

Cesare Mascitelli

Guilhem de Montanhagol

*Non an dig tan li primier trobador*  
(*BdT* 225.7)

Il crollo dell'assetto politico e sociale nella Francia del Sud si riconduce tradizionalmente alle conseguenze della crociata antialbigese (1209-1229) promossa da Innocenzo III, il cui effetto più macroscopico – almeno dal punto di vista della storia della letteratura occitana – fu la contrazione della nutrita compagine trobadorica autoctona.<sup>1</sup> La progressiva disgregazione delle corti meridionali – spazi ideologicamente fondativi del lirismo in lingua provenzale – sarebbe dunque all'origine di quell'inevitabile 'emorragia' di trovatori che, fin dal principio del secolo XIII, abbandonarono il *Midi* per raggiungere le fiorenti corti signorili dell'Italia padana o, al di là dei Pirenei, quelle dei re d'Aragona e di Castiglia.

Nonostante la diaspora italo-iberica di molti poeti avesse di fatto modificato il baricentro geografico della produzione lirica in lingua d'oc, sulle macerie dell'antica e scintillante vivacità culturale delle corti locali – alle quali, come auspicava Raimon de Miraval, «puois poiran dompnas e drut / tornar el joi q'ant perduto» (*BdT* 406.12, vv. 72-73) – la voce nostalgica di alcuni trovatori continuò a risuonare anche dopo la furia crociata. Tra gli attori principali di questa stagione crepuscolare, spesso contrassegnata da una poesia più impegnata

\* Questo articolo è il risultato di una ricerca resa possibile grazie al contributo della “MOVE-IN Louvain” Incoming Post-doctoral Fellowship, cofinanziata dalle Marie Curie Actions della Commissione Europea.

<sup>1</sup> Ma si vedano in proposito anche le riserve avanzate da William D. Paden, «The Troubadours and the Albigensian Crusade: A Long View», *Romance Philology*, 49, 1995, pp.168-191.

(specialmente in senso anticlericale e antifrancese), Guilhem de Montanhagol si distingue senz'altro per il preponderante rilievo concettuale della sua produzione lirica. Poeta di incerta provenienza (forse tolosana, a dispetto di quanto si dice nella sua *vida*)<sup>2</sup> e presumibilmente attivo tra il 1233 e il 1257, Montanhagol operò per lunghi tratti della sua vita in seno alla corte di Tolosa, pur con alcuni significativi trascorsi in Castiglia e Catalogna.<sup>3</sup>

La tradizione manoscritta attribuisce a Montanhagol un totale di 14 testi (non di rado in attestazione unica), tra cui figura peraltro una nota tenzone con Sordello (*BdT* 225.14). La sua poesia, esaminata nel suo complesso, restituisce l'immagine di un misurato esponente del *trobar leu* che non rinuncia comunque a qualche originale esperimento metrico-retorico. Meno perspicuo, stando almeno a quanto si può dedurre dai giudizi espressi dalla critica nel corso degli anni, è invece il significato globale della sua produzione. La gran parte degli studiosi vi ha cursoriamente ravvisato un'attitudine moraleggiante a scapito della

<sup>2</sup> All'origine tolosana di Guilhem de Montanhagol rinvierebbe esclusivamente la rubrica attributiva del canzoniere C, f. 260r («Guil[...]gol de tholoza»); la sua *vida* lo dice invece «chavaliers de Proenza»: cfr. Jean Boutière - Alexander-Herman Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Toulouse-Paris 1950, p. 175.

<sup>3</sup> La vita e l'attività del poeta sono state oggetto d'indagine da parte di Jules Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, Toulouse 1898, pp. 17-33. È Peter T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII<sup>e</sup> siècle*, Toronto 1964, pp. 17-18, a p. 17, a precisare che «on peut donc placer son activité poétique entre 1233 et 1257», un intervallo che è stato sensibilmente ampliato sulla base di una menzione del poeta in un libro di conti della corte aragonese: cfr. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1430, n. 8; Martin Aurell, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1989, pp. 157 e 318, n. 6; Stefano Asperti, «I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento», *Mot So Razo*, 1, 1999, pp. 12-31; Anna Alberni, «El cançoner occità V: un estat de la qüestió», *Cultura neolatina*, 65, 2005, pp. 155-180; *DBT*, pp. 260-262. La questione è stata recentemente riaperta da Vicenç Beltran, «Guilhem de Montanhagol, *faidit?*», in *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, a cura di Vicenç Beltran - Tomàs Martínez - Irene Capdevila, Barcelona 2014, pp. 53-73, a p. 58: «la transcripció correcta del nom és "Guerau de Muntanyagol" [...]. Durant aquest període pogué haver-hi a la Corona d'Aragó, relacionats estretament amb la cort, dos personatges amb el cognom Montanhagol, un anomenat Guillem o Guilhem, l'altre, Guerau».

componente amorosa,<sup>4</sup> mentre altri – segnatamente Cesare De Lollis, Antonio Viscardi ed Emilio Pasquini – vi hanno scorto soluzioni stilistico-ideologiche che costituirebbero il possibile retroterra espressivo dello Stilnovo.<sup>5</sup> Quest’ultima tesi è stata fortemente osteggiata da alcuni critici che, nel ricondurre la nascita della poesia stilnovistica a premesse filosofiche e ad esperienze letterarie non sovrapponibili alle posizioni di Montanhagol, hanno sostanzialmente negato *tout court* la possibilità di un influsso da parte del trovatore sui poeti del ‘dolce stile’.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, pp. 46-47 giunge addirittura a negare all’autore lo *status* di poeta d’amore («Montanhagol ne fut pas, semble-t-il, un poète de l’amour», p. 47); tale valutazione appare però assai poco congruente con l’afflato amoroso delle sue liriche ed è evidente, del resto, che il giudizio sia stato almeno in parte fuorviato da una superinterpretazione del *planh* composto da Pons Santolh de Tholoza, cognato di Guilhem («Il semble bien qu’il s’agisse là d’éloges consacrés à la Vierge par Montanhagol. Il aurait donc ... composé des pièces en l’honneur de la Vierge», pp. 37-38). La componente erotica del canzoniere è stata poi in parte riconosciuta da Marco Boni, *Sordello. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario*, Bologna 1954, p. CXIV (ove si postula un più prudente «nuovo spiritualismo amoroso») e finalmente valorizzata nella lucidissima analisi di Leslie T. Topsfield, «The theme of courtly love in the poems of Guilhem Montanhagol», *French Studies*, 11, 1957, pp. 127-134. Segnalo, da ultimo, il recente contributo di Sergio Vatteroni, «La fine del *trobar*: per un capitolo di storia letteraria dei trovatori», *Romance Philology*, 70, 2016, pp. 239-265, a p. 248, ove si formalizza l’ipotesi di una diffusa «moralizzazione dell’amore», iniziata già da Raimon de Miraval e perseguita da Montanhagol e Sordello.

<sup>5</sup> Cfr. Cesare De Lollis, «Dolce stil novo e “noel dig de nova maestria”», *Studi medievali*, 1, 1904-1905, pp. 5-23; Antonio Viscardi, *Le letterature d’oc e d’oïl*, Milano 1952, p. 363; Emilio Pasquini - Antonio E. Quaglio, *Il Duecento. Dalle origini a Dante*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da Carlo Muscetta, 10 voll., Bari 1970, vol. I, tomo 1, p. 103: «Fra il 1233 e il 1258, tale svolta di costume [cioè l’abbandono del ‘libertinaggio cortese’ per una poesia più rigorosamente morale] fu espressa con pienezza, e non senza sottintesi polemici, dal tolosano Guilhem de Montanhagol, riconosciuto precursore della concezione stilnovistica».

<sup>6</sup> La tesi ‘pre-stilnovistica’, che sembra essersi originata dall’equivoca interpretazione di un noto verso di Guilhem (*BdT* 225.2, «e d’amor mou castitatz», v. 18), è stata avversata principalmente da René Nelli, *L’erotique des troubadours*, Toulouse 1963, p. 244 («L’amour est *castitatz* parce qu’il est *mezura*, c’est-à-dire: science de ce qui est permis et de ce qui ne l’est pas dans l’œuvre de chair», negando qualunque legame con una pretesa «continence chrétienne»), Aurelio Roncaglia, «Precedenti e significato dello ‘Stil Novo’ dantesco», in *Dante e Bo-*

In realtà, la lettura approfondita del canzoniere di Montanhagol rivela una personalità poetica tutt'altro che monolitica e, anzi, assai sensibile nei confronti dei profondi mutamenti del suo tempo. In particolare, lo sgretolamento dell'ideologia cortese determinato dai rivolgimenti politici nella Francia meridionale sembra essere al centro delle sue preoccupazioni; egli individua, in quel sistema di valori celebrato dai suoi predecessori, lo strumento fondamentale per assicurare ai trovatori un proficuo e scambievolmente rapporto con la società. L'abolizione di tale sistema genera il lamento e assurge, di conseguenza, a causa primitiva del declino morale e della dilagante corruzione della sua epoca. Queste tematiche, che affiorano piuttosto uniformemente lungo l'intera produzione di Montanhagol, possono talora condensarsi in modo organico anche nell'ambito di un unico componimento, come nel caso di quel 'manifesto' di rivendicazione di originalità poetica rappresentato da *Non an dig tan li primier trobador* (BdT 225.7), oggetto di questo contributo. In questa sede si cercherà dunque di comprendere più a fondo il significato di *Non an dig tan* e di ricontestualizzarlo opportunamente all'interno della temperie culturale in cui il poeta si trovò a operare. Oltre a ciò, si prenderanno in esame alcuni aspetti del testo sinora trascurati o affrontati solo in modo marginale, quali le modalità di strutturazione del discorso poetico e il carattere fortemente normativo che emergono dalla lettura di *Non an dig tan*.

