nella tradizione galego-portoghese: *Deus, que leda que m'esta noyte vy e Ora vej' eu que non á verdade*.⁴⁹ In entrambe è centrale il motivo del sogno, per il quale, secondo l'unanime giudizio della critica, non è possibile individuare nessun'altra attestazione nel *corpus* della poesia galiziana.⁵⁰ Una possibile origine degli *unica* galeghi è stata tuttavia già indicata genericamente nella tradizione del sogno amoroso trobadorico,⁵¹ l'anomalo dittico galiziano non appare più tale se esaminato alla luce di un diverso sistema di riferimento. La corrispondenza sarà tuttavia di gran lunga più stringente se al *Traummotiv* si sostituirà un preciso precursore: un genere tematico occitano. A oriente quindi, forse attraverso la mediazione del Lanfranchi, il *sompni* diventa un *sogno*; a occidente, il *sompni* si immette e in un certo senso si dissolve, assumendone le caratteristiche peculiari, nella tradizione regionale.

In conclusione: i tratti comuni ai *sompni* occitani, ai sonetti del

⁴⁸ Asperti, *Carlo d'Angiò*, p. 217.

⁴⁹ Cfr. Finazzi-Agrò, *Il canzoniere*, pp. 117-124 (n. VII) e pp. 125-130 (n. VIII). I testi, tràditi dai manoscritti **B** (Biblioteca Nacional de Lisboa, cod. 10991, il celebre Colocci-Brancuti) e **V** (Vat. Lat. 4803), sono ora editi in *Lírica profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retórica e bibliográfica específica*, coordinado por Mercedes Brea, 2 voll., Santiago de Compostela 1996, vol. I, pp. 478-480. Nel *Repertorio metrico dell'antica lirica galego-portoghese*, Roma 1967, a cura di Giuseppe Tavani, le *cantigas* sono catalogate ai numeri 73.2 e 73.5.

⁵⁰ Cfr. Finazzi-Agrò, *Il canzoniere*, p. 119.

⁵¹ Cfr. Xosé Ramón Pena, *Literatura galega medieval. II Antoloxia (Lírica e prosa)*, Santiago de Compostela 1990, pp. 167-168 e pp. 208-209; cfr. anche Mercedes Regueiro Diehl, «Les traces du 'rêve d'amour' provençal dans la poésie médiévale galicienne», in *Provinces, régions, terroirs au Moyen Age de la réalité à l'imaginaire. Actes du Colloque International des Rencontres Européennes de Strasbourg* (Strasbourg, 1991), Nancy 1993, pp. 197-211, a p. 209.

Lanfranchi e ai sogni *de amigo* galeghi, sono chiaramente in gran parte *poligenetici*; la spiegazione qui proposta non è, e non vuole essere, l'unica possibile. Credo però che sia – ipotizzando il minor numero possibile di testi presenti nella *biblioteca* degli autori in questione – la più economica.

*

Il testo che si presenta è conforme, nei tratti sostanziali, all'edizione Riquer. Si sono tuttavia accolte a testo alcune congetture di Coromines e si è tenuto conto di un contributo specifico – l'unico – di Lewent su *Entr'Arago*.⁵² Discuto qui solo i punti di maggior interesse per l'immagine complessiva del testo.

Una prima serie di questioni riguarda la metrica, cui gli editori precedenti non hanno dedicato molto spazio. La particolarità più evidente è la rima interna in quarta posizione ad ogni verso. Si hanno così quattro strofe di sei versi (tranne l'ultima, che nel manoscritto conta sette versi) di dieci posizioni: decenari *a minore* costituiti rigorosamente da un primo emistichio a rima maschile e da un secondo femminile, in modo da ottenere quattro serie di rime. Più esattamente, quindi, si parlerà di *coblas doblas*. Si pone però un problema di classificazione. Com'è noto, Frank, nel caso delle rime interne, utilizzava una doppia notazione, prendendo in considerazione o i due versi distinti o un verso intero. Qui, allo schema 230 del *Répertoire*, i cui omologhi sono appunto testi composti da rime alternate maschili e femminili, si affianca il più regolare schema 3, ovvero una strofa di sei decenari monorimi. Poiché il decenario, costituzionalmente predisposto ad accogliere, in cesura, la rima interna,⁵³ può sfuggire al rigido criterio di una rima per verso, andrebbe utilizzato esclusivamente lo schema 3, che descrive perfettamente tutte le strofe. Un problema metrico si pone nell'ultima *cobla*, che si è visto contare sette versi nel manoscritto. Riquer supponeva che il verso sovranumerario fosse da

⁵² Kurt Lewent, «Thoughts on *lo sonni que fetz en Cerveri*», in *Estudis de literatura catalana oferts a Jordi Rubió i Balaguer en el seu setanta-cinquè aniversari*, 2 voll., Barcelona 1962 [*Estudis romànics*, 10], vol. I, pp. 1-15.

⁵³ Se, come in questo caso, utilizza «la pausa ritmica della cesura come sede di rima interna» (Di Girolamo, *Elementi di versificazione*, p. 18).

ricondere alla «aglutinación de una *tornada* perdida». ⁵⁴ Vorrei invece suggerire che la *tornada* *perdida*, *perdida* non lo sia affatto. Se si esaminano le rime ci si accorge della presenza di due rimanti ripetuti: *estava* ricorre al v. 13 e al penultimo (circostanza non rilevata dagli editori), *cortes* ai vv. 23 e di nuovo al penultimo. Si potrebbe difendere la prima rima adducendo la differente funzione grammaticale o, come fa Coromines per *cortes*, una diversa sfumatura di significato; ma non mi sembra necessario. Come si sa, la ripetizione di rimanti in *tornada* è del tutto normale nella lirica trobadorica. Se ci trovassimo di fronte ad una *tornada*, non sarebbe necessario mutare in equivoca un'identica. Suggerirei quindi che non un'intera *tornada* si sia smarrita nel manoscritto, ma sia piuttosto caduto un verso dell'ultima *cobla* e che, di conseguenza, per esigenze di simmetria o per semplice disattenzione, il copista sia stato indotto ad 'agglutinare' la *tornada* alle *coblas*. Interpretando infatti i due ultimi versi come una *tornada* e supponendo la caduta di un verso, si avrebbe una struttura di quattro *coblas doblas* più una *tornada* di due versi che riprende, come è del tutto normale e diffuso, i rimanti delle strofe. Era questa, d'altronde, a grandi linee, l'ipotesi di Lewent. ⁵⁵ Si propone quindi di separare in sede di edizione la *tornada* dalle *coblas*.

