

Walter Meliga

## Qualche nota su *Reis glorios*

L'intervento vuole aggiungere alcune precisazioni a proposito della celebre alba di Giraut de Borneill, dopo gli studi, tutti importanti, degli ultimi dieci anni sull'esegesi, il testo e la tradizione manoscritta di *Reis glorios*, a partire da quelli di Costanzo Di Girolamo (2009 e 2010), seguiti dagli interventi di François Zufferey (2010), Lucia Lazzerini (2013 e 2016) e Nello Bertoletti (2016), ai quali si aggiunge l'importante scoperta a opera ancora di Bertoletti della versione italiana di *Reis glorios* (2014), poi studiata anche da Di Girolamo (2015 e 2016), come riassunto nella tabella seguente:

- |      |  |
|------|--|
| 2009 | Costanzo Di Girolamo, «L'angelo dell'alba. Una rilettura di <i>Reis glorios</i> », <i>Cultura neolatina</i> , 69, 2009, pp. 59-90;                                   |
| 2010 | Costanzo Di Girolamo, «Un testimone siciliano di <i>Reis glorios</i> e una riflessione sulla tradizione stravagante», <i>Cultura neolatina</i> , 70, 2010, pp. 7-44; |
| 2010 | François Zufferey, «L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil», <i>Cultura neolatina</i> , 70, 2010, pp. 221-276;  |
| 2013 | Lucia Lazzerini, <i>Les Troubadours et la Sagesse</i> , s.l. [Moustier Ventadour] 2013, pp. 129-149;   |
| 2014 | Nello Bertoletti, <i>Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil</i> , Roma 2014;   |
| 2015 | Costanzo Di Girolamo, «L'alba ambrosiana», <i>Medioevo romanzo</i> , 39, 2015, pp. 404-418;  |

\* Ringrazio Luciana Borghi Cedrini, Dominique Billy e Costanzo Di Girolamo per i preziosi suggerimenti.

- 2016 Nello Bertoletti, «Sul testimone monacense di *Reis glorios*: note linguistiche e testuali», *Lecturae tropatorum*, 9, 2016, pp. 13;
- 2016 Costanzo Di Girolamo, «L'alba di Giraut de Borneil in Italia», *Lecturae tropatorum*, 9, 2016, pp. 24;
- 2016 Lucia Lazzerini, «L'enigma dell'alba di Giraut de Bornelh (*Reis glorios*, BdT 264,64): dalla lettura *facilior* al dubbio metodico», *Cultura neolatina*, 76, 2016, pp. 9-66.

La qualità, la ricchezza e, per più di un aspetto, la novità di queste ricerche hanno allargato di molto la nostra comprensione di un componimento tanto celebre quanto in definitiva poco indagato in precedenza e sui dati da esse ricavati si appoggerà per larga parte il presente contributo<sup>1</sup> – insieme a quelli offerti da una rilettura della bibliografia su *Reis glorios* e le questioni del genere alba –, dove si toccheranno la tradizione manoscritta e la comprensione di taluni vocaboli e passaggi con in fine una proposta d'interpretazione complessiva del testo.

La tradizione manoscritta dell'alba di Giraut (si veda l'Appendice finale per la *recensio* dei testimoni e la composizione strofica) è tra le più ricche di questo genere lirico, seconda soltanto a quella di Cadenet (BdT 106.14), ma di questa tanto più articolata, comprendendo una tradizione diretta di sei canzonieri (**CEPRS<sup>g</sup>T**), una tradizione extravagante rappresentata dal manoscritto di Monaco (**M<sup>on</sup>**)<sup>2</sup> nonché una tradizione indiretta costituita dalla versione italiana contenuta in un codice ambrosiano (**A<sup>mbr</sup>**).<sup>3</sup> A fronte di tale variegata trasmissione (e che la presenza di **M<sup>on</sup>** rendeva particolarmente interessante anche prima del ritrovamento della traduzione italiana), le edizioni critiche

<sup>1</sup> I riferimenti saranno fatti con l'indicazione del solo cognome dell'autore, con aggiunta dell'anno quando a questi va riferito più di un contributo.