\*

Mi pare utile, per cominciare, fornire una rapida descrizione della forma testuale e dei contenuti della canzone al centro dell'indagine. *Non an dig tan li primier trobador* si articola in sei *coblas unissonans* di dieci versi ciascuna, più una *tornada* di quattro versi. Lo schema metrico del componimento, che esibisce peraltro un certo virtuosismo a livello della fronte, sembrerebbe a10 a4 b6 a10 a4 b6 c10' d10 d10 c10', impreziosito dalla rima interna in *-an* al verso incipitario di cia-

*logna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, pp. 13-34 (in particolare alle pp. 13-20) e Riquer, *Los trovadores*, III, p. 1433 (che parla di «consideraciones sin duda exageradas, como es ver en Guilhem de Montanhagol una especie de precedente de los stilnovisti Italianos»).

scuna *cobla*.<sup>7</sup> La *tornada* recupera invece il metro degli ultimi quattro versi ed è costituita di soli *décasyllabes* con rima incrociata (c10' d10 d10 c10'). Questi primi rilievi, come del resto già avvertito da Ricketts, consentono di stabilire un immediato parallelismo con *No sap per que va son joy pus tarzan* (*BdT* 225.9), che difatti condivide con *Non an dig tan* la medesima scansione sillabica, pur differenziandosene per la collocazione delle rime (comunque quasi tutte identiche in entrambi i componimenti) e nel numero di *coblas* (cinque anziché sei).<sup>8</sup>

Riassumiamo ora sinteticamente il contenuto di *Non an dig tan*:

*Cobla* I. Fare poesia d'amore dopo i trovatori vissuti nel gioioso tempo antico («lai el temps qu'era guays», v. 3) è ancora possibile: si può infatti cantare ciò che ancora non lo è stato ancora («so qu'estat dig no sia», v. 7) a condizione di cimentarsi in cose mai dette e impiegando nuove abilità compositive («ab noels digz de nova maestria», v. 10).

*Cobla* II. I fondatori del canto d'amore fanno sembrare pesante e superflua ogni nuova prova poetica («torn'a fays», v. 14). Ma dire qualcosa di nuovo è possibile, purché non sia stato ancora mai ascoltato né detto. Per Montanhagol, Amore è una tale fonte d'ispirazione che egli saprebbe comporre canzoni anche se nessuno l'avesse mai fatto prima («s'om trobat non agues, trobaria», v. 20).

*Cobla* III. Il canto d'amore conferisce onore perché rivolto alla destinataria ideale («que a la flor / de la beutat que nays», vv. 25-26). Questa *domna*, così perfetta, è assimilabile a una creatura celeste e la sua grazia appare quasi ultraterrena («qu'a penas par terrenals sa conhdia», v. 30).

*Cobla* IV. Colei che tarda a ricompensare il servizio d'amore di un amante sincero commette un errore («falh si l'alonga mais», v. 36); dovrebbe, anzi, evitare un simile comportamento, poiché solo l'amore può impedire la disperazione e la morte degli amanti sinceri («no cre qu'om moris / tan leu com fai, si d'amor si jauzia», vv. 39-40).

*Cobla* V. Una donna non dovrebbe farsi altera dinanzi a un amante cortese, né dovrebbe mai concedersi a un pretendente immeritevole; tuttavia esi-

<sup>7</sup> Si tratta in realtà di un aspetto estremamente problematico, per il quale si rinvia alla *Nota testuale* (cfr. *infra*).

<sup>8</sup> Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, p. 88: «Rapprocher ces deux pièces paraît donc possible, sinon nécessaire». I due testi divergono nella combinazione delle rime dei primi sei versi: *aabaab* per il testo oggetto del nostro studio, *aabbba* per *No sap per que*. Si noti poi l'assenza della rima interna in *-an* in *No sap per que*, caratteristica peculiare del primo verso di ogni *cobla* di *Non an dig tan*.

stono donne che, quasi compiacendosene, si comportano dissennatamente («tals n'i a ... / qu'en fan assais fraydis», vv. 47-48) e, così facendo, svisliscono Amore («Amors falh entr'elas, enveuzis», v. 49).

*Cobla* VI. La *domna* amata dal poeta non si giova dell'inganno ed è la migliore fra tutte: per questo, Amore lo spinge verso di lei («per qu'amors m'i atrays», v. 56). È dunque a donne come lei che bisogna inchinarsi («qu'a las melhors deu hom esser aclis», v. 59).

*Tornada*. I nomi di Esclarmonda e Guia (v. 61) sono indicativi del loro valore e chiunque li pronunci potrà sentirsi al sicuro («qu'om que·ls mentau, non pren pec pueis lo dia», v. 64).

\*

Il testo di *Non an dig tan* – che, come vedremo in seguito, appare equamente ripartito tra riflessione metapoetica e impostazione normativa – esibisce una forte coesione formale grazie all'impiego di *amor* come *mot-refrain* in rima al secondo verso di ciascuna *cobla* («fag d'amor», v. 2; «en amor», v. 12; «ven d'amor», v. 22; «lor amor», v. 32; «hom d'amor», v. 42; «enjans d'amor», v. 52). In questo modo il componimento risulta perfettamente organico, sfruttando un artificio retorico di ampia diffusione in ambito trobadorico: si vedano, ad esempio, i casi di Aimeric de Pegulhan (*BdT* 10.15), Arnaut de Maruelh, (*BdT* 30.6), Peire Bremon Ricas Novas (*BdT* 330.2) e Ricaut de Taracon (*BdT* 422.1).

Una lettura seguitata suggerisce inoltre una scansione piuttosto netta del testo in due sequenze principali che, come vedremo, mostrano strutture idealmente speculari. Il primo raggruppamento è formato dalle *coblas* I-II-III, nelle quali spiccano alcuni motivi peculiari come l'evocazione scopertamente nostalgica del tempo antico in rapporto al presente (I), l'affermazione e la rivendicazione del possesso di una novità poetica (I-II), la potenza di Amore e la sua innata capacità di suscitare il canto (II), la natura celestiale della *domna* (III). Questa sezione iniziale è la sede prescelta da Montanhagol per esprimere le proprie ambizioni di rinnovamento, sottolineate a più riprese dall'insistenza sul termine *nou* che, occorrendo ben otto volte, funge da elemento coesivo nella costruzione del ragionamento lirico: «chans de valor, / nous, plazens e verais» (vv. 5-6), «tro fai sos chans guays, nous e gent assis» (v. 9), «ab noels digz de nova maestria» (v. 10), «que·l nous dirs torn'a fays» (v. 13), «pero nou es» (v. 14), e ancora in anafora con la reiterazione del sintagma «e nou» a inizio verso (vv.

17-18). Anche questo artificio, come già segnalato da Roncaglia, è tutt'altro che irrelato nella lirica dei trovatori:<sup>9</sup> l'illustre e più famoso precedente è rappresentato senza dubbio da Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389.1), ma se ne danno altre prove interessanti in Gaucelm Faidit (*BdT* 167.3), Peire Bremon Ricas Novas (*BdT* 330.12) e Peire de Blai (*BdT* 328.1).<sup>10</sup>

È opportuno soffermarsi, a questo punto, sull'effettivo grado d'innovazione proclamato in *Non an dig tan* e verificare se forme e contenuti giustificano le reiterate dichiarazioni di originalità che il poeta rivendica per sé. Se si eccettuano i giudizi di De Lollis, la critica è parsca, in tal senso, generalmente meno entusiasta.<sup>11</sup> In effetti, più che a un'attitudine 'secessionistica' rispetto alla tradizione precedente (alla quale Montanhagol guarda piuttosto con ammirazione e nostalgia), il ricorso continuativo alla semantica del *nou* sembrerebbe rispondere alla necessità di riaffermare e ridefinire il proprio *status* in una società in mutamento, sempre meno legata (culturalmente ed emotivamente) all'attività poetica. Come si diceva in apertura, *Non an dig tan* può apparire agli occhi dei lettori come un 'manifesto', e tale impressione appare legittimata dalle parole di Montanhagol: pur consapevole di non poter eguagliare né superare i «primier trobador» (v. 1), egli vor-

<sup>9</sup> Roncaglia, «Precedenti e significato», p. 18.

<sup>10</sup> Su questo componimento, cfr. le osservazioni di Giuseppe Tavani, «Peire de Blai, *En est son fas chasoneta novelha* (*BdT* 328.1)», *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, pp. 31, a p. 23: «Riguardo al significato, *novelha/novelh* manifestano chiaramente la consapevolezza dell'autore di fare cosa originale, insolita». Tale originalità, come avverte Anna Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, *Lanquan lo temps renovelha* (*BdT* 190,1)», *Cultura neolatina*, 51, 1991, pp. 121-206 risiederebbe nella «arzigolata struttura, alla quale pare inoltre connessa l'eccellenza rivendicata» (p. 169).

<sup>11</sup> Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, p. 57 si interrogava in questi termini sul significato del 'nuovo': «A-t-il vraiment créé ce nouvel idéal de la vie courtoise, cette conception de l'amour? A-t-il fait lui-même cette transformation de la matière lyrique?». Per Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, p. 29, «si Guilhem offre quelque chose de nouveau, c'est parce qu'il proclame plus nettement que d'autres à son époque que la doctrine des premiers troubadours contient un principe moral». Decisamente meno conciliante è invece Roncaglia, «Precedenti e significato», p. 18: «In conclusione: l'annuncio di novità ... rimane in Guglielmo di Montanhagol allo stato di dichiarazione programmatica, cui non corrisponde effettiva attuazione. ... Come aveva rettamente giudicato lo Jeanroy "Montanhagol n'est donc, au fond, qu'un faux novateur"».

rebbe comunque inserirsi nel solco da essi tracciato, in nome di una vagheggiata continuità con il *milieu* d'azione dei trovatori più antichi, la cui esistenza era caratterizzata da un rapporto privilegiato con i luoghi e i rappresentanti del potere.<sup>12</sup>

Nel dipanarsi delle ragioni secondo le quali fare poesia non solo è possibile, ma addirittura doveroso, credo si debba ravvisare una reazione quasi istintiva all'avvenuta marginalizzazione dell'attività trobadorica nella Francia meridionale dopo la crociata albigese. In un contesto ormai privo di saldi punti di riferimento politici e culturali, i poeti che, al pari di Montanhagol, si ostinano a cantare l'amore sono gli alfieri di una civiltà quasi perduta: essi sono, in sostanza, gli ultimi baluardi di un traballante sistema di valori che si trasmette attraverso la sola attività poetica e di cui si auspica un prossimo ripristino. Proprio in questo senso si può, forse, comprendere meglio il portato semantico e concettuale del *nou* di Guilhem: egli è probabilmente il primo a rivendicare per sé – ma implicitamente anche per i suoi 'colleghi' – e in maniera programmatica una posizione attiva all'interno della riconfigurazione sociale post-albigese, nella quale la poesia, eradicata dal suo suolo originario e trapiantata lontano dal suo primigenio epicentro culturale, è ormai relegata a contesti periferici.<sup>13</sup> A questa proposta d'interpretazione, a mio parere, può contribuire anche la presenza di una forte componente prescrittiva nella seconda parte di *Non an dig tan*, in cui il poeta sintetizza con straordinaria efficacia le linee di comportamento che una dama d'alto rango deve assumere verso gli amanti onesti e sinceri.