Sul testo: il punto più interessante – poiché si tratta di introdurre o meno un *senhal* – è il v. 16. Il codice, sciolte le abbreviazioni, dà *ens sobrepres una que/qui lam guardava*. Riquer stampa *e-n sobrepres una qui la-m guardava* e traduce: «Y [aunque] nos sorprendía una que estaba a su guardia», intendendo quindi *sobrepres* come «sobrepren- dre», 'sorprendere, sopraffare'. ⁵⁶ Coromines introduce invece il *senhal Sobrepretz*, frequentissimo nella produzione di Cerveri (ottantasei occorrenze), ma è costretto ad eccessive contorsioni interpretative per giustificare da un lato la sintassi e dall'altro l'imperfetta rima interna. ⁵⁷ Mi pare vi siano buoni motivi per ristabilire la lezione Riquer; in primo luogo, per il criterio della *difficilior*. Un *senhal* potrebbe infatti sembrare a prima vista *difficilior* rispetto ad un verbo; ma non credo si

⁵⁴ Riquer, *Obras*, p. 43. Coromines giungeva invece a giustificare, poco convincentemente, il verso in più adducendo l'esempio del verso isolato con il quale Dante chiude i canti della *Commedia*.

⁵⁵ Lewent, «Thoughts», pp. 12-13.

⁵⁶ Cfr. SW, VII, s.v. *sobrepren- dre*.

⁵⁷ Cfr. *Lírica*, p. 210.

possa essere certi che per un copista che ha copiato (e copierà) un tal numero di *Sobrepretz*, il verbo sia effettivamente la lezione *facilior*.⁵⁸ Mi pare quindi che il ragionamento debba essere rovesciato: è improbabile che la lezione originale sia *Sobrepretz*, poiché si può ragionevolmente escludere che il copista non abbia, soltanto in questa occasione, riconosciuto il *senhal*. Nel sistema del copista la *difficilior* è quindi la lezione trädita, che dovrà essere conservata.⁵⁹ Inoltre bisogna considerare – e già questa sarebbe forse osservazione dirimente – che il luogo privilegiato di apparizione del *senhal* (e, se non erro, sistematicamente di *Sobrepretz* in Cerveri) è la *tornada* e non la *cobla*.⁶⁰ Conservando la lezione del manoscritto si avrà d'altronde una frase perfettamente adatta al contesto. Scacciato il *senhal*, il testo appare come un sogno senza enigmi.

Un'altra annotazione mi pare confermare l'ipotesi dell'appartenenza ad un genere. Il riferimento del v. 8 a «la vespra fo de Totz Sans» sembrerebbe alquanto oscuro: non è infatti chiaro se si tratti della vigilia, cioè della sera precedente il giorno dei Santi⁶¹ o piuttosto del vespro, ovvero dell'ufficio.⁶² Ma è più importante notare, credo, che ad Ognissanti appare Amore a Dante, al lato di madonna, in *Di donne io*

⁵⁸ L'occorrenza immediatamente precedente del *senhal* è a c. 29v (*BdT* 434a.29, v. 31), dove si legge, ad inizio verso, quindi con iniziale maiuscola miniata *Na Sobrepretz*; nel componimento immediatamente successivo a *BdT* 434.7a, una *dança-balada* (*BdT* 434.9c), troviamo, in apertura della seconda *tornada*, a c. 33v, distintamente, *Sobrepretz*; nella stessa carta, alla fine di *BdT* 434.14a, compare ancora *Sobrepretz*, con iniziale maiuscola miniata e ad inizio verso.

⁵⁹ Sul meccanismo della *difficilior*, con osservazioni sulla necessità di stabilire per ogni caso la probabilità individuale, cfr. Sebastiano Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Bologna 2002, in particolare pp. 83-83.

⁶⁰ Questa collocazione costituirebbe l'autorevole precedente dei *senyals-sig-natura* della tradizione catalana: cfr. Oriana Scarpati, «I *senhals* nella poesia catalana medievale», *Cultura neolatina*, 65, 2005, pp. 53-98.

⁶¹ Cfr. *SW*, VIII, s.v. *vespre*, n. 3: «der Vorabend».

⁶² Cfr. *REW*, p. 774, dove si considera più comune il significato «kirchliche». Può tuttavia essere lecito interpretare alla luce del catalano antico: «En català VESPRE també tendeix des del principi a ser afectat a la designació del vespre que precedeix una festa o qualsevol dia determinat, bo i estenen-se tot seguit a aquesta diada entera.» (*DECLC*, IX, p. 187, dove si citano esempi paragonabili: «fo la *vespra* de Sent Miquel; [...] so fo la *vespra* de Sent Andreu»). Si veda anche Russell-Gebbett: «la vespre de la Assentio» (p. 211).

vidi una gentile schiera.⁶³ Si è qui appena al di fuori della *Vita nuova*, sebbene il sonetto – «una vera fiorita di temi stilnovistici i più ordinari»⁶⁴ – sia per molti aspetti riconducibile al clima del libello. Non sarà quindi necessario cercare significati secondi nel riferimento al giorno dei defunti; sarà utile piuttosto sottolineare il ricorrere della «funzione amorosa» in un giorno di festa.⁶⁵

Infine alcune osservazioni sulla datazione. Nella lirica non compaiono riferimenti storici precisi. Coromines pone quindi il testo tra i «juvenils indatables». Tuttavia, dal punto di vista stilistico-formale, *Entr'Arago* è piuttosto affine al gruppo delle pastorelle (in particolare *BdT* 434.7b, *BdT* 434.7c e *BdT* 434.9a), situabile attorno al 1276; d'altronde nel canzoniere **S**² i testi sono trascritti a ben poche carte di distanza, nella sezione terminale del poeta che raccoglie componimenti brevi ed eterogenei dal punto di vista metrico e stilistico. Con tali testi *Entr'Arago* condivide infatti la forma dell'*incipit* cui si associa una precisa determinazione geografica, tipica di Cerveri; ma, in generale, l'andamento narrativo, non-lirico, spinge ad avvicinarlo ad un settore abbastanza determinato della produzione del poeta. In ogni caso, in mancanza di riferimenti interni, qualsiasi proposta di datazione è destinata a rimanere puramente congetturale. Converterà però notare che in *BdT* 434a.60 (*Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros*) Cerveri fa esplicito riferimento a composizioni scritte «en durmen». Qui, con ovvia cautela, potrebbe riconoscersi un accenno ad un preciso testo composto durante il sogno o, come spero di aver dimostrato, ad un testo appartenente ad un genere determinato: «e no vis mays nuyll trobador aytal / ne qui-n durmen fezes vers e chanços» (vv. 31-32). Tanto più se

⁶³ Trådito dal manoscritto **Am** (Milano, Biblioteca Ambrosiana, O. 63 sup.). Cfr. *ED*, II, p. 431, e Dante Alighieri, *Rime. 3: Testi*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze 2002, p. 388 (l'editore esclude i *descripti*).