<sup>2</sup> Sul quale si veda Antonio Ciaralli, «Intorno a *Reis glorios* di Monaco (BSB, Clm 759). Nota paleografica e codicologica», *Cultura neolatina*, 70, 2010, pp. 45-58. Come osserva Di Girolamo 2016 (che a p. 27 dà il testo dell'alba in edizione diplomatica), p. 29, la versione di **M<sup>on</sup>** è interessante anche per presentare «manifeste tracce di trasmissione orale», già indicate da Chaguinian (anche se, come osserva Zufferey, pp. 257-258, non necessariamente da collocare al momento della trascrizione di *Reis glorios* nel codice).

<sup>3</sup> Edita e studiata in Bertoletti 2014. Trascurabile dal punto di vista testuale – è ripreso solo il primo verso – ma non da quello della fortuna, specialmente musicale, di *Reis glorios*, l'attestazione nel *Mistero di sant'Agnese* (su cui da ultimo *Il "Mistero provenzale di sant'Agnese"*. Edizione critica con traduzione e trascrizione delle melodie a cura di Silvia De Santis, Roma 2016, p. 146).

disponibili di *Reis glorios* risultano tutte più o meno insoddisfacenti dal punto di vista ecdotico e questa situazione è tanto più curiosa se terremo conto della rilevanza da tempo riconosciuta al componimento, all'interno del genere delle albe nonché della stessa produzione di Giraut, per la sua qualità poetica:<sup>4</sup>

- 1910-35 *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar kritisch herausgegeben von Adolf Kolsen, 2 voll., Halle a.S., vol. I, 1910, pp. 342-347 (n. 54); vol. II, 1935, pp. 95-96;
- 1989 Ruth V. Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes' of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge 1989, pp. 365-368 (n. LIII);
- 2008 *Les 'albas' occitanes*, étude et édition par Christophe Chaguinian, Paris 2008, pp. 127-154.<sup>5</sup>

L'edizione di Kolsen 1910 non fornisce nessuna discussione salvo che presentare in tabella l'ordine delle strofe e indicare il ms. C come codice di base (secondo le abitudini di questo austero ma un po' scomodo monumento della filologia trobadorica); quella di Sharman, che pure offre una valutazione accettabile dei testimoni e delle loro differenze e migliora il testo Kolsen al v. 6 (correttamente interpretando il secondo emistichio come proposizione interrogativa diretta),<sup>6</sup> risulta

<sup>4</sup> Cfr. Georg Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, Jena 1895, p. 42: «der gipfelpunkt der provenzalischen albenlitteratur» e Riquer, *Los trov.*, I, p. 511: «una de las más bellas joyas de la lírica trovadoresca ... sin duda alguna, la obra maestra de su autor».

<sup>5</sup> Riferimenti come alla nota 1. Da Chaguinian sono tratte, per mera comodità di reperimento, le citazioni da albe diverse da *Reis glorios* presenti in questo lavoro.

<sup>6</sup> «are you awake or sleeping still?» (p. 367) vs «ob ihr schlafet oder wachet» (p. 343): cfr. Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994, § 784 («si ... peut introduire une question directe, le plus souvent où deux questions sont coordonnées»); e anche Id., *Old French and Comparative Gallo-Romance Syntax*, Tübingen 1990, § 1005). L'interrogativa diretta era stata già preferita sin dal 1902 da Appel, *Chrest.*, p. 91 (e giustificata nel glossario a p. 304: *si* introduttore di *unabhängige Frage*), a sua volta preceduto da Karl Bartsch («Die romanischen und deutschen Tagelieder» [1865], in Id., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Freiburg i. B. - Tübingen 1883, pp. 250-317, a p. 253), proposta stranamente trascurata, oltre che da Kolsen, anche da importanti crestomazie (Meyer, *Recueil*, p. 82; Bartsch-Koschwitz, *Chrest.*, c. 109, e Crescini, *Manuale*, p. 212). L'interpretazione ipotetica di Kolsen (nonché di varie altre edizio-