\*

La riflessione generale promossa dalle prime due *coblas* converge, nella terza, verso una dimensione autoreferenziale che conclude in

<sup>12</sup> Sull'inscindibilità del rapporto tra il poeta e la vita di corte, cfr. Topsfield, «The theme of courtly love», p. 133: «The troubadour is still an individual suitor, but, much more than before, he is a member of a courtly society».

<sup>13</sup> Di analogo avviso è anche Nelli, *L'érotique des troubadours*, p. 245: «Montanhagol a eu pleinement conscience de tout ce qui allait périr avec la civilisation d'Oc et comme d'autres poètes l'avaient fait avant lui (Marcabru, notamment), il ne peut s'empêcher d'assimiler la disparition de tout ce qui lui était cher à une sorte de 'fin du monde'».

maniera equilibrata questa prima articolazione triadica. Al contesto di ideale sintonia tra il poeta e Amore, che conferisce onore e sapienza a colui che si dispone al canto («... quan pes la gran honor / que·m ven d'amor», vv. 21-22, concetto già anticipato nella parte finale della seconda *cobla*: «qu'amors m'a dat saber, qu'aissi·m noyris», v. 19), segue una prima lode della donna amata. I vv. 24-30, strettamente correlati al piacere stesso del canto, celebrano una destinataria degna d'ogni elogio in quanto depositaria della «flor / de la beutat que nays» (vv. 25-26). Tale immagine, particolarmente cara al poeta (che ne fa sfoggio anche in *BdT* 225.8),<sup>14</sup> risulta attestata anche presso altri trovatori: una più stringente affinità di dettato si rileva in Paulet de Marselha (*BdT* 319.8, v. 25: «de lieis qu'a de beutat la flor») e Arnaut de Tintinhac (*BdT* 34.2, v. 13: «ans porta de beutat la flor»); altre somiglianze meno pregnanti, ma sempre coerenti a livello di scelte lessicali – segnatamente nell'accostamento dei termini 'bellezza' e 'fiore' – si leggono in Raimon de Miraval (*BdT* 406.12)<sup>15</sup> e in Arnaut de Maruelh (*BdT* 30.10).<sup>16</sup> Decisamente inusuale, infine (sebbene, come rilevato da Roncaglia, non manchino i precedenti in cui la figura femminile è paragonata a figure angeliche),<sup>17</sup> è la nota allusione ai tratti ultraterreni della *domna*, collocata nei quattro versi finali della *cobla* e di cui i vv. 29-30 («que tan sembra obra de paradis / qu'a penas par terrenals sa conhdia») rappresentano senza dubbio l'espressione più originale. A quanto mi consta – se si eccettuano i casi in cui la destinataria della lode è la Vergine – l'immagine della donna come emanazione diretta del paradiso (accuratamente sottolineata dal movimento dall'alto celeste verso il basso terrestre) non risulta infatti attestata al di fuori di *Non an dig tan*.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> «Que·m fatz amar lei q'es flors de beutat» (v. 51).

<sup>15</sup> «Ja non cre c'ab lieis parei / beutatz d'autra dompna mais, / que flors de rosier qan nais / non es plus fresca de lei» (vv. 37-40).

<sup>16</sup> «Pus blanca es que Elena, / belhazors que flors que nais» (vv. 17-18).

<sup>17</sup> Roncaglia, «Precedenti e significato», pp. 19-22.

<sup>18</sup> Risultano invece attestate, ma sempre nel contesto di compianti funebri, occorrenze del movimento opposto, cioè di elevazione della donna dalla terra al cielo: cfr. i *planhs* di Bonifaci Calvo (*BdT* 101.12, vv. 32-34: «... al mieu senblan non seria / lo paradis gent complitz de coindia / senz leis ...») e di Pons de Chapdoilh (*BdT* 375.7, vv. 44-45: «cella deu ben, que anc no fo mentire / en paradis sobre totas assire»). Troppo distante concettualmente mi pare invece il «ven de paradis» (v. 4) di Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.37) perché possa essere considerato un possibile precedente dell'immagine guglielmina.

\*

È necessario, a questo punto, aprire una parentesi sullo spinoso rapporto che sembrerebbe instaurarsi tra questa inedita rappresentazione, che affiora isolatamente nel panorama lirico trobadorico d'ispirazione profana, e quei versi di *Tanto gentile e tanto onesta pare*, il celebre sonetto della *Vita nova*, in cui Beatrice «par che sia una cosa venuta / dal cielo in terra a miracol mostrare». <sup>19</sup> La domanda è inevitabile: potrebbe la canzone di Montanhtagol, in qualche modo, aver giocato un ruolo sulla formulazione dantesca?

Una prima visione d'insieme dei dati a nostra disposizione sembra deporre a sfavore di quest'ipotesi. Se da un lato Montanhtagol non figura neppure tra i trovatori menzionati nel *De Vulgari Eloquentia*, dall'altro la tradizione manoscritta di *Non an dig tan* risulta circoscritta solo a testimoni di area y (**C**, **J** e **R**); di questi, solo uno (**J**) ebbe anche una circolazione toscana ma, con ogni probabilità, solo in epoca posteriore alla stesura della *Vita nova*, il che ci obbliga a escludere che possa essere stato una fonte diretta per Dante. <sup>20</sup> Nonostante ciò, le sorprendenti corrispondenze di immagini e lessico (e si pensi ancora all'uso, condiviso da entrambi gli autori, del verbo *par/pare*) che emergono dal confronto tra i due testi sono tali da lasciar sospettare che poligenesi e interditorsività non siano le uniche risposte possibili. Pur non potendo risolvere definitivamente la questione, infatti, credo che una valutazione globale di alcuni argomenti possa almeno in parte sostenere l'ipotesi di una pregressa lettura di *Non an dig tan* da parte di Dante.

<sup>19</sup> Cito dalla recente edizione di Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, 2 tomi, a cura di Donato Pirovano - Marco Grimaldi, Roma 2015, tomo I, pp. 220 e 480. La relazione diretta fra i versi di *Tanto gentile* e di *Non an dig tan* non mi risulta sia mai stata esplicitata (con la parziale eccezione di Eduard Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle 1909, pp. 291 e 297, che li cita entrambi ma in punti differenti), mentre vi allude polemicamente Roncaglia, «Precedenti e significato», p. 19: «Si capisce che su questa frase abbiano fermato l'attenzione quei critici che considerano Montanhtagol un precursore dello Stil novo».

<sup>20</sup> Il piccolo canzoniere **J** fu probabilmente esemplato tra l'ultimo quarto del secolo XIII e l'inizio del XIV e transitò abbastanza precocemente in area fiorentina. Per la storia esterna del manoscritto, cfr. Cesare Mascitelli, «Il canzoniere trobadorico J e il ms. Conventi Soppressi F IV 776: *constitutio codicis* e storia esterna», *Critica del testo*, 16, 2013, pp. 85-112.

Prima di tutto, è opportuno tenere presenti alcune considerazioni preliminari relative al debito culturale di Dante nei confronti della poesia trobadorica, almeno in età giovanile. Come osservato dai più recenti editori della *Vita nova*, «per la scelta dei temi e per l'idea complessiva dell'amore, a quest'epoca Dante è ancora in sintonia con la tradizione cortese».<sup>21</sup> Che egli, all'atto della composizione del prosimetro, fosse dunque ancora largamente influenzato – almeno formalmente – dai modelli lirici provenzali è più che verosimile: a parziale riprova di ciò si potrà almeno richiamare la straordinaria tenacia con cui, dal *De vulgari eloquentia* alla *Commedia*, i trovatori prediletti dal poeta continuarono ad essere parte integrante delle sue riflessioni sulla poesia. Non meno interessanti sono poi le conclusioni cui sono giunti Paolo Canettieri e Anatole Pierre Fuksas, che in un recente contributo a quattro mani hanno mostrato come il patrimonio di conoscenze occitaniche di Dante possa aver giocato un ruolo di primo piano nella costruzione della Beatrice della *Vita nova*.<sup>22</sup> In particolare, i due studiosi ipotizzano, distanziandosi dalle risolte affermazioni di Folena,<sup>23</sup> che «Dante, delineando i tratti della sua Beatrice, possa aver messo in relazione su un piano figurale varie caratteristiche già associate al personaggio della *Beata Beatrix*» e che «anche i nomi attribuiti alle donne cantate da Dante, Guido, Lapo, Cino e compagni siano da annoverare tra i tanti istituti tecnici e retorici che lo Stilnovo mutua direttamente dal serbatoio della lirica trobadorica».<sup>24</sup>

Gli interventi appena ricordati pongono, almeno in linea teorica, le basi di partenza affinché si possa quantomeno soppesare l'influsso dei trovatori nell'edificazione della Beatrice dantesca e permettono di valutare, allo stesso tempo, un possibile concorso di Montanhagol in questo processo. Ma ci si potrebbe addirittura spingere oltre e azzardare un

<sup>21</sup> Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, p. 474.

<sup>22</sup> Paolo Canettieri - Anatole Pierre Fuksas, «Le donne degli stilnovisti e la lirica trobadorica in Italia», in *Nature et définition de la source*, a cura di Marco Maulu, Neuville sur Saône 2016, pp. 55-66. Punto di partenza della riflessione degli autori è il celebre contributo di Gianfranco Folena, «*Beata Beatrix*», in Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 139-162.

<sup>23</sup> Folena, «*Beata Beatrix*», p. 146 sosteneva recisamente che «fra la *beata Beatrix* d'Este e la Beatrice di Dante non c'è naturalmente alcuna relazione possibile, non corre nessun filo per quanto esile».