⁶⁴ Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, in *Opere minori*, Milano-Napoli 1984, tomo I vol. I pp. 248-552, a p. 359.

⁶⁵ *Ibidem*. Al giorno d'Ognissanti, festa del vino nuovo, pensava Rajna per decifrare *enflabotz*, il discusso *hapax* della galleria dei trovatori di Peire d'Alvernha (cfr. Pio Rajna, «Varietà provenzali», *Romania*, 49, 1923, pp. 63-97, a p. 95). Sulla festa d'Ognissanti a Firenze e in generale nelle testimonianze volgari si veda Paget Toynbee, «Dante Notes», *Modern Language Review*, 20, 1925, pp. 43-47 e 454-460, alle pp. 44-45. Il termine è interpretato diversamente (e tradotto «gonfiavesciche») dall'ultimo editore: cfr. Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Roma 1996.

si ammette che la caratterizzazione dei versi scritti in sogno («per que non es ab motz prims ne serratz / ne-y er per me sos ne motz esmen-datz», vv. 34-35) è del tutto compatibile con un testo come *Entr'Arago*, affine allo stile narrativo-popolareggiante delle pastorelle, e se si nota che l'invio a madonna è affine ai versi finali di *Entr'Arago*: «Pus en durmen e pesan gen pessatz, / Na Sobre pretz, de me veyllan, si-us platz, / prec que pessetz, o que tost m'auciatz» (vv. 36-38). Inoltre, accettando quest'ipotesi, dal momento che *Si nuyll temps* si colloca ancora attorno al 1276, avremo forse un altro elemento esterno per la datazione.

Dal punto di vista della lettera, *Entr'Arago* è globalmente di facile decifrazione; il breve cappello di Riquer è una sinossi esauriente:

Ausente de su señora, el trovador, que se halla en una casa situada entre Aragón y Navarra, sueña que aquélla lo ama apasionadamente. Acaba deseando que tal sueño pueda realizarse.⁶⁶

Dopo l'enunciazione del sogno (che in tutti i *sompni* appare nei primi versi, come un'effettiva marca di genere) nelle prime due strofe, segue la descrizione, il racconto vero e proprio, che è il vero fulcro della composizione e si conclude, nella *tornada*, con l'evocazione della veglia. Le «interférences registrales»⁶⁷ individuabili nel *sompni* tra registro cortese e registro popolareggiante non dovranno stupire: dimostreranno piuttosto, come è stato rilevato nel caso della 'pastorella' della *Vita nuova*, dove, nell'apparire e nel disparire d'Amore, echeggia ancora il sogno proemiale, «la genesi letteraria»⁶⁸ del testo. Nella determinazione geografica non si cercheranno precisi ma indeterminabili riferimenti a vicende biografiche, ma piuttosto vaghe allusioni, mediate dagli artifici stilistici, a luoghi più o meno noti ai destinatari. Nella 'donna che guarda' si vedrà un limpido *topos* e non un indeterminabile «doble sentit».⁶⁹ Allo stesso modo, nel sogno non si identificherà ad ogni costo un evento reale celato dal fantasma di un *senhal*, né, in prima istanza, il velame di un senso secondo; si vedrà piuttosto

⁶⁶ Riquer, *Obras*, p. 42.

⁶⁷ Cfr. Bec, *La lyrique*, pp. 40-43.

⁶⁸ Cfr. Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, in *Opere minori*, Milano-Napoli 1984, tomo I, vol. I, pp. 3-247, a p. 65.

⁶⁹ Cfr. *Lírica*, p. 207.

un elemento caratterizzante di genere, dal quale muovere per definire eventuali significati profondi.⁷⁰

Nell'atmosfera rarefatta di una festa, come accade in Lanfranco e poi in Dante, avviene il sogno del poeta; visione qui ancora priva di sovrastrutture simboliche, fantasia onirica prevista dal sistema dell'erotismo cortese, il senso del breve *sompni* di Cerveri è anche – ma ovviamente non solo – nel genere letterario che lo racchiude.

⁷⁰ Su allegoria, simbolo e *fatrasie*, cfr. Irénée M. Cluzel, «L'hermétisme du troubadour Cerveri», in *Presence des troubadours*, a cura di P. Bec, *Annales de l'Institut d'Études Occitanes*, 2, 1970, pp. 49-64.

Cerveri de Girona
Entr' Arago e Navarra jazia
 (BdT 434.7a)

Ms.: S^o 96, c. 33r («lo sonpi que fetz en Cerveri»).

Edizione diplomatica: Ugolini, «Il canzoniere», p. 667.

Edizioni: Riquer, «Treinta composiciones del trovador Cerverí de Girona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 18, 1945, pp. 59-147, a p. 129 (XXII); Riquer, *Obras*, pp. 42-43 (XV); Coromines, *Lírica*, vol. II, pp. 206-211 (XCVI).