in definitiva modesta, in particolare per trascurare incredibilmente la testimonianza di **M<sup>on</sup>**, e sostanzialmente aderente alla versione Kolsen, a parte che per promuovere a testo la strofa finale di **RT**, qui indicata come *c* (si veda *infra*, anche per le altre strofe ritenute apocriefe); quella infine di Chaguinian, pur corredata da un'ampia e articolata discussione che presenta uno *stemma codicum* quasi corretto – ma che si rivela però inutilmente complicata da ipotesi poco percorribili e talora viziata da inesattezze e imprecisioni di metodo e di sostanza<sup>7</sup> che ne limitano le conclusioni e ne rendono difficoltosa la comprensione – si riduce in fine, «plutôt que de chercher le texte qui est *hypothétiquement* le plus proche de celui écrit par Guiraut», alla soluzione di «publier celui [quello di **R**] qui est certainement le plus *intéressant* [?] du point de vue textuel» (p. 145),<sup>8</sup> compresa la strofa *c*.<sup>9</sup>

ni che riprendono il suo testo) e ora anche di Chaguinian e di Lazzerini 2016 (e già 2013, ma non di Di Girolamo 2009), pur con valore disgiuntivo correlativo (rispettivamente «que vous dormiez ou que vous vieilliez», p. 151, e «addormentato o sveglio che siate», p. 12), appare peraltro in contraddizione con l'inizio del verso seguente come offerto da Kolsen e Chaguinian (non da Lazzerini, che per il v. 7 sceglie la variante isolata di **M<sup>on</sup>**): 'non dormite più', lezione di quasi tutta la tradizione (salvo appunto **M<sup>on</sup>**), a quanto si vedrà non predicabile come erronea e probabilmente d'archetipo, che assicura per maggiore coerenza testuale l'interpretazione interrogativa del v. 6, già sostenuta dal suo carattere *difficilior*. La contraddizione non si manifesta invece con il testo di **M<sup>on</sup>** ('qualsiasi cosa [delle due] facciate'), al punto che ci si può chiedere se questa lezione (nondimeno accettabile nella fraseologia dei trovatori) non sia stata introdotta proprio da questo testimone – proveniente dall'Italia (si veda la nota 12), dove l'interrogazione diretta introdotta da *se* sembra sconosciuta – per assicurare la coerenza di cui sopra, anche se a prezzo di una sensibile riduzione della tensione stilistica.

<sup>7</sup> Come parentele affermate sulla base di lezioni indifferentemente erranee e adiafore o una considerazione della tradizione orale (come si è detto, supposta con ragione per **M<sup>on</sup>**) come *sua natura* non suscettibile di valutazione critica, senza tener conto dell'ormai storico (1977) avvertimento di Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli 1986, p. 32 (anche se in parte da attenuare secondo quanto dice Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica?*, Bologna 2010, pp. 19-20 [§ 9]). Sul lavoro di Chaguinian si vedano le recensioni sostanzialmente negative di Rossana Castano, *Cultura neolatina*, 69, 2008, pp. 233-239, Luca Morlino, *Textual Cultures*, 3, 2008, pp. 121-131, e Paolo Squillacioti, *Medioevo romanzo*, 33, 2009, pp. 447-449.

<sup>8</sup> Chaguinian opera sotto l'influenza del celebre e suggestivo, ma anche infelice articolo di István Frank, «De l'art d'éditer les textes lyriques», in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris 1955, pp. 463-475.

<sup>9</sup> L'alba è stata inoltre edita da Di Girolamo 2009, a partire dal testo Shar-

Una discussione testuale di *Reis glorios* (anche se non un'edizione) è fornita infine da Zufferey,<sup>10</sup> dove l'esame, anch'esso ampio e articolato, è però inficiato dalla definizione di due gruppi di testimoni sulla base dell'inversione o no delle strofe IV e V (si veda *infra*: è invece evidente che soltanto i canzonieri che presentano l'inversione costituiscono una famiglia) e dalla presupposizione dell'autenticità della strofa *c*, dimostrata secondo Zufferey dalla supposta derivazione da essa delle strofe *ab*, che in questo modo garantirebbero la presenza di *c* al piano più alto della tradizione (ambidue le congetture sono però piuttosto fragili e le prove della derivazione  $c \rightarrow ab$  non convincenti, specialmente per *a*);<sup>11</sup> i presunti fatti presentati sono poi funzionali a concludere per una diffusione soltanto linguadociana e provenzale dell'alba, che però, alla luce dei lavori di Di Girolamo 2010 e 2016, appare improbabile.<sup>12</sup>