<sup>24</sup> Cfr. Canettieri-Fuksas, «Le donne degli stilnovisti», pp. 57 e 60.

inedito apprezzamento da parte del giovane Dante, proprio nei riguardi del nostro trovatore. Le osservazioni di Maria Luisa Meneghetti a proposito di *A ciascun'alma presa e gentil core* risultano, in tal senso, particolarmente istruttive.<sup>25</sup> *A ciascun'alma*, altro famoso sonetto incluso nella cornice della *Vita nova*, sembra infatti intrattenere un rapporto privilegiato con un'altra composizione di Montanhagol, cioè *A Lunel lutz una luna luzens* (*BdT* 225.1). Questo testo, nel quale Meneghetti ha riconosciuto una funzione modellizzante sul componimento di Dante (e, più in generale, una «possibile fonte diretta dei componimenti toscani» inquadrabili nel genere dei «sonetti 'di visione'»),<sup>26</sup> risulta non a caso antologizzato, insieme ad altre quattro liriche di Guilhem, nel canzoniere provenzale **F**, confezionato in epoca trecentesca e gravitante in orbita fiorentina ma che, molto probabilmente, fu esemplato a partire da materiali circolanti nel capoluogo toscano già da qualche decennio.<sup>27</sup> La testimonianza compatta di **F**, unitamente alla constatazione di una presenza (sebbene più contenuta) del trovatore nei canzonieri **P** e **U**,<sup>28</sup> ci rassicura in merito alla popolarità di Montanhagol in Toscana forse già nell'ultimo quarto del secolo XIII. Naturalmente ciò non colma il vuoto di attestazioni di mano italiana per *Non an dig tan*, ma allo

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> Cfr. Meneghetti, «Beatrice al chiaro di luna», pp. 248 e 240.

<sup>27</sup> Il canzoniere **F** (per cui si rinvia a «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanz. I. Canzonieri provenzali. I. Biblioteca Apostolica Vaticana. A (Vat. lat. 5232), F (Chig. L.IV.106), e O (Vat. lat. 3208)* a cura di Antonella Lombardi, *H (Vat. lat. 3207)*, a cura di Maria Careri, Città del Vaticano 1998, pp. 146-147) conserva, nell'ordine, *BdT* 225.10, *BdT* 225.13, *BdT* 225.2 (*cobla* II), *BdT* 225.4 (*coblas* II e IV) e, appunto, *BdT* 225.1. La presenza in **F** di *Ar ab lo coinde pascor* e il complesso ruolo che tale componimento riveste nella discussione sulle radici provenzali dello Stilnovo hanno poi indotto Meneghetti, «Beatrice al chiaro di luna», p. 248 a ritenere che le vicende relative all'allestimento di **F** «si siano svolte sempre a Firenze», permettendoci dunque di ipotizzare una verosimile circolazione pre-dantesca delle liriche di Montanhagol.

<sup>28</sup> Il canzoniere **P** («*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanz. I. Canzonieri provenzali. 4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana. P (plut. 41. 42)*, a cura di Giuseppe Noto, Modena 2003, p. 126) trasmette la sola *BdT* 225.11; un solo componimento, infine, anche per **U** (per cui cfr. Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U: fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze 2014, p. 158) che preserva in attestazione unica *BdT* 225.8.

stesso tempo nulla vieta di supporre che il testo avesse comunque goduto di una sua diffusione, che Dante lo avesse conosciuto attraverso canali di trasmissione ad oggi sommersi<sup>29</sup> e che, in seguito, sia stato espunto (o forse mai realmente antologizzato?) durante la fase di allestimento dei *recueils* prodotti nell'Italia centrale.

L'intersezione dei singoli dati provenienti dagli studi precedentemente ricordati – unitamente alle spie testuali presenti in *Tanto gentile* e alla documentata diffusione toscana delle liriche di Montanhagol – credo che possa, nel suo complesso, conferire maggior solidità all'ipotesi che Dante conoscesse *Non an dig tan*. Con ciò, è opportuno rimarcarlo, non s'intende né mettere in discussione l'assoluta originalità della Beatrice dantesca né assegnare a Montanhagol alcun ruolo, per marginale che sia, nell'avvio della parabola stilnovistica. Del resto, alle più che soddisfacenti ragioni già addotte da Roncaglia su questo punto si potrà semmai aggiungere, richiamando quanto detto poco fa, che lo slancio di Montanhagol è tutto proteso all'indietro, verso quella perduta 'età dell'oro' di cui la sua poesia cerca di farsi nuovo veicolo nel presente. Nulla di più lontano, come s'intuisce, dalla propensione al cambiamento e dalle innovazioni teorico-filosofiche di marca guinizzelliana, che avevano innescato la reazione di Bonagiunta Orbicciani in *Voi ch'avete mutata la mainera* e che erano state rese finalmente paradigmatiche dalle parole messe in bocca allo stesso Bonagiunta in *Pg XXIV*, vv. 55-57 («“O frate, issa vegg'io”, diss'elli, “il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!”»).

\*

La seconda sezione di *Non an dig tan* (*coblas IV-V-VI*), come già anticipato, si distanzia nettamente dalla prima in virtù di un registro dal-

<sup>29</sup> Circa la presenza di tali canali di diffusione rimando all'esaustivo contributo di Stefano Resconi, «La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: canali e forme della diffusione», *Carte romanze*, 2, 2014, pp. 269-300 cui si rinvia inoltre per la bibliografia pregressa sulla questione. Segnalo infine alcune tracce che attesterebbero una ricezione di Montanhagol già presso alcuni esponenti della Scuola Siciliana, come rilevato da Aniello Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola Siciliana*, Firenze 1996, pp. 81-82 (per *Venuto m'è in talento*, di Rinaldo d'Aquino), 83-84 (per *Sovente Amore m'ha ricuto manti*, di Ruggeri d'Amici), 92-93 (per *Amor da cui move tutora*, d'incerta attribuzione ma assegnato a Pier delle Vigne in *PSS*, II, pp. 285-297).

le tinte fortemente normative, che risulta funzionale a regolamentare il comportamento della donna in materia d'amore. Le tematiche coinvolte sono principalmente tre: il vituperio delle donne che procrastinano la concessione dell'amore (IV), la constatazione dell'esistenza di dame capaci di azioni deplorevoli (V), la celebrazione della *domna* ideale verso cui indirizzare le proprie attenzioni (VI). Il dispiegarsi del ragionamento in questa seconda parte esibisce un'interessante simmetria compositiva con la prima: se le *coblas* I-II preludevano all'esperienza dell'«io» lirico nella III, qui le *coblas* IV-V, di tono più generale, introducono l'intima esaltazione della *domna* prescelta da Montanhagol nella VI. L'edificio formale sembra dunque poggiare sulla studiata isometria di due distinti percorsi espositivi, il cui punto di approdo coincide sempre e comunque con la figura femminile eletta dal poeta, dotata di bellezza superna in un caso (III), estranea a qualsivoglia «*enjans d'amor*» (VI, v. 52) nell'altro.

Un esame puntuale delle singole *coblas* permetterà ora di far risaltare con maggior chiarezza i tratti salienti delle prescrizioni di Montanhagol. Nella IV *cobla* la nota dominante è, come si è detto, la riprensione di quelle donne che, prolungando l'attesa di un ipotetico *amador* senza macchia («*fi ses error*», v. 35), finiscono per non concedere mai il loro amore. Alla costruzione di questa peculiare «retorica dell'attesa», fondata sull'accumulazione di termini e sintagmi quali «*loncx plays*» (v. 33), «*alonga*» (v. 36) e «*trop tarzar*» (v. 39), si intrecciano, quasi in un gioco di corrispondenze, le espressioni di condanna della procrastinazione, come «*gran follor*» (v. 31), «*falh*» (v. 36), «*mals costums*» (v. 38). Questa strategia soddisfa l'esigenza di trascendere la schietta dimensione poetica per dare voce, piuttosto, ad una più generale riflessione sulla perdita di valori morali che caratterizza la società dell'epoca.<sup>30</sup> Il carattere schiettamente programmatico di tale impostazione è corroborato dai contenuti della V *cobla*, nella quale prende corpo l'altro nodo tematico essenziale di *Non an dig tan*: se da un lato le donne sono colpevoli di non accordare più il loro amore ad amanti onesti e sinceri, dall'altro esse aggravano la propria posi-

<sup>30</sup> Si tratta di un tema particolarmente radicato nella produzione di Montanhagol, come nota Topsfield, «The theme of courtly love», p. 131: «It is these courtly values and standards of behaviour that Montanhagol sees declining in the post-Albigensian period and that he is at pains to sustain».

zione traendo piacere dal concederlo a indegni pretendenti. Gli esiti di una simile condotta portano, com'è intuibile, allo svilimento di Amore («amors falh entr'elas, enveuzis», v. 49).

La VI ed ultima *cobla* costituisce la sutura di questa seconda parabola ragionativa ed è imperniata, ancora una volta, su una lode della *domna*, incentrata sul riconoscimento di quelle virtù unanimemente acclamate («qu'om la te per melhor / e per gensor», vv. 54-55) che esercitano una magnetica attrazione sul poeta, complici anche i buoni uffici di Amore («per qu'Amors m'i atrays», v. 56). È importante sottolineare che il fulcro del discorso sull'osservanza dei doveri in materia amorosa è qui significativamente spostato dall'amata all'amante: se infatti nelle *coblas* IV-V sono le donne le ideali destinatarie del messaggio normativo, nella VI è invece il poeta stesso (e, dopo di lui, coloro che aspirano a consacrarsi ad un amore giusto e degno) a farsi carico del proprio dovere di fedeltà, dichiarando che non si allontanerà da *midons* («no m'en biays, / ni o dey far», vv. 53-54). Nuovamente, dunque, il senso generale promosso dalle *coblas* introduttive di una singola sezione prelude ad una dimensione più intima e autoreferenziale in quella di chiusura, ove regna il precetto universale che deve guidare la scelta del metaforico «bon loc» in cui l'amante deve *triar* (v. 57): quello «don nais merces, valors e cortezia» (v. 60).

\*

In *Non an dig tan*, come si è visto, Montanhagol si avvale di una strategia discorsiva che, nella rigorosa applicazione di tutta una serie di principi normativi, risulta curiosamente irrelata nel panorama lirico occitano ma, al tempo stesso, straordinariamente in linea con alcune delle formulazioni precettistiche enunciate nel *De amore* di Andrea Cappellano, vera *summa* teorica della trattatistica erotica di epoca medievale.<sup>31</sup> A partire dai sondaggi già effettuati da Roncaglia e Topsfield è stato condotto un ulteriore approfondimento che ha permesso di stabilire alcune inedite e plausibili corrispondenze tra i contenuti della

<sup>31</sup> Si vedano in proposito le osservazioni di Topsfield, «The theme of courtly love», p. 128; Roncaglia, «Precedenti e significato», pp. 15-17. Le citazioni del *De amore* sono tratte dall'edizione curata da Graziano Ruffini (cfr. *Bibliografia*).