Metrica: (a4 + b6') (a4 + b6'). (Frank 230: 4). Nel manoscritto, quattro *coblas doblas* formate da sei decenari *a minore*, eccetto l'ultima che conta invece sette versi. Per le considerazioni svolte nel cappello introduttivo, si ipotizza la caduta di un verso nella quarta *cobla* e si separano gli ultimi due versi a mo' di *tornada*. Quindi si avrà una ipotetica struttura di quattro *coblas* di sei decenari con rima interna, più una *tornada* di due versi con ripresa di rime dall'ultima *cobla*. Rima interna ad ogni verso, come si vede dallo schema, nel quale abbiamo distinto, seguendo Riquer, i due emistichi. La rima interna è sempre maschile; la rima in fine di verso sempre femminile. Dunque decenari femminili con primo membro maschile. È la caratteristica metrica fondamentale; si noti che le altre composizioni censite da Frank al numero 230 del *Répertoire* condividono la struttura a rima alternata maschile-femminile. *En cor ay que comens* (ElFons, *BdT* 134.2) presenta sei coppie di senari (alessandrini con rima interna) con rime legate con figure flessionali ('etimologiche'), alternativamente maschili e femminili (*comens* : *comensa*, *entendens* : *entendensa* ecc.); identica struttura in *Quar etz de pretz al sim* (RmMirav, *BdT* 406.16a); in *Lancan vei la folha* (BnVent, *BdT* 70.25) si trovano quinari femminili alternati a senari maschili, interpretabili come un unico verso con rima femminile interna e rima maschile in clausola. Tuttavia, *BdT* 434.7a, poiché formata da decenari, può essere piuttosto assimilata, come notava già Frank, al tipo 3 del *Répertoire* se si considerano i sei versi monorimici. Secondo Antonelli, nello schema 230 i versi di Cerveri e di Bernart sarebbero «molto probabilmente da reinterpretare come composti di versi lunghi» («L'invenzione' del sonetto», p. 65).

Rime: I, II (a: -o; b: -ia); III, IV (a: -es; b: -ava).

Rimanti ripetuti: vv. 13b, 24b (*estava*), vv. 23a, 24a (*cortes*).

Datazione: Coromines osserva che non vi sarebbero «criteris objectius per datar» (*Lírica*, p. 207), sebbene consideri il testo composto nella prima metà della carriera del poeta. Tuttavia, ferma restando l'impossibilità di una datazione interna su basi storiche, si possono addurre – come visto nel cap-

pello introduttivo – dati stilistici per collocare più precisamente il testo all'interno della produzione di Cerveri.

Testo: Si segue sostanzialmente Riquer, che ha il pregio, rispetto all'edizione Coromines, di non indulgere all'ammodernamento delle grafie (né all'uso dei punti interrogativi ed esclamativi rovesciati), risultando, più fedele alla lezione del codice. Tuttavia, si modifica lievemente la punteggiatura, si accolgono alcune congetture di Coromines e si separa l'ipotetica *tornada* formata dagli ultimi due versi.

- | | | |
|-----|---|-------------------------|
| I | Entr' Arago e Navarra jazia en tal mayzo que de sus me plovía, e lamps ab tro e vens, plugs y fazia; mays puis fo bo ço qu'en durmen vezia, que cil cuy so missatge·m trametria de tal razo que per re no diria. | 3 6 |
| II | Ja vezio vi on gran joy avia: la vespra fo de Totz Sans, que dormia; e querray do a ma dona que·m dia cela sazo si de mi·l sovenia. Ay! car no so lay on tan gen se lia e que ab so dixes ço que solia? | 9 12 |
| III | L'autre jorn pres en la canbra m'estava on midons es, e tan gen mi baisava plus de cen ves que sol non i paузava; | 15 |

6 de] del 13 autre] outra 15 non i] nom

I. Tra Aragona e Navarra mi trovavo in una casa dove addosso mi pioveva e v'erano lampi e tuoni e vento e pioggia; ma poi fu bello quel che dormendo vidi, di modo che colei che mi inviava il suo messaggero per nulla direbbe il contenuto [del sogno].

II. Vidi allora una visione per la quale provavo gran gioia: era il vespro d'Ognissanti ed io dormivo; in dono chiederò a madonna che mi dica se in quel tempo di me si ricordava. Ahimé, perché non sono là dove tanto gentilmente si veste a cantarle quel che io solevo?

III. L'altro giorno ero prigioniero nella camera di madonna; cento e più volte tanto gentilmente mi baciava che neppure si fermava; e ci sorprese una

e·ns sobrepres una qui la·m guardava,
 mas per ço ges del baysar no·s laxava,
 ans dic qu'en res non era si·l pezava. 18

IV Er auziretz ço don eu la preyava:
 que mi baizes tan, pus axi m'onrava,
 tro que·m nuges; pero no m'acordava 21
 que·m desplagues, si totz temps m'o durava.
 Si tan cortes ostals totz jorns trovava!

.....

V Ay, cors cortes! Si con durmen estava,
 si ans d'un mes veylan pres m'alegrava! 26

18 dic] dir

[donna] che là mi osservava, ma non per questo smetteva di baciare; anzi, dico che per nulla noia le dava.

IV. Ora ascoltate di che cosa la pregavo: che tanto mi baciasse, ché così mi faceva onore, fino a stancarmi; ma non avrei ammesso che potesse annoiarmi, anche se avessi dovuto sopportarlo per sempre. Avessi sempre trovato ripari tanto cortesi! ...

V. Ahimè, persona cortese! Se, così come quando dormivo, prima d'un mese, preso da sveglio, potessi essere felice.

1. L'*incipit* di carattere narrativo è visibilmente coincidente con l'esordio tipico della pastorella, cui si sovrappone una precisa determinazione geografica. Si vedano gli *incipit* dello stesso Cerveri (citati di norma da Riquer, *Obras*): «De Pala a Torosela» (*BdT* 434a.17); «Entre Lerida e Belvis» (*BdT* 434.7c); «Entre Caldes e Penedes» (*BdT* 434.7b). Si veda poi il lungo esercizio toponomastico di *Pres d'un jardí encontrey l'autre dia* (Cerv, *BdT* 434.9a): «Qu'entre Canet e Castelnou n'auria; / e Cortzavi e Cabrens que·y comtava [...] d'Anglerol'ab Cerveyra finaria / l'escrit [...]» (vv. 11-24). Per i precedenti si veda GrBorn, *BdT* 242.44, vv. 1-2: «L'altre, lo primer jorn d'aost / vinc en Proensa part Alest» (tràdita **S^g** assieme a **CR**); GrRiq, *BdT* 248.22, vv. 1-2: «D'Astarac venia / l'autrier vas la Ylla» e *BdT* 248.15, vv. 1-2: «A Sant Pos de Tomeiras / vengui l'autre dia» (ed. Jean Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Age*, Paris 1923). È già stato notato come le pastorelle di Giraut siano complessivamente paragonabili ai testi di Cerveri

(cfr. Elisabeth Schulze-Busacker, «La conception poétique de quelques troubadours tardifs», in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, by H.-E. Keller, 2 voll., Kalamazoo 1986, vol. I, pp. 265-277, a p. 271). Si veda anche il complesso e per alcuni aspetti enigmatico *sirventes* (Cerv, *BdT* 434a.4): «[A]ra·m luna joy e chan / pus foy partitz d'Arago» (vv. 1-2), nel quale il poeta ode «un gran so / l'autrer, pres Sincu'e[n] Monso» (vv. 6-7) e dichiara: «vi venir gens ploran / ab un cors mort» (vv. 8-9). — *jazia* potrebbe significare semplicemente 'trovarsi' o forse propriamente 'dormire' (cfr. *SW*, IV, s.v. *jazer*, n. 2: «im Bette liegen, schlafen, ruhen»; *PD*, p. 217); nel secondo caso, si rafforzerebbe la compattezza stilista del testo. Nei trovatori classici, *jazer* implica solitamente una serie quasi obbligata di temi (cfr. Cropp, pp. 372-376); qui i *topoi* sono reinterpretati in chiave onirica quali tratti caratterizzanti del *sompni*.