\*

L'ordine delle strofe di *Reis glorios* suggerisce immediatamente due gruppi: **EPRS**<sup>g</sup> (salvo la strofa predicata apocrifamente di **R**) e probabilmente **CT** (dove tuttavia **T** manca di una sesta strofa e rifà la sua strofa 5 a partire dalla fusione di VI e V); a **CT** si può forse aggiungere **M<sup>on</sup>** prescindendo dallo spostamento di II. Inoltre si può osservare che **M<sup>onT</sup>**

man ma sulla base dei risultati del suo lavoro per quanto riguarda il v. 7, e poi in *Rialto* e ancora, su quest'ultima edizione, da Lazzerini 2016 con alcune variazioni. L'edizione che presento in Appendice ha lo scopo, oltre che di offrire un comodo riscontro al lettore, di dare un testo in linea con le osservazioni e le conclusioni del presente lavoro.

<sup>10</sup> Un'ulteriore discussione testuale, dalla parte del ms. **E** e riassuntiva delle conclusioni principali, è in Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg 2015, pp. 299-301.

<sup>11</sup> Secondo Zufferey, l'espressione al v. 3 di *a* «n'est que la transposition» del v. 3 di *c*, trascurando che è formula attestata generalmente nei trovatori oltre che in un'altra alba (si veda la nota 19). Dubita seriamente della relazione fra *a* e *c* anche Bertolotti 2014, p. 31 nota 36.

<sup>12</sup> Di Girolamo 2010 dimostra un'origine siciliana di **M<sup>on</sup>**, con precedenti tracce di localizzazione italiana settentrionale secondo Bertolotti 2016. Rilevante per la questione è anche la collocazione di **P** e **T**, a proposito dei quali analisi ancora parziali suggeriscono una provenienza ugualmente dall'Italia settentrionale e in particolare nord-occidentale (cfr. rispettivamente Stefano Resconi, «Note sulla sezione iniziale del canzoniere provenzale P», *Critica del testo*, 12/1, 2009, pp. 203-237, e Di Girolamo 2016) che andrà più ampiamente verificata.

insieme ad **A<sup>mbr</sup>** mostrano tutti e tre dei problemi con le strofe V-VI, seppure in modo diverso: **M<sup>on</sup>** e **A<sup>mbr</sup>** mancano della VI, mentre **T** la fonde con la V; si può perciò ragionevolmente ipotizzare che discendano da uno stesso modello (dimostrabile sulla base dei loro errori e varianti adiafore comuni descritti *infra*) con la strofa VI danneggiata, come già osservato da Bertoletti 2014, p. 32.

La struttura a *coblas doblas* del componimento consente di legare in errore **EPRS<sup>g</sup>**, che infrangono le seconda e terza coppia di strofe,<sup>13</sup> e di individuare come corretto l'ordine di **C** (e al limite anche di **T**). Come osserva Lazzerini 2016, pp. 17-18, è possibile che il copista di **C** – del quale conosciamo da tempo l'abitudine interventista – abbia ristabilito l'ordine corretto, ma in assenza di errori di **C** comuni con altri testimoni non siamo autorizzati a pensare che l'ordine a *coblas doblas* fosse già perturbato a un livello più alto della trasmissione (anzi, la sua parziale conservazione in **T** – che come si vedrà appartiene a un ramo separato da **C** – induce a pensare il contrario).

Lo schema metrico e la struttura a *coblas doblas* consente anche una sicura valutazione delle strofe predicate apocriefe (*abcde* dell'Appendice), delle quali sono formalmente accettabili – e quindi non immediatamente da estromettere dal perimetro dell'autenticità – soltanto quelle che rispettano l'abbinamento di rime maschili e femminili e che, pur dando esito a un componimento con un numero dispari di strofe, offrono uno schema di tipo 2+2...+1 ovvero 2+2...+3.