IV *cobla* e un passo contenuto nel primo libro del *De amore* (segnatamente nel capitolo intitolato «Loquitur nobilior nobiliori»), nel quale si afferma recisamente che una nobildonna non deve prolungare oltremisura l'attesa di un amante virtuoso:

Non ergo debet statim mulier petentis annuere voluntati, sed infinitis eum primo caute ditare promissis et cum competenti moderatione bona differre promissa. ... Sed, si eum in diutina noverit probatione proficere, longa non debet dilatione tardare promissa. (pp. 160-162)

A questo primo e importante punto di tangenza se ne può aggiungere un altro, centrato sulla necessità di vituperare l'inganno femminile, qualora sia messo in atto durante la fase del corteggiamento. Secondo Andrea, infatti, nulla è più oltraggioso per una donna d'alto rango che prendersi gioco di colui che l'ama umilmente, ingannandolo con promesse che non saranno mai mantenute:

Nihil enim nobili est probrosius mulieri quam de se ipsa non exspectare promissa et spem frustare largitam suoque sermone fallere gentem. (p. 52)

In questo ammonimento si può ravvisare la stessa attitudine che guida Montanhagol nell'elezione della *domna* destinataria del servizio d'amore: colei, cioè, che nella VI *cobla* è detta «dona on ges non cor / enjans d'amor» (vv. 51-52). La rivisitazione del concetto, sebbene modulata e *contrario* dal poeta, mi pare testimoniare una volta di più la consonanza ideologica tra questi due testi.

La sintonia che si evidenzia tra il pensiero di Montanhagol e la precettistica cristallizzata del *De amore* invita ad un supplemento di indagine, la cui finalità è stabilire se l'opera di Andrea possa aver avuto una funzione modellizzante che travalichi i confini di una mera convergenza di natura interdiscorsiva. Per provare a rispondere al quesito si è cercato di allargare l'orizzonte della ricerca ad altri componimenti di Montanhagol, per verificare se si possa postulare, piuttosto, una conoscenza di prima mano del trattato. Tralasciando l'ormai abusato «d'amor mou castitatz» (*BdT* 225.2, v. 18) in cui Roncaglia individuava la riproposizione di un concetto fondamentale del *De amore*,<sup>32</sup> è a mio parere su un altro testo di Montanhagol che è opportuno con-

<sup>32</sup> Roncaglia, «Precedenti e significato», p. 17.

centrare l'attenzione: si tratta del già citato *No sap per que va son joy pus tarzan* (BdT 225.9), con il quale *Non an dig tan* intrattiene, come si è visto, un rapporto particolarmente stringente dal punto di vista della struttura metrica. Tuttavia, è adesso l'aspetto contenutistico a privilegiare questa lirica rispetto alle altre: tanto in *Non an dig tan* quanto in *No sap per que*, infatti, il poeta indugia lungamente sulla condizione dell'amante che attende speranzoso il compimento delle promesse di *midons*. Ma in *No sap per que*, ove pure i versi iniziali tradiscono le stesse tematiche presenti in *Non an dig tan* e nel *De amore* (nella fattispecie la condanna del *tarzar* e l'esaltazione dell'amante virtuoso), si mette a fuoco un versante sinora inesplorato e che pertiene, ancora una volta, alla fenomenologia del corteggiamento:

Ben pot chauzir dompn'un sol fin aman  
ses malestan,  
son par o pauc major;  
pero no falh, si chauzis en menor,  
si·l ve valor  
sol non pes lo baran;  
quar lo plus bas li grazis tota via,  
mais que·l plus ricx ni·l pars, si·l fa plazer,  
per que·l deu mielhs dompn'ab si retener  
quar mais i a poder e senhoria.

Gli elementi sostanziali dell'argomentazione sono i seguenti: 1. la *domna* ha diritto ad «un sol fin aman» (v. 31); 2. l'amante può essere un suo pari grado o appena superiore («son par o pauc major», v. 33) ma può anche appartenere ad un cetto più umile («menor», v. 34), purché possieda le doti indispensabili per la concessione dell'amore («si·l ve valor», v. 35); 3. l'amante meno nobile è in grado di garantire una maggiore devozione d'amore rispetto a chi è di estrazione superiore («mais que·l plus ricx ni·l pars», v. 38). In relazione al secondo dei due punti sopracitati, osserviamo che nel *De amore* si affronta a viso aperto il problema della distanza sociale degli amanti, risolvendolo mediante il criterio della *morum probitas*, cioè l'onestà di costumi, che consente di discriminare tra chi può essere ritenuto degno d'amore oppure no:

Morum atque probitas sola est, quae vera facit hominem nobilitate beari  
et rutilanti forma pollere. ... Non forma, non corporis cultus, non etiam  
opulentia rerum, sed sola fuit morum probitas, quae primitus nobilitate

distinxit homines ac generis induxit differentiam. ... Sola ergo probitas amoris est digna corona. (p. 16)

In questo modo, dunque, anche al *plebeius* è implicitamente riconosciuta l'opportunità di accedere alla benevolenza della dama di alto lignaggio, a patto ovviamente che egli possieda le qualità indispensabili per il proficuo radicamento dell'amore:

Si plebeius nobilioris quaerat amori coniungi, multa ipsum oportet probitate gaudere. Nam ut plebeius nobilioris feminae dignus inveniatur amore, innumerabilibus oportet eum bonis abundare. ... Numquid non decet, nobilioris mulierem ordinis suum plebeio largiri amorem, si eum per omnia studiosum invenerit? Respondeo: Si in superioribus quis dignior vel aequae dignus reperiatur ordinibus, ille potius est in amore quaerendus; si vero nullus in eis inveniatur ordinibus, non est abiiciendus plebeius. ... Post multam ergo probationem, si dignus inveniatur, eligi in amore potest a nobiliori muliere plebeius. (pp. 48-50)

Quanto al terzo punto elencato, che di fatto costituisce la negazione e anzi il ribaltamento delle prescrizioni originali fornite da Andrea Cappellano («si in superioribus quis dignior vel aequae dignus reperiatur ordinibus, ille potius est in amore quaerendus»), vi si potrà persino scorgere uno sforzo di superamento ideologico da parte di Montanhagol: uno sforzo, questo, che potrebbe così consegnarci una prova ulteriore della conoscenza del trattato da parte del nostro poeta.

La lezione del *De amore* sembra dunque incidere in modo massiccio, o perlomeno più scopertamente rispetto ad altri trovatori, sulla dimensione lirica di Montanhagol; e se, come mi sembra, tale influsso oltrepassa in più d'un caso i contorni tracciati da *Non an dig tan*, l'ipotesi di una ricezione e di un suo riuso consapevole può forse essere accolta con meno riserve. Il senso di questo recupero, che peraltro pare accertato in almeno un altro paio di casi di ambito trobadorico,<sup>33</sup> credo risieda ancora una volta nell'esperienza individuale di Montanhagol e nelle contingenze storiche in cui egli visse. In un *Midi* politi-

<sup>33</sup> Tale è l'opinione di Nelli, *L'érotique des troubadours*, pp. 253-262, che ravvisa interessanti affinità fra le tre tipologie di amore enunciate da Andrea (*amor purus*, *amor mixtus* e *amor per pecuniam acquisitus*) e alcune analoghe tripartizioni di ambito trobadorico in Daude de Pradas, Monge de Montaudon, Guiraut de Calanson e Guiraut Riquier.

camente e socialmente depresso, il *De amore* sembra assumere nuovi significati: da monumentale affresco della società cortese della fine del secolo XII esso diviene, in *Non an dig tan* e nel corso di un secolo XIII ormai inoltrato, il punto di riferimento normativo per la ricostruzione ideologica della *cortezia*, dando vita a un inedito sincretismo in chiave lirica tra sentimento propagandistico e riflessione sulla funzione nobilitante dell'amore.

Guilhem de Montanhagol  
*Non an dig tan li primier trobador*  
 (BdT 225.7)

Mss.: C (260rA-B) *Guil[...]gol d(e) tholoza*, J (10rA-B) *Montanagol*, R (38vB-39rA) *Mo(n)tanhagol*, α (*coblas* III e V).

*Edizioni critiche*: Jules Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, Toulouse 1898, p. 110; Peter T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII<sup>e</sup> siècle*, Toronto 1964, p. 84.

*Altre edizioni*: Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1434 (testo Ricketts); Pierre Bec, *Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par P. B. avec la collaboration de G. Gonfroy et G. Le Vot*, Paris 1979, p. 311 (testo Ricketts).

*Metrica*: lo schema più probabile, sostenuto da Ricketts, è a10 a4 b6 a10 a4 b6 c10' d10 d10 c10'; 6 *coblas unissonans* più una *tornada* di 4 vv. (c10' d10 d10 c10'). È teoricamente possibile anche la scansione Frank 675:1 (a4 b6 b4 c4 b6 b4 c6 d10' e10 e10 d10'), che spezza il primo *décasyllabe* in un 4+6 (a condizione però di intervertire, al v. 1, *Non an tan dig* con *Non an dig tan*, in modo da preservare la rima interna sulla quarta sillaba del primo verso di ogni *cobla*). Le analogie metriche tra *Non an dig tan* e *No sap per que va son joy pus tarzan* (BdT 225.9; Frank 150:1), contraddistinto a sua volta dal *décasyllabe* in posizione incipitaria di *cobla*, spingono a preferire la prima ipotesi, con ripristino della rima interna *-an* al v. 1, per la cui legittimità si rimanda alla *Nota al testo* (cfr. *infra*). La scansione non risulta attestata presso altri trovatori; un parziale tentativo di *contrafactum*, limitato comunque solo alla fronte di *Non an dig tan*, potrebbe trovarsi in Cerverí de Girona (BdT 434a.70), che presenta lo schema a10 a4 b6' a10 a4 b6' (Frank 106:1; la chiusa presenta invece solo due *décasyllabes* femminili, c10' c10').

*Rime*: a *-or*, b *-ays / -ais*, c *-ia*, d *-is*.