2. *mayzo*: La grafia costituisce un *unicum* nella lirica (ma l'indagine è stata svolta sulle concordanze, non sui codici), dove troviamo più spesso *maiso*, *maizo*; potrà comunque considerarsi del tutto normale nel manoscritto. Si noti infatti una volta per tutte che «Sg catalanitzava una mica massa» (Corromines, *Lírica*, p. 8). Altrove, ma solo in Cerveri (nelle liriche e nel *Maldit bendit*) si trova *mayso* (cfr. *SW*, V, s.v. *maizon*). Per il sonno in una dimora, cfr. PCard, *BdT* 335.69a, vv. 7-8: «que era dins una maizo / on dormia, quant aiso fo». — *plovìa*: non altrove attestato nella lirica (si trova invece nel *Jaufre* e nel *Breviari d'Amor*). Il significato non è equivocabile, benché non sia reperibile nei lessici un verbo *plovir* o *plover* (cfr. *SW*, VI, s.v. *plovinar*, che sembrerebbe il lemma più vicino; cfr. anche Frede Jensen, *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odesse 1983, p. 288, s.v. *ploja*).

3. La forma *lamps* non è altrove attestata nella lirica; si ritrova però in Cerveri nel *Maldit*, v. 115. Nel *PD* è censito solo *lam* («éclair, foudre») e così nel *SW*, IV («Blitz, Blitzstrahl»). *Lam* compare nel *Jaufre* e nel *Breviari d'Amor*. Si trova invece *lampec* (*PD*: «éclair»). Si veda anche *DAO*, I, s.v. *éclair*; *lamps* non stupisce in *S^o* poiché *llamp* è anche in cat. ant., sebbene non si possa stabilire se la forma risalga a Cerveri o al copista: nel codice non si trovano infatti altre attestazioni di *lam* («Blitz»). La forma *plugs* (*SW*, VI, s.v. *ploja*, «Regen») è anch'essa rara, ritrovandosi infatti più spesso *ploia/ploja*, che assieme a *ven* costituisce una riconoscibile dittologia e rappresenta l'esito normale in occitano da *PLOVIAM*; *pluja*, *pluie* ecc. sono comunque diffusi fuori dalla lirica (cfr. *DAO*, I, s.v. *pluie*). Si veda il primo verso del *refrain* dell'*espingadura* di Cerveri: «A la plug'a al ven iran» (*BdT* 434.1a). Per *tron* cfr. *SW*, VIII («Donner»). Per l'intero verso cfr. soltanto «e freig e caut e plai'e vent e tron» (RbVaq, *BdT* 392.3, v. 24). Lewent («Thoughts», p. 2) nota come qui *fazia* regga tutti i sostativi del verso. Non trovando attestazioni di *plugs* e rilevando giustamente come nella traduzione di Riquer si supponga una inesistente congiunzione tra *vens* e *plugs*, Lewent propone di intendere *vens plugs* come un calco dagli oraziani *pluvios ventos* e quindi tra-

duce: «and there where lightnings and thunder and rain-bringing winds» (p. 3). Ma è forse più economico ipotizzare che il copista abbia trascritto la *e* prima e non dopo *vens* (probabilmente per effetto di *e* all'inizio del secondo emistichio del v. 1). Nella descrizione del temporale notturno si può leggere un rovesciamento del *topos* primaverile.

4. *en durmen*, come si è notato a più riprese nel cappello introduttivo, è il *Leit-Motiv* del *sompni* (cfr. *SW*, II, s.v. *dormir*, n. 3). Si traduce 'fu bello' intendendo *fo bo* come «gefallen» (cfr. *SW*, I, s.v. *bon*). — *vezia*: anticipa il v. 7; l'atto del vedere, la *visione*, è il fulcro del *sompni*. Cfr. LanfrCig, *BdT* 282.4, v. 33-34: «Ab tan mi fon venguda per vezer, / So-m senblan, madonna que-m disia»; Branciforti traduce: «Frattanto mi apparve in visione...» (p. 146). Seguendo Lewent («Thoughts», pp. 3-4), si intende come relativa la proposizione introdotta da *que*.

5. *que cil cuy*: si veda Cerv, *BdT* 434.a.8, v. 23; «cil cuy am» ricorre in Cerv, *BdT* 434a.39, v. 31; 434a.58, v. 3 e 434a.61, v. 24; per l'uso di *cuy* nel senso di 'che' cfr. Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994, § 322. — *so*: aggettivo e non verbo (come intendono invece Riquer e Coromines, 'colei alla quale appartengo, di cui sono'), a meno di accettare un altro rimante ripetuto (con *so*, v. 11) in una sede non giustificabile. — *missatge*: forma rarissima, compare, nella lirica, solo qui e in Cerv, *BdT* 434a.10 («Mal esperar fa missatge corbi», v. 32), anch'essa trådita dal solo **S^g**. Si può ipotizzare che risalga al poeta e non al copista, il quale, se nel *corpus* di Cerveri sembrerebbe conoscere solo *missatge*, per altri trovatori copia senza esitazioni la forma *messatge* (cfr. ad esempio GrBorn, *BdT* 242.51, v. 45); benché non mi pare sia direttamente attribuibile all'*usus* proprio di Cerveri (cfr. *Lirica*, pp. 8-11), *missatge* è l'esito cat. antico (cfr. Antoni M. Badia i Margarit, *Gramàtica històrica catalana*, València 1981, p. 33, e Russel-Gebbet, pp. 78 e 190: *missadges*, *misatge*); dunque «is not necessarily a learned form» (Jensen, *Provençal Philology*, p. 282). La forma, sconosciuta al lessico dei trovatori classici, appare nei *Versos proverbials* (cfr. ed. a cura di Joan Coromines, Barcelona 1991) di Guillem de Cervera (da Riquer in poi identificato con Cerveri). — *trametria* è lezione del manoscritto, a testo in Riquer. Non è chiaro dall'apparato perché Coromines stampi invece *trametia* (cfr. p. 209, n. 2). La forma *trametria* è infatti plausibile. Lewent («Thoughts», p. 4), apparentemente ignoto a Coromines, suggerisce *trametia*, sebbene rilevi che «it would not seem quite impossible to keep the reading of the manuscript». Per *trametre messatge* si veda GlStDid, *BdT* 234.11, v. 26: «dompna, [...] / a cui non aus trametr'autre messatge»; ma cfr. anche GlPeit, *BdT* 183.7, v. 9; è ancora il *vers de dreit nien*, una *cobla* nella quale *trametre* è il tema cardine. In generale, sul copista e sulla *scripta* di **S^g** cfr. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, pp. 247-274, e Lino Leonardi, «Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle *Recherches* di François Zufferey», *Romania*, 108, 1987, pp. 354-386, alle pp. 373-375.