Secondo Frank, I, p. XXXIV (ripreso da Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979, § 85, e applicato alla nostra alba già da Zufferey, p. 262),<sup>14</sup> «il arrive que le principe des *coblas doblas* est appliqué à un nombre impair de strophes. En ce cas, une de celles-ci est isolée par les rimes : c'est rarement la première [ma si tratterà di un errore, come osserva Paolo Rinoldi, «Les *coblas doblas* dans la lyrique occitane», in *Los que fan viure e tresluris l'occitan. Actes du X<sup>e</sup> congrès de l'AIEO Béziers (12-19 juin 2011)*, Limoges 2014, p. 145 nota 9], souvent la dernière, jamais celle de

<sup>13</sup> Curiosamente Chaguinian, pp. 137-138 non ritiene probante l'infrazione all'ordine in *coblas doblas*, sulla base di una non assoluta perfezione tecnica dei trovatori (effettiva ma indebitamente estesa a criterio di giudizio generale) e «quand la majorité de la tradition [ovvero dei testimoni!] présente un tel [quello perturbato] ordre».

<sup>14</sup> Come «expression d'un choix délibéré» di Giraut, che giocherebbe a favore dell'autenticità della strofa *c*, come vuole Zufferey. Un'osservazione analoga, senza supporto metricologico, fa anche Sharman, p. 368.

l'intérieur»;<sup>15</sup> Frank lascia tuttavia subito dopo intendere che l'ultima strofa dispari può anche riprendere le rime delle due precedenti, producendo uno schema con tre strofe finali sulle stesse rime. Così fa anche Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier 1989, p. 99 (§ 3.31, dove si parla soltanto della strofa finale), in particolare per le formule 2+3 e 2+2+3, ma soltanto nei trovieri. Già Guglielmo IX, *BdT* 183.1 *Ab la doussor del temps novel* presenta uno schema a *coblas doblas* 2+3,<sup>16</sup> che andrà però considerato con cautela (da estendere anche alla sua applicazione alla strofa *a* qui sotto) e forse come un sottoinsieme a parte se Rinoldi, «*Les coblas doblas*», p. 146 osserva che le uniche due attestazioni sicure della formula 2+3 (*BdT* 183.1 e 262.5) sono legate a permutazione di rime.

Sono quindi formalmente accettabili le strofe:

- a* (soltanto di **C**), con lo schema 2 *atz/uda* + 2 *el/atge* + 3 *os/ia*;  
*c* (di **RT**), ma soltanto per **R**, con lo schema 2 *atz/uda* + 2 *el/atge* + 2 *os/ia* + 1 *orn/aire* e senza tener conto dell'errore di successione V-IV (per **T**, anche prendendo in considerazione la fase precedente la fusione delle strofe VI-V, lo schema risultante è di difficile razionalizzazione, a meno di escludere le strofe *de*: 2+2+<2>+[1]+[1]+1).

Bisogna tuttavia osservare che ambedue queste strofe presentano delle difficoltà che rendono problematica l'ipotesi della loro autenticità.

Per *a* i dubbi sono di tipo stilistico, presentando ai vv. 3-4 un insieme piuttosto rigido di quattro *cola* in asindeto, difficilmente attribuibile alla penna del *maistre dels trobadors*;<sup>17</sup> senza contare il carattere relativamente servile della strofa (sulla quale si veda anche *infra*) con riguardo alla compagine del componimento in **C**, intesa com'è alla sola funzione di chiarire al pubblico il motivo della latitanza del *companho*<sup>18</sup> (spiegata in modo insufficiente, e anche

<sup>15</sup> L'osservazione risale però ad Alfred Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age* [1889], Paris 1925 (3<sup>a</sup> ed.), pp. 64-65 nota 4.