*Datazione*: si rimanda all'ipotesi di Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, p. 89: «La seule référence qui se trouve ailleurs c'est le nom d'Esclarmonde (cfr. VI, 51; VII, 36; X, 40). En considérant les quatre pièces adressées à Esclarmonde, dont celle-ci qui est en outre adressée à Guise, comme formant un groupe, on peut, mais cependant sans certitude, attribuer cette pièce aux années 1242-1250».

*Nota al testo*: i tre testimoni esibiscono il medesimo ordine di successione delle *coblas*, mentre più complessi da inquadrare sono i loro rapporti reciproci. Tanto Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, p. 110 quanto Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, p. 84 avevano apertamente riconosciuto un legame più stringente tra **CJ** contro **R** ma senza per questo

giungere alla costruzione di uno stemma. Dalle conclusioni dei due editori muovono le considerazioni di Francesco Branciforti, «La tradizione manoscritta del canzoniere di Guilhem de Montanhagol», *Filologia e letteratura*, 11, 1965, pp. 360-390, il quale supponeva l'esistenza di «un secondo centro di raccolta e di irradiazione di testi di Guilhem de Montanhagol, parallelo e concorrente al primo principale, fonte di C R» (p. 368). Tale polo secondario caratterizzerebbe massimamente le lezioni di **J** e, in misura minore, anche quelle di **C**. Ipotizzare l'esistenza di una seconda fonte mi sembra però, almeno nel caso di *Non an dig tan*, alquanto antieconomico. È certamente vero che in diverse occasioni il dettato di **R** si discosta da quello di **CJ** e che questi ultimi, talvolta, divergono sensibilmente; tuttavia la divaricazione tra **CJ** può essere più opportunamente imputabile sia a modifiche applicate dal copista stesso sull'assetto di alcuni versi (**C**) sia a errori di natura meccanica (**J**).

Prima di esaminare i passaggi più interessanti della *varia lectio*, mi pare opportuno innanzi tutto tentare di isolare un possibile subarchetipo. La contiguità stemmatica di **CJ**, già ventilata dai precedenti editori, appare confermata in primo luogo dalla condivisione di quelli che a me paiono due errori congiuntivi ai vv. 63-64 (cioè all'interno della *tornada*):

- C** q'usquecx *dels noms* es tan cars e tan fis  
 qu'om que·l mentau *pueys non pren mal* lo dia
- J** que quecx *dels noms* es tan purs e tan fis  
 c'om que·ls mentau *non pren pueis mal* lo dia
- R** car quecx *d'amos* es tant cars e tant fis  
 c'om que·l mentau *non pren pec pueis* lo dia

La ripetizione in **CJ** del sintagma *dels noms* appare fortemente sospetta, dal momento che si rintraccia già nel verso precedente («cascus *dels noms* d'ambas o devezis», v. 62); *d'amos*, attestato in **R**, è a mio parere lezione autentica, peraltro erroneamente anticipata al v. 62 («cascus *dels noms* *d'amos* ho devezis», in luogo del *d'ambas* di **CJ**). Pur essendo plausibile l'ipotesi poligenetica, ritengo che *dels noms* di **CJ** sia pertanto un errore per anticipazione già presente nel modello comune ai due codici. A questo stesso antecedente credo si possa attribuire anche la sostituzione di *pec* (**R**) con *mal* (**CJ**) al v. 64. Dietro l'apparente adiaforia – ma riconoscendo alla lezione di **R** un maggior grado di difficoltà – mi sembra si celi in realtà un errore per omoarcto, generato dalla presenza di una serie originaria di lemmi principianti in *p*- (la sequenza è conservata da **R**: *pren pec pueis*). Tale situazione potrebbe aver determinato la caduta di *pec* nel modello di **CJ**, che dovrebbe dunque aver letto *non pren pueis lo dia*: si noti, peraltro, che l'ordine delle parole in **J** è lo stesso che in **R**, mentre è verosimile che **C** lo abbia modificato indipendentemente (in nome di quella «vitalità revisionale» già riconosciuta da Branciforti, «La tradizione manoscritta», p. 367), come del resto avviene anche al v. 9 (*guays nous* in luogo di *nous gais* di **JR**). La patente ipome-

tria causata dalla caduta di *pec* avrebbe pertanto indotto il copista dell'anti-grafo di **CJ** a riortopedizzare il verso introducendo un più banale *mal* (che infatti si trova nello stesso punto tanto in **C** quanto in **J**).

Meno sicura ma comunque da discutere è l'esistenza di un possibile archetipo. Tutto dipende, in questo caso, dall'interpretazione metrica del primo membro del v. 1, che in tutti i manoscritti legge *Non an tan dig*. Se, come credo, la rima interna in *-an* che caratterizza il primo verso di ciascuna *cobla* è un elemento stilistico irrinunciabile, si dovrà postulare la presenza di un errore d'archetipo ed emendare pertanto l'*incipit*, riconducendolo a *Non an dig tan*. Naturalmente è del tutto possibile, anche se certo alquanto difficile, che l'inversione di *tan* e *dig* si sia prodotta indipendentemente in tutta la tradizione.

A conferma del più stringente rapporto tra **CJ**, si potranno poi chiamare in causa i vv. 38 (**CJ** *doncx convengra*, **R** *per qu'ieu volgra*), 49 (**C** *entr'elhas e vilsis*, **J** *entr'elhas enveuzis*, **R** *e tressalh e peris*) e 51 (**CJ** *cor*, **R** *cay*). Se nei primi due casi ritengo verosimile che le aberrazioni di **R** siano attribuibili a ricostruzioni *ex ingenio* a fronte di un modello opaco o lacunoso (come del resto sembrano suggerire la contiguità materiale tra le varianti segnalate e gli spazi bianchi lasciati dall'amanuense in corrispondenza dei vv. 38 e 42), nell'ultimo potrebbe essersi prodotta un'interferenza per attrazione con la rima del v. 53 (*biays*), che è da considerarsi comunque erranea.

In relazione a quanto si diceva sulla presunta fonte 'di servizio' adoperata da **C** e ipotizzata da Branciforti per giustificare gli accordi di **CR** contro **J**, credo sia sufficiente esaminare la qualità di tali convergenze per constatarne la scarsa pregnanza in ottica stemmatica. Si vedano in particolare:

v. 17

**C** e nou *qui ditz so* qu'auzit non avia  
**J** e non *diszon que* auzit non avia  
**R** e non *qu'ieu dic so* c'auzit non avia

v. 33

**C** *menan ab tan loncs plays*  
**J** *tornon en tan ricx plais*  
**R** *menan ab tal locx plais*

v. 50

**C** quar tenon mal encar lor *carestia*  
**J** car tenon mal enquar lur *senhoria*  
**R** car tenon mal en car lur *carestia*

La divergenza di **J** a livello del v. 17, che probabilmente reduplica erroneamente il *diszon* del v. 14, credo si possa spiegare nel contesto di una più generale scorrettezza della *cobla* in questione (ove si registrano infatti ben

due ripetizioni, certamente apocrife, di *en chantan* ai vv. 12 e 16). La lezione concorrente di **R** (*qu'ieu dic so*) in questo stesso punto sembra imputabile ancora a un errore di ripetizione oppure a un tentativo autonomo di uniformazione del dettato (il sintagma riappare infatti poi al v. 18, giusta la testimonianza di tutti i manoscritti) che non sembra riconducibile ad alcuna fonte **CR**. Quanto al *senhoria* del v. 50 di **J**, si tratta chiaramente di una trivializzazione, forse generata dalla mancata comprensione dell'intero verso; ma osservo che *senhoria* è parola-rima nel più volte ricordato *No sap per que va son joy pus tarzan* («quar mais i a poder e senhoria», v. 40 dell'edizione Ricketts), il che instilla il dubbio che nel modello di **J** potesse trovarsi anche questo componimento, poi espunto dal copista del canzoniere oggi fiorentino, ma di cui sarebbe rimasta una possibile traccia interferenziale, visiva o memoriale. Quanto al v. 33, esso è certamente il più problematico dei tre casi enucleati. L'ipotesi più probabile è che la *lectio singularis* di **J** si sia originata a partire da un modello fortemente corrotto: non solo perché, nell'ambito della medesima *cobla*, si registra la lacuna dell'intero v. 37, ma anche perché, osservando la somiglianza grafico-fonica tra le sillabe finali degli elementi costitutivi del verso (*menan-tornon, loncx-ricx*, oltre alla conservazione di *tan* in **CJ** contro il *tal* di **R**), si può pensare ad una maldestra iniziativa di ricostruzione. Meno plausibile mi sembra la possibilità di una variante marginale poi messa a testo: essa risulterebbe infatti elaborata senza tener conto del contesto (il poeta sta contestando la procrastinazione della concessione d'amore, mentre la lezione di **J** sembra in contraddizione con la *gran folor* del verso precedente), manifestando in tal modo la propria inautenticità.

La nuova edizione che si propone in questa sede si fonda sul testo di **C** in virtù della sua maggior completezza e correttezza rispetto agli altri testimoni (in particolare rispetto a **R**, che pur conservando talvolta lezioni buone è più di frequente latore di errori e *lectiones singulares*): i soli aggiustamenti grafici segnalati in apparato sono quelli che intervengono sul manoscritto di base. Si è scelto invece di tralasciare le varianti presenti nei codici del *Breviari d'Amor* (in cui sono attestate le sole *coblas* III e V), che contengono a loro volta minime oscillazioni di grafia e lezioni deteriori prive di interesse in ottica ricostruttiva (cfr. l'apparato in Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, pp. 87-88).



- II Mas en chantan dizo·l comensador  
 tant en amor  
 que·l nous digz torn'a fays.  
 Pero nous es, quan dizo li doctor,  
 so que alhor 15  
 chantan non dis hom mais;  
 e nous qui ditz so qu'auzit non avia;  
 e nous qu'ieu dic razo qu'om mais no dis,  
 qu'Amors m'a dat saber qu'aissi·m noyris  
 que s'om trobat non agues, trobaria. 20

11 en chantan] en chant tal **R** dizo·l] dis un **C** diszon **J** 12 en amor] en chantan **J** en amors **R** 13 digz] dirs **C** ditz **R** 14 nous] non **CR** 16 chantan] cantan **C** enchantan **J** non] ne **R** 17 nous] nou **C** non **JR**; qui ditz so] diszon **J** quieu dic so **R**; qu'auzit] que auzit **J** 18 nous] non **CR** nou **J** 19 qu'aissi·m noyris] ab que noyris **R**

II. Ma gli iniziatori, cantando, dicono così tanto in materia d'amore che il nuovo dettato diventa pesante. E tuttavia è nuovo, come affermano i grandi maestri, ciò che nessuno, cantando, ha mai detto nel tempo passato; e nuovo [è] colui che dice cose che non ha mai sentito; ed è nuovo perché canto un argomento che nessuno ha mai trattato, giacché Amore mi ha donato una sapienza che mi nutre a tal punto che, se anche nessuno avesse mai composto poesie, io saprei comunque comporne.