6. *razo*. Riquer traduce «conceptos», ma altrove rende «rayso» con «ar-

gumento» (ad esempio nel *Maldit*, v. 290; cfr. Riquer, *Obras*, pp. 323-346). Qui, come mi ha suggerito Aniello Fratta, *razo* potrebbe indicare il 'contenuto' del *sompni*. — *que per re no diria*: cfr. «Per c'om non deu mal d'Amor dir per re» (BtCarb, *BdT* 82.11), tradotto da Contini: «On ne doit donc, à aucun prix, médire d'Amour» (cfr. Gianfranco Contini, «Sept poésies lyriques du troubadour de Bertran Carbonel de Marseille», in id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, 2 voll., Firenze 2006, vol. II, pp. 697-773, a p. 726). La donna che invia il messaggero non è necessariamente l'oggetto della visione; in ogni caso, come il poeta, è soggetta al vincolo topico di segretezza.

7. *Vezió vi*. Il poeta 'vede una visione', come altrove, nel *corpus* dei *sompni*, si 'sogna un sogno'. Non è necessario attribuire (ma sarebbe anche inutile negare) a Cerveri la consapevolezza della distinzione scolastica tra *somnium* e *visio* (sulla cultura, classica e romanza, di Cerveri, cfr. Irénée M. Cluzel, «La culture générale d'un troubadour du XIII^e siècle», in *Mélanges de linguistique et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, 2 voll., Gembloux 1964, vol. II, pp. 91-104). Non mi sembra comunque corretto tradurre, come fa Coromines (p. 208), «Ja vezio vi» con «aquell era un somiar», spiegando semplicemente che le *Leys d'Amor* «equiparen *somis* i *veziós* posant-los un darrer l'altre» (p. 210, nota 9). I termini, analoghi ma non identici (neppure nelle *Leys*), vanno tenuti distinti. Cfr. *SW*, VIII, s.v. *vezion*. Il significato più appropriato tra quelli censiti non sarà né propriamente teologico — «Erscheinung, Vision (in mystischen Sinne)», p. 738, n. 5 — né, genericamente, «das Sehen» (p. 737, n. 1). Si tratterà piuttosto di una traslazione in senso cortese di un termine riconoscibilmente alieno al lessico trobadorico (cfr. *LR*, V, s.v. *vezer*). L'unica altra occorrenza in lirica è infatti LanfrCig, *BdT* 282.23, v. 14, testo chiaramente influenzato dalla tradizione teologica. — *on*: l'utilizzo non è canonico; viene utilizzato infatti per marcare il moto da luogo o anche «où l'on attendrait *don*» (Kurt Lewent, «Pour le texte des quatre pastourelles de Cerveri, dit de Girona», *Romania*, 74, 1953, pp. 228-239 e 390-419, a p. 231); ma, come nota Riquer (*Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1577, nota 22), è normale in cat. ant. — *joy*: Coromines introduce il maiuscolo. Non perché sia riconoscibile una personificazione, ma piuttosto perché nel codice la parola è scritta in maiuscolo. Ma in altri luoghi di *S^e* *joy* è scritto in carattere minuscolo e inoltre in diversi casi una *j* maiuscola appare in luoghi dove risulta difficilmente giustificabile (cfr. «Jardi» c. 31r, «Jorn» c. 27v, «Jorns» c. 32r; «Jos» c. 29r); altrove sembrerebbe invece, ma ad uno spoglio parziale, che il copista voglia effettivamente mettere in rilievo un sostantivo, come accade più volte con «Rey», «Juglar» (cc. 16r, 27v) e «Juglaria» (c. 29v) e per alcuni nomi propri (come «Jacme»).

8. *la vespra fo de Totz Sans*: cfr. il cappello introduttivo. — *dormia*: Il testo è attraversato da quella che si è definita una marca di genere. Qui

dormir potrebbe significare sia «schlafen» che «entschlafen» (cfr. *SW*, II, s.v. *dormir*, nn. 2 e 3).

11. *lay on tan gen se lia*: Riquer, secondo cui «literalmente [...] se viste, se adorna, se embellece» (*Obras*, p. 43, n. 11), cita il v. 7 di *BdT* 434a.49 («a la gençer que·l mon se vest e·s randa») dove nota che si tratta di «un tópic de la terminología amorosa trovadoresca» (ivi, p. 61, con dimando ad Adolf Kolsen, *Beiträge zur altprovenzalische Lyric*, Firenze 1939, p. 39). Il trovatore desidera assistere alla vestizione di madonna, rovesciando il più frequente anelito alla nudità; cfr. ad esempio «c'una noih lai o·s despolha» (*BnVent*, *BdT* 70.27, v. 43).