<sup>16</sup> Frank 190:2 dà per il componimento la formula 4 *coblas doblas* + 1 *tornada* (così, seppur con qualche incertezza, fa anche Frank M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia 1985, pp. 23, 35), ma Rinoldi, «*Les coblas doblas*», p. 145 nota 10, rileva giustamente che il tenore della quinta *cobla* non giustifica la sua considerazione come *tornada* (*Tornadenstrophe*), funzione invece ammissibile per *BdT* 262.5 e 461.69, gli altri due casi dello schema 2+3.

<sup>17</sup> Di «*réécriture ... maladroite*» parla Zufferey, p. 261 (ma in funzione della sua idea di un rifacimento della strofa *c* da parte del copista di **C** [si veda *supra*]); di «*modeste qualité*» Lazzerini 2013, p. 132.

<sup>18</sup> Così ritiene anche Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena 1974, p. 198.

ambiguo, dal soggetto lirico al v. 21 [‘dopo che mi sono separato da voi’], ripreso in *a*, v. 4, ma dove il soggetto è adesso il ‘compagno’), dovuta all’improvvisa vista della *genser que sia*,<sup>19</sup> che ne ha distolto il cammino nel cortile del castello, dopo l’ingresso insieme attraverso il *portal*, accendendolo di desiderio<sup>20</sup> verso di sé.

Per *c* l’ostacolo è rappresentato in ambedue i suoi testimoni dall’infrazione al principio della regolarità del *refranh*, sostenuto da Frank, vol. I, pp. XXXVII-XXXVIII (§ 78: «les refrains sont intégralement identiques dans chacune des strophes d’une composition»), con segnalazione dell’eccezione di *BdT* 202.6, che però è altra cosa rispetto al caso presente (così anche Riquer, *Los trov.*, I, p. 45 [§ 34]),<sup>21</sup> contro il quale Zufferey, p. 263 osserva, senza tuttavia portarne prova, che «seul un préjugé peut le [il *refrain*] faire considérer comme immuable» e, in modo peraltro poco chiaro, che la lezione del ms. **R** (quella di **T** è guasta)<sup>22</sup> «apporte une variation comparable à celle que l’on observe d’ordinaire dans les *tornadas*». Va osservato che sono in effetti reperibili dei componimenti (secondo ancora la denominazione di Frank) à *refrain* con variazioni che interessano la parte non in rima del ritornello (quali i *BdT* 154.2 = Frank 624:48,

<sup>19</sup> Il sintagma corrisponde all’*incipit* dell’alba *BdT* 461.3, del solo **C**, come ha notato Elizabeth W. Poe, «The Lighter Side of the *alba*: *Ab la genser que sia*», *Romanistisches Jahrbuch*, 36, 1985, pp. 87-103, che farebbe di questo testo, in effetti stilisticamente curioso, una parodia del genere e un «comic response» (p. 103) di *Reis glorios*; ribadisce il rapporto Franck Bauer, «Ironie de l’aube?», *Revue des langues romanes*, 112, 2008, pp. 321-372, a pp. 327-333. Va però notato che si tratta di espressione piuttosto diffusa fra i trovatori (si veda *infra*).

<sup>20</sup> Questo il senso («envieux, désireux», su *PD*, p. 156) di ms. *en/ueyos*, piuttosto che da *enoi*, *enueg* come ritengono Zufferey, p. 261, e Lazzzerini 2013, p. 132, o da *enveia* nel significato causativo supposto dubitativamente da Lazzzerini 2016, p. 12 nota 2 («vi fate troppo desiderare»).

<sup>21</sup> In questo testo in *coblas doblas* di Guillem Ademar (Frank 25:3) il *refranh* di tre versi muta negli ultimi due (nel penultimo anche per la rima, che si accorda con la rima a della strofa) ogni due *coblas*. Frank non conta come eccezione al principio della regolarità l’alba anonima *BdT* (Frank) 461.25a *Eras dirai ço que-us dey dir* (Frank 112bis:1), che in effetti è nella sua classificazione un componimento «avec des refr[ains]» (cfr. Frank, vol. I, p. XXVIII [e p. XXXVII] con Terence Newcombe, «The Refrain in Troubadour Lyric Poetry», *Nottingham Medieval Studies*, 19, 1975, pp. 3-15, a p. 8, e Chaguinian, pp. 223-224) e dunque estraneo alla pratica poetica dei trovatori (si veda anche Anna Alberni, «Les deux albas anonymes du Chansonnier Vega Aguiló», in *L’Espace lyrique méditerranéen au moyen âge. Nouvelles approches*, sous la direction de Dominique Billy, François Clément et Annie Combes, Toulouse 2006, pp. 265-289, a pp. 268-270).