- IV D'una ren fan donas trop gran folhor:  
 quan lor amor  
 menan ab tan loncs plays;  
 que quascuna, pus ve son amator  
 fi ses error, 35  
 falh si·l alonga mays.  
 Quar hom no viu tan quan faire solia;  
 doncx convengra que·l mals costums n'issis  
 del trop tarzar, qu'ieu no cre qu'om moris  
 tan leu com fai, si d'amor si jauzia. 40

33 menan ab tan loncs plays] tornon en t. ricx p. **J** m. ab t. locx p. **R** 35 error] enian **R** 37 om. **J** quar no vien om tan com vieure solia **R** 38 doncx convengra] d. covengra **J** per quieu volgra **R**; que·l mals costums n'issis] quel mals[...]m fis **R** 39 qu'ieu no cre] car no crey **R** 40 si] qui **R** si jauzia] ses iauzia **R**

IV. In una cosa le donne commettono una follia troppo grande: quando rimandano il loro amore con infinite promesse; sicché ciascuna, quando vede che il suo pretendente è puro e senza fallo, sbaglia se lo fa aspettare oltre. Per questo non v'è chi viva più come era solito fare; e dunque sarebbe più opportuno che si perdesse questo malcostume di tardare troppo, perché credo che nessuno [ne] morirebbe così facilmente, come invece succede, se potesse godere dell'amore.

- V Trop fai son dan dona que·is do ricor  
 quant hom d'amor  
 la comet ni·s n'irays,  
 que plus bel l'es que sofrador  
 que si d'alhor 45  
 era·l peccatz savays.  
 Que tals n'i a – quays qu'om non o creiria,  
 ab que·l fos dig – qu'en fan assais fraydis:  
 per qu'Amors fal entr'elhas, enveuzis,  
 quar tenon mal en car lor carestia. 50

42 quant] *om.* (*spazio bianco*) **R** 43 la comet] *lescomet* **J** ni·s n'irays] ni rays **R** 44 plus bel l'es] p. b. es **C** pus gen les **R**; sofrador] *suefrun* **R**; preiador] *preuador* **C** 45 que si d'alhor] q. s. d'alhors **C** ques dolor **R** 46 peccatz] *preyar* **R** 48 ab que·l fos dig] ab que f. d. **C** abquel fals d. **J** ab quel ditz fos **R**; fan] *fas* **J** faytz **R**; assais] *assas* **J** es tan **R** 49 per qu'Amors] p. que amors **J** pero amors **R**; fal] *om.* **J**; entr'elhas] e tressalh **R** enveuzis] e vilsis **C** e peris **R** 50 carestia] *senhoria* **J**

V. Molto danneggia se stessa una donna che si fa altezzosa o si adira quando le si chiede l'amore, giacché le conviene piuttosto tollerare uno che la prega che macchiarsi d'una colpa miserabile con un altro. E ce ne sono di tali – quasi non lo si crederebbe, per quanto lo si dica – che ne danno dimostrazioni scellerate; per questo Amore, avvilito, precipita tra loro, perché disprezzano ciò che hanno di più prezioso.

- VI Ieu am e blan dona on ges non cor  
 enjans d'amor,  
 per que no m'en biays;  
 ni o dey far, qu'om la te per melhor  
 e per gensor, 55  
 per qu'Amors m'i atrays.  
 Qu'amans es folhs quant en bon loc non tria:  
 quar qui ama vilmen se eys aunis,  
 qu'a las melhors deu hom esser aclis  
 don nays merces, valors e cortezia. 60

51 cor] cay **R** 54 ni o] mo **J**; far] fayre **R** 56 atrays] atrai **R** 58 vilmen]  
 e v. **R** aunis] vilzis **R** 60 *om.* **J**

VI. Io amo e servo una donna nella quale non corre inganno d'amore, per questo non me ne distolgo; né debbo farlo, perché è considerata la migliore e la più graziosa, e per questo Amore mi attira verso di lei. Perciò è folle quell'amante che non sceglie in un buon luogo: per questo chi ama vilmente disonora se stesso, giacché bisogna inchinarsi dinanzi alle migliori dalle quali nascono pietà, valore e cortesia.

VII N'Esclarmonda, qui etz vos ni Na Guia  
 quascus dels noms d'ambas o devezis:  
 q'usquecx d'amos es tan cars e tan fis  
 qu'om que·ls mentau non pren pec pueis lo dia.

61 N'Esclarmonda] nasclarmonda **C**; ni] e **C** 62 dels] dela **C**; d'ambas]  
 damdos **R** 63 q'usquecx] que quecx **J** car quecx **R**; d'amos] dels noms  
**CJ**; cars] purs **J** 64 que·ls] quel **CR**; non pren pec pueis] pueys non pren  
 mal **C** non pren pueis mal **J**

VII. Donna Esclarmonda, chi siate voi e donna Guia lo dimostra ciascu-  
 no dei nomi di entrambe: poiché ognuno di essi è tanto prezioso e raffinato  
 che chi li menziona non ha poi danno per tutto il giorno.

1. *dig tan*: l'inversione di *tan dig* – attestato unanimemente da tutti i testimoni – è finalizzata a restituire la rima interna *-an* sulla quarta sillaba, come accade in tutti i versi incipitari di ciascuna *cobla*. In prospettiva intertestuale, è interessante sottolineare il rovesciamento del discorso sulla capacità di dire cose nuove in Gui d'Ussel (*BdT* 194.3, vv. 5-6: «per q'eu volgra motz nous ab son plasen, / mas re no trob q'autra vez dit no sia»). – *primier trobador*: il generico riferimento alla felice esperienza dei fondatori della lirica trobadorica (rafforzato ulteriormente dall'espressione «lai el temps qu'era gays», v. 3) risponde al *topos* della *laudatio temporis acti*.

5-6. Montanhagol si sofferma qui sulle qualità fondamentali che la poesia deve esibire per potersi inserire nel solco della tradizione precedente. Il fulcro ideologico è fondato sulla terna di aggettivi *nous-plazens-verais*, cioè 'nuovo, originale', 'piacevole' e 'veritiero' (con quest'ultimo aggettivo caratterizzato da una forte connotazione etico-morale).

9. *gent assis*: la locuzione è stata oggetto di accurata indagine da parte di Francesco Branciforti, «Note al testo di Guilhem de Montanhagol», *Filologia e letteratura*, 14, 1968, pp. 337-405, alle pp. 372-373. — *assis*, letteralmente 'seduto', può essere adeguatamente tradotto con 'disposto', con rimando a una raffinata abilità compositiva (cfr. *DOM assire* 'composer').

10. La reiterazione anaforica *noel-nova* precisa il rapporto tra *digz* ('parole') e *maestria* ('abilità retorica'), evidenziandone la profonda interdipendenza: si rinvia a Branciforti, «Note al testo», p. 373, ove si istituiscono parallelismi formali con Sordello, Giraut de Bornelh, Aimeric de Pegulhan e Lanfranc Cigala. Ad essi si può aggiungere la *bella maestria* di Bernart Marti (*BdT* 63.6, vv. 73-74: «De far sos novelhs e fres / so es bella maestria»).

11. *comensador*: i precedenti editori concordano nel ritenere che il termine indichi i poeti principianti, in contrapposizione ai loro illustri predecessori (Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, p. 114; Ricketts, *Les poésies de Guilhem Montanhagol*, p. 89). Mi pare però più convincente la proposta di Pierre Bec, «Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII<sup>e</sup> siècle, éd. Peter T. Ricketts [compte-rendu]», *Cahiers de civilisation médiévale*, 10, 1967, pp. 69-72, a p. 71: «Il ne s'agit nullement, à mon sens, d'une opposition quelconque entre troubadours débutants et troubadours expérimentés, mais entre anciens et modernes. Les *comensador* sont les *primier trobador* de la strophe I. ... Je traduirais donc: "Mais, dans leur poésies, les anciens disent tant de choses à propos de l'amour qu'il devient ingrat d'en dire de nouvelles"».

13. *torn'a fays*: Montanhagol ammette che le prove dei nuovi trovatori sono pesanti e ripetitive in quanto, a suo dire, la prolifica attività dei poeti più antichi avrebbe già esaurito le possibilità offerte dal linguaggio lirico. La medesima locuzione, pur con lieve slittamento semantico, è anche in Gui d'Us-

sel (*BdT* 194.11, vv. 1-2: «Ja non cujei qe-m desplagues amors / ni-m tornes tant ad enoi ni a fais»).

14. *quan dizo li doctor*: accolgo la proposta interpretativa di Branciforti, «Note al testo», p. 375: «“come dicono gli intenditori”. ... Sulla funzione dell’avverbio *quan*, usato come avverbio di modo, non v’ha necessità di portare altri esempi, tanto lo scambio è comune». Si può forse ulteriormente precisare il senso di *doctor*, che si traduce qui con ‘grandi maestri’, rinviando agli «alii antiquiores doctores» ricordati da Dante, *DVE* (I X 3) e ai «doctores de trobar» della *Supplicatio* di Guiraut Riquier (cfr. Vatteroni, «La fine del *trobar*», p. 255), o ancora a Folquet de Lunel (*BdT* 154.4, vv. 15-16: «... sitot l’antic, / doctor feyron chans, qu’om mais lor grazic») e – con opportuno richiamo alla paradigmatica contrapposizione tra *juglars* e *trobadors* – Cerverí de Girona (*BdT* 434a.2, vv. 5-7: «qu’En Cerveri, ses tença, / tramet als francs juglars / e doctors de Proença»).

19-20. La straordinaria potenza di Amore che instilla sapienza nel poeta, consentendogli dunque di comporre versi, è un concetto che riecheggia con chiarezza in Guiraut Riquier (*BdT* 248.71, v. 71: «qu’amors m’a dat per lieys engienh e sen»; *BdT* 248.89, vv. 31-32: «quar s’amors m’a en tal saber montat, / que m’es pro bastans»).