12. Gli editori hanno: «e que ab so» (Riquer); «e que<z>, ab so» (Coromines). Traducono quindi, rispettivamente: «com mis canciones» e «cantant». L'espressione è chiara, ma converrà rivelarne la relativa rarità nel lessico lirico (*son* è normalmente accompagnato da un aggettivo). Si ritrovano tuttavia occorrenze significative nello stesso Cerveri: «e dezia ab so notan» (*BdT* 434.6b); «es ab so lausor gran» (*Maldit*, v. 192). Lewent, «Thoughts», p. 6, si chiede se non sia «rather a strange idea that the lover should wish to be in the lady's most private room [...] singing his songs [...]» e suggerisce di intendere *so* come pronome dimostrativo; quindi per Lewent *ab so* «literary means 'with that'» (ivi, p. 7). Per la presenza del canto nella camera di madonna si veda l'ipotesi formulata da parte della critica sulla *tornada* della sestina di Arnaut Daniel; cfr. Costanzo Di Girolamo, che identifica «in the song itself, in the *son*, the subject of the final *intra*: only the song, memorized by the addressee, may enter the chamber from which the lover is banned. The song is the 'song of desire'» («Past Participles with Active Meaning: An Interpretation of Two Troubadour Passages (*BdT* 29.14, 39 and 293.25, 67)», *Romance Philology*, 61, 2007, pp. 235-242, a p. 239).

13. *L'autre jorn*: Si emenda, seguendo Coromines e Lewent contro Riquer che lascia a testo la lezione del manoscritto, *-a* finale per *-e* che rappresenta la vocale indistinta del catalano orientale. La connotazione temporale è ancora perfettamente nello stile della pastorella. — *pres*: secondo Lewent («Thoughts», p. 7), poiché dalla rima è richiesta una *e* chiusa, non potrà che trattarsi del participio di *prendre* sostantivizzato; intende quindi (pur rilevando che «its meaning is rather obscure») «as a prisoner». La camera è il luogo del sogno o della visione, oltre che, più generalmente, del *joy* e del *baizar* (cfr. Cropp, pp. 369-372).

15. Secondo la lezione del manoscritto (*que sol nom pauzava*) il verso è ipometro. Riquer emenda in *c'un sol tan no·m pauzava*. Coromines stampa *que sol no mi pauzava*. Seguendo l'emendamento di Coromines si potrebbe interpretare *sol* nel senso di 'dépourvu' (cfr. *SW*, VII, s.v. *sol*, n. 3) e intendere 'non mi lasciava sprovvisto'. In questo caso occorrerebbe considerare *pauzava* nel senso di 'mettere, posare' (cfr. *LR*, IV, s.v. *pausa*). Lewent («Thoughts», p. 8) suggerisce di leggere *non i* il *nom* del codice, traducendo: «even without pausing in it (sc. the kissing)»: è senz'altro l'emendamento pa-

leograficamente più economico; in tal modo si può intendere *sol non* come «auch nicht, nicht einmal» (cfr. *SW*, VII, s.v. *sol*, n. 8; ma cfr. anche il glossario di Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915, p. 389), traducendo *pauzava* con ‘fermare, arrestare, quietare’.

16. *e-ns sobrepres*: può significare letteralmente ‘sorprendere’ o forse ‘rimproverare, biasimare’ (cfr. *SW*, VII, s.v. *sobreprenre*, n. 3: «tadeln»). Ma cfr. anche il cappello introduttivo. — *una qui la-m guardava*: non mi sembra necessario addurre prove della frequenza, nelle scene amoroze delle letterature medievali, di intrusi di vario tipo che guardano, spiano o sorvegliano.

18. *ans dic qu'en res* sembrerebbe preferibile sia ai diversi emendamenti degli editori sia alla lezione del manoscritto, dove si legge chiaramente *ans dir qu'en res* (e non *ans dix* come nell'apparato di Coromines, *Lírica*, p. 210, nota 9). L'influenza dell'evoluzione catalana, soprattutto nella prima parte del codice Gil, dà origine diffusamente ai tipi *dix*, *dixera*, *axi* ecc. (cfr. Zufferey, *Recherches*, p. 259), ma mi pare che neppure nella sezione di Cerveri il fenomeno sia sistematico. Coromines stampa così il v. 18: *dix ques an<c> res non era*, *ni-l pezava*, traducendo «va dir que no era pas gran cosa i que no li sabia greu». Ma è un'ipotesi eccessivamente ricostruttiva. Riquer, dove si legge invece *ans dix qu'en res non era si-l pezava*, traduce: «y decía que tanto se la daba si ello le molestaba». Cfr. *SW*, VI, s.v. *pezar* (nn. 7 e 8). Lewent («Thoughts», p. 9) suggerisce *e dix que res non era*, traducendo: «it would not be of any importance»; «si-l pezava», d'altronde, «refers to the guardian, not the lady» (p. 8).

19. *Er auziretz*: Secondo Lewent dovrebbe leggersi *auzires*, per salvare la rima: «The original form was, of course, *auziretz*; but in later times final -tz was pronounced -s» («Thoughts», p. 10).

20. *baizes*: Lewent («Thoughts», p. 10) nota che, a rigore, la *e* aperta di *baizes* non potrebbe rimare con *nuges*, *cortes* ecc. A meno di accettare la possibilità della rima imperfetta in Cerveri, si dovrà quindi postulare una corruzione non sanabile.

20-21. Sul tema del *baysar*, per il quale non sarà necessario addurre altri esempi, è giocata interamente la *cobla esparsa Gentils domna, vança-us humilitatz* (*BdT* 434.7d), copiata, assieme alle altre due *sparses* di Cerveri, appena prima del *sompni*, alle cc. 32v-33r: «per qu'eu vos prec que-l baysetz douçamen» (v. 3).

21. *que-m nuges*: ovviamente ‘nuocere’ (cfr. *SW*, V, s.v. *nozer*; *PD*, p. 263: «nozer»), sebbene la grafia non sia comune (cfr. Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal*, Paris 1921, p. 337). — *no m'acordava*: cfr. *SW*, I, s.v. *acordar*, n. 1: «versöhnen», e *PD*, p. 5: «décider». Lewent («Thoughts», p. 10) pensa ad un catalanismo (ma adducendo solo il cast. *acordarse*: «to remember») e tradurrebbe: «it did not enter my mind» o «the thought did not occur to me». Il verbo compare nella pastorella di Cerv, *BdT*

434.7b, dove Riquer intende *riconciare* e Lewent, seguendo Levy, *decidere* (cfr. Lewent, «Pour le texte», pp. 238-239). Qui si segue Coromines che traduce: «jo, però, no concedia»).