<sup>22</sup> Per l’assenza di connessione sintattica con il verso precedente: è improbabile che siano il *lausigiador* – peraltro mai prima nominato nel testo – e l’alba che non permettono al ‘compagno’ di andarsene, impedimento che compete meglio alla *gensor* che l’ha ‘preso’.

282.2 = Frank 328:1, 319.2 = Frank 390:15 e 366.18 = Frank 241:1), ma bisogna altresì precisare che in quasi tutti i casi (salvo che nelle *tornadas* di *BdT* 154.2) si tratta di variazioni minime e che toccano una soltanto delle riprese di un ritornello peraltro sempre riconducibile alla stessa forma.

Francesco Carapezza, «L'alba in forma di romanza: sul tipo strofico e musicale di *Reis glorios* (*BdT* 262,64)», *Romance Philology*, 72, 2018, pp. 35-61, a pp. 48-49 osserva che il tipo della strofa di romanza, da cui dipenderebbe lo schema applicato da Giraut, presenta come «tratto strutturale e distintivo» la variazione del ritornello, che pertanto giustificerebbe l'analoga variazione della strofa *c* e forse la sua autenticità, se attribuiamo tale scelta metrica all'autore. L'osservazione di Carapezza s'inquadra in un discorso più ampio sull'origine dello schema metrico di *Reis glorios* (per cui si veda *infra*), ma si può fin d'ora rilevare che quanto vale per le *chansons de toile* antico-francesi – dove il fenomeno non è però costante e neppure maggioritario –<sup>23</sup> può non valere nel più sorvegliato ambiente occitano: l'alba *BdT* 461.113, che presenta uno dei due tipi strofici di romanza (Frank 44:1) toccati da Carapezza, ha un *refrain* senza mutamenti (Chaguinian, pp. 208-209) e deboli variazioni hanno altri esponenti dello stesso metro (il poemetto *In hoc anni circulo* e il più tardo «Cantique de la Nativité»);<sup>24</sup> fra i documenti più antichi, l'«Alba bilingue» presenta un ritornello costante come pure le strofe della parte volgare dello *Sponsus*, che sono anch'esse delle strofe di romanza; anche *BdT* 392.5a, la celebre *chanson de femme* assegnata a Raimbaut de Vaqueiras, sullo schema di una strofa di 4 *décasyllabes* più *refrain* (Frank 27:2), non denuncia variazioni del ritornello. Nella tradizione di *Reis glorios* esse sono invece presenti, e possono ben essere state indotte dal tipo della *chanson de toile*, ma, oltre che da *c*, sono attestate in strofe (*de*) certamente apocrife ovvero in una parte dei testimoni,<sup>25</sup> da ritenere, a partire da quanto qui osservato, più economicamente in errore.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Dei venti testi pubblicati in *Le 'chanson de toile' o 'chansons d'histoire'*, edizione critica con introduzione, note e glossario a cura di Guido Saba, Modena 1955, pur non tenendo conto di quelli composti di 1 o 2 strofe (nn. I-III, V-VI), sono soltanto cinque a presentare variazioni del *refrain*: nn. IV, XII, XV, XVIII – già indicati da Carapezza, «L'alba in forma di romanza», pp. 48-49, per la variazione finale (ma per XVIII soltanto in uno dei tre manoscritti che l'attestano) – e X (dove la variazione interessa le ultime tre strofe).

<sup>24</sup> Al contrario presenta variazioni il *contrafactum* inserito all'interno del *Mistero di sant'Agnese* (cfr. *Il "Mistero provenzale di sant'Agnese"*, vv