23. *ricx essays*: il poetare virtuoso di Montanhagol sembra qui porsi in aperta contrapposizione rispetto gli *assais fraydis* del v. 48 (cioè le ‘dimostrazioni scellerate’ della donna che si concede ad amanti indegni). Per il senso, giusta la definizione di Branciforti, «Note al testo», p. 376: «Le ‘prove’ (*essays*), che il poeta vuole dare, non sono tanto d’amore, quanto di canto d’amore ... e *ricx* vuole sottolinearne appunto la piena rispondenza ispirativa».

25-26. Come emerge dallo spoglio della *COMI*, il più prossimo termine di confronto per l’immagine che campeggia in questi due versi è in Paulet de Marselha (*BdT* 319.8, v. 25: «de lieis qu’a de beutat la flor»).

28-30. Montanhagol esalta la natura apparentemente ultraterrena della *domna* sottolineandone il moto di discesa dal cielo alla terra («desus del cel partis», v. 28) e punteggiando il suo dettato di termini fortemente connotati come *cel* (v. 28), *paradis* (v. 29), *terrenals* (v. 30).

33. *loncx plays*: lo stesso sintagma, con analogo rinvio alla difficile condizione dell’amante che deve affrontare la lunga ed estenuante attesa d’amore, si legge anche in Arnaut de Maruelh (*BdT* 30.10, vv. 25-26: «Merce fara, si no-m mena / d’aisi enan per loncs plais»).

36. *alonga*: la traduzione proposta (‘fa aspettare’) sembra giustificabile sulla base del contesto della *cobla*, interamente centrata sulla deprecazione di attese e ritardi. Tuttavia non si esclude che Montanhagol stia qui alludendo all’indebito allontanamento di un amante giusto, possibilità d’interpretazione che è peraltro concessa dalla polisemia del verbo utilizzato (cfr. *DOM alongar* ‘retarder, différer’ e ‘éloigner, exclure’).

44-46. L'interpretazione di questi versi, dal significato alquanto oscuro a causa dell'estrema sintesi del dettato, si fonda ancora una volta sulle puntuali osservazioni di Branciforti, «Note al testo», p. 380: «*sofrir* qui vorrà dire 'sopportare, accettare, accogliere' e *preyador* 'colui che prega (d'amore)'. ... Il soggetto di *era* è *peccatz savais*, riferito, per mezzo del pronome in enclisi (*era-l*) a 'lei', cioè a *dona* 41, soggetto della prima parte del periodo». Il senso generale (per esprimere il quale si rende necessaria una traduzione significativamente distante dalla lettera del testo) poggia pertanto interamente sul giudizio del comportamento della *domna*, cui converrebbe maggiormente tollerare le richieste d'amore dei giusti che rendersi colpevole di azioni riprovevoli con uomini di bassa statura morale. Per il significato di *alhor* si rinvia a Jensen, §684, pp. 295-296: «Il n'est pas rare pour certains adverbess de lieu de servir de référence à une personne. Cet emploi est tout particulièrement fréquent avec *alhors* 'ailleurs' puisque, dans la poésie des troubadours, *amar alhors* lit. 'aimer ailleurs' est une formule figée servant à rendre la notion de 'aimer une autre femme'».

48. *ab que-l fos dig*: il valore concessivo della locuzione, sebbene piuttosto raro in ambito trobadorico (cfr. Jensen, §766, p. 330), pertiene tuttavia all'*usus scribendi* di Montanhagol, che la reimpiega in *BdT* 225.9, v. 19 («mas lo plus fi, ab qu'aya meyns poder»).

50. L'intero verso è stato oggetto di discussione da parte dei critici. Nelle sue note di commento Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, p. 92 (cui si rinvia inoltre per le precedenti proposte) sembra cercare una via intermedia e traduce: «elles font mal de mettre leur haut prix si cher». Branciforti, «Note al testo», pp. 382-383 torna sulla questione proponendo di «interpretare *carestia* nel suo senso proprio di 'mancanza, deficienza', sottintendendo 'd'amore' ... in altri termini, una 'avarizia' o meglio 'continenza, riservatezza', nel senso di negare o trattenere per sé ciò che si ha», sottolineando inoltre il rapporto tra *carestia* e la locuzione *tener en car* (quest'ultima attestata in altre due liriche di Montanhagol). Il senso del passo può però forse essere ulteriormente precisato se si tiene conto del contesto della *cobla*. Il poeta sta condannando infatti non solo l'insofferenza delle donne verso chi ama in modo sincero, ma anche la loro attitudine a intrattenere rapporti di natura sessuale (cui certamente alludono il *peccatz savais* e gli *assais fraydis* dei vv. 46 e 48) con uomini indegni, tendenza che compromette irrevocabilmente la valenza morale dell'amore. In questo senso la *carestia*, che in ambito trobadorico rinvia usualmente a un senso di mancanza o di privazione (cfr. *DOM carestia* 'disette'), può essere forse più opportunamente associata al valore attribuito alla concessione del *joi* da parte della *domna*: concessione preziosa in virtù della sua implicita rarità e il cui valore è compromesso proprio dal suo spregiudicato commercio, denunciato da Montanhagol nei versi immediatamente precedenti. La traduzione proposta ('ciò che hanno di più

prezioso’) cerca pertanto di rendere conto, da un lato, del sottinteso invito del poeta alla continenza e, dall’altro, dell’indifferenza muliebre rispetto a ciò che non si dovrebbe *tener mal en car* (cioè ‘disprezzare’).

51-56. Sono i versi che celebrano la donna cantata e amata dal poeta, onesta e priva d’inganno, dalla quale il poeta non può né vuole distogliere la propria attenzione. La costruzione, con impiego delle forme verbali *biays* e *atrays* in rima, potrebbe adombrare una formula già sperimentata da Gaucelm Faidit (*BdT* 167.29, vv. 31-37: «La bella sap e ve / que mi ni mon talan / non loing de sa merce, / ni·m camje ni·m biais; / anz, car Amors m’atrais / ab tant honrat seignor, / li fatz fin del pantais»).

61. *N’Esclarmonda*: l’identità della prima delle due destinatarie menzionate nella *tornada* (che pare essere la stessa di *BdT* 225.5, *BdT* 225.6 e *BdT* 225.9) è tutt’altro che chiara. Due sarebbero possibilità in gioco, già esaminate da Coulet e riproposte, con sospensione del giudizio, da Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, p. 78: «L’identité de cette dame n’est pas plus claire qu’à l’époque où Coulet avait fait mention de deux Esclarmondes appartenant à la maison de Foix. L’une, fille du comte Raimond-Roger, avait épousé en 1231 Bernard d’Alion. L’autre, fille du comte Roger-Bernard II, fut mariée en 1235 à Raimond, fis du vicomte de Cardone. Coulet admet la possibilité de voir dans l’une de ces deux dames l’Esclarmonde à laquelle s’adresse Guilhem». – *Na Guia*: si tratta con tutta probabilità della stessa donna citata da Guilhem de Montanhagol in *BdT* 225.11; ma a una sicura identificazione ostano, come per *Esclarmonda*, diverse alternative, ricordate da Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, p. 73: «la célèbre Guida de Rodez, sœur du comte de Rodez, Hugues IV, et chantée par Sordel et Bertran d’Alamanon; ensuite, Guida de Lunel, fille de Raimon Gaucelm V, et enfin Guiza, femme de Roger, comte de Pailhas. ... Toutefois, on ne peut pas être sûr de l’identification de cette Guiza».

64. *pren pec*: il sintagma *penre pec* col significato di ‘avere danno’ è registrato in *SW*, VI, p. 167.

*Université de Namur*

## Nota bibliografica

## Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.  
**J** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi F.IV.776.  
**R** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

## Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT** *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003 ss.
- COM1** *Concordance de l'occitan médiéval. COM2: Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, direction scientifique Peter T. Ricketts, CD rom, Turnhout 2005.
- DBT** Saverio Guida - Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2013.
- DOM** *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par H. Stimm, poursuivi et réalisé par W. D. Stempel et M. Selig, Tübingen 1996ss, <http://www.dom-en-ligne.de/>.
- FEW** Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 14 voll., Bonn-Aarau-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Basel 1922-1989.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.
- Jensen** Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994.
- 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.
- SW** Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

## Edizioni

Aimeric de Peguilhan

William P. Shepard - Frank M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston 1950.

Andrea Cappellano

Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano 1980.

Arnaut de Marueilh

Ronald C. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris 1935.

Arnaut de Tintinhac

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

Bernart de Ventadorn

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

Bernart Marti

Fabrizio Beggiato, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena 1984.

Bonifaci Calvo

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

Cerverí de Girona

Joan Coromines, *Cerverí de Girona. Lírica*, 2 voll., Barcelona 1988.

Dante, *DVE*

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma 2012.

Dante, *Vita nova*

Dante Alighieri, *Vita Nuova. Rime*, 2 tomi, a cura di Donato Pirovano - Marco Grimaldi, Roma 2015.

Folquet de Lunel

Giuseppe Tavani, *Le poesie e il Romanzo della vita mondana*, Alessandria 2004.

Gaucelm Faidit

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1965.

Gui d'Ussel

Jean Audiau, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris 1922.

## Guiraut Riquier

- Ulrich Mölk, *Guiraut Riquier - Las Cansos. Kritischer Text und Kommentar*, Heidelberg 1962.
- Monica Longobardi, «I vers del trovatore Guiraut Riquier», *Studi mediolatini e volgari*, 29, 1982-83, pp. 17-163.

## Paulet de Marselha

Isabel de Riquer, *Paulet de Marselha: un Provençal a la cort dels reis d'Aragó*, Barcelona 1996.

## Peire Bremon Ricas Novas

Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008.

## Peire de Blai

Giuseppe Tavani, «Peire de Blai, *En est son fas chansoneta novelha (BdT 328.1)*», *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, pp. 31.

## Peire Vidal

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

## Pons de Capdoilh

*Pons de Chaptol. Poesie*. Edizione critica a cura di Antonella Martorano, Firenze 2017.

## Raimbaut d'Aurenga

Luigi Milone, «Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 1, 2 e 11)», *Cultura neolatina*, 63 (2003), pp. 169-254.

## Raimon de Miraval

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

## Ricaud de Tarascon

Peter T. Ricketts, «La *chanso* de Ricau de Tarasco (PC 422, 1). Edition critique, traduction et notes», *Romance Philology*, 57, 2003, pp. 65-70.