22. *que-m desplagues*: Lewent intende «that it (the kissing) might displease (annoy) me» («Thoughts», p. 11). — *si totz temps m'o durava*. Cfr. SW, II, s.v. *durar*. Lewent sottolinea il ricorrere in Cerveri dell'uso di *o* come «nominative» («Thoughts», p. 11), ma qui può essere inteso come oggetto.

23. *Si tan cortes ostals totz jorns trobava!* Si tratta del solo verso della *cobla* non incatenato dal punto di vista sintattico. Si potrebbe pensare, se non si crede all'ipotesi Riquer della scomparsa della *tornada* né si accetta la proposta da noi avanzata di un verso mancante, ad una aggiunta del copista; in questo senso si spiegherebbero le ripetizioni: *totz temps*, v. 22 e *totz jorns*, v. 23; *Si tan cortes*, v. 23 e *Ay cor cortes*, v. 24. L'espressione *trobar ostals*, d'altronde, non è affatto comune (cfr. SW, V, s.v. *ostal*). Si ripete qui *cortes* in rima, giustificato da Coromines «per la discrepància del sentits» (*Lírica*, p. 211). Ma si è visto che un rimante ripetuto è anche tra i vv. 13 e 24. Potrebbe essere giustificato dalla diversa funzione: nel secondo caso è infatti ausiliario (cfr. *Lírica*, p. 15). Tuttavia, come detto nel cappello introduttivo, ai vv. 24-25 si potrebbe essere dinanzi ad una originaria *tornada*. Si noti che l'espressione *Cors cortes* compare nella stessa carta del codice, nella *tornada* (v. 9) della *cobla esparsa BdT 434.9b* ed anche lì stabilisce una rima identica con *cortes* del v. 7. Mi sembra comunque non ci siano elementi sufficienti per determinare con esattezza l'espunzione del verso sovrannumerario. Come già detto, sembra invece possibile postulare la caduta di un verso e considerare gli ultimi due versi, in ragione della rima interna e delle rime identiche, come una *tornada*. L'ipotesi è formulata già, con argomenti simili, in Lewent («Thoughts», pp. 12-13). Non è possibile invece identificare con precisione la lacuna, che andrà localizzata in via ipotetica dopo il v. 22 o dopo il v. 23.

24-25. *Si con durmen estava, / si ans d'un mes veylan pres m'alegrava*: si noti che qui è declinata in un contesto narrativo una dittologia tipica già dei trovatori antichi; cfr. solo JfrRud, *BdT 262.6*, v. 16: «vellan e pueis sompnen dormen», da intendere nel senso di 'sempre'. Si cita la redazione *b* (Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, edizione critica a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003); la strofa è a testo in Alfred Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris 1924, p. 2. Jeanroy utilizzava infatti **C** come base, pubblicando in appendice la redazione degli altri manoscritti. D'altronde la strofa, tradata esclusivamente dai mss. **CER** (contro la più ampia tradizione testimoniata dai mss. **ABDIKMN²S^aa²** dove il sogno non è presente), è uno dei luoghi più citati per il *topos* del sogno amoroso. Si noti che la sezione riservata ai trovatori antichi, preceduta in **S^a** dal solo Cerveri, termina appunto con *BdT 262.6*; comincia poi la sezione dei poeti di area catalana (cfr. Asperti, «Flamenco e dintorni», pp. 71-72). Per il motivo del ritorno durante la veglia alla gioia del sogno, si veda l'*esparsa* anonima *BdT 461.135*: «e prec a Deu qu'ar en veillan m'avegna, / per que li prec que de me li sovegna» (vv. 7-8). Al con-

trario, come s'è visto, in ArnMar *BdT* 30.3: «e can m'esveill, cuich murir desiran, / per qu'eu volgra aissi domir un an» (vv. 34-35), si constata l'impossibilità di provare nuovamente da sveglia i piaceri del sogno.

25. *pres*: Riquer traduce «de cerca», mentre secondo Coromines «és el participi de *prendre*» (p. 211; traduce quindi: «prenent-me en vetlla»). — *m'alegrava*: è evidente la ripresa, in chiave narrativa, con il verbo al passato (mentre nei trovatori classici si ha il presente), del *topos* dell'*alegransa* (cfr. Cropp, pp. 322-324), tanto più in rapporto al *joy* del v. 7 (cfr. *SW*, I, s.v. *alegorar*). Si veda anche Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004: «'si ravniva', vicino all'etimo < ALACREM» (p. 137).

Università di Siena

* Soltanto quando questo lavoro era già terminato sono venuto a conoscenza della tesi di dottorato di Grazyna Bosy dal titolo «Alba» und «sompni» in der romanische Lyrik des Mittelalters (Bonn - Paris Sorbonne), in corso di pubblicazione. L'autrice mi informa che il corpus da lei stabilito per il *sompni* coincide sostanzialmente con quello qui proposto.

Nota bibliografica

Manoscritti

- D** Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.4.
I Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12473.
N² Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1910.
P Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pl. XLI 41, 42.
S^g Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146.
U Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pl. XLI 41, 43.
a² Modena, Biblioteca Estense, Càmpori γ.N.8.4; 11, 12, 13.
f Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12472.

Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
BEdT *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
Cropp Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975.
DECLIC Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 voll., Barcelona 1983-91.
DAO Kurt Baldinger, *Dictionnaire onomasiologique de l'ancien occitan*, Tübingen 1975-.
Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.
LR François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
PD Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
REW Wilhem Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1911.
Russell-Gebbet Paul Russell-Gebbet, *Medieval Catalan Linguistic Texts*, Oxford 1965.
SW Emil Levy, *Provenzalische Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Arnaut Daniel

Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995.

Arnaut de Mareuil

Les Poésies du troubadour Arnaut de Mareuil, éd. Ronald C. Johnston, Paris 1935.

Bertran Carbonel

Gianfranco Contini, «Sept poésies lyriques du troubadour de Bertran Carbonel de Marseille», in id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Brezchi, 2 voll., Firenze 2007, vol. II, pp. 697-773.

Elias Cairel

Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

Giraut de Bornelh

Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh, hrsg. von Adolf Kolsen, 2 voll., Halle a.S. 1910-1935.Ruth V. Sharman, *The canso and sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge 1989.

Guillem de Saint-Didier

Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier, éd. Aimo Sakari, Helsinki 1956.

Jaufre Rudel

Alfred Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris 1924.Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, edizione critica a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003.

Peire d'Alvernhe

Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Roma 1996.

Peirol

Peirol, Troubadour of Auvergne, ed. S. C. Aston, Cambridge 1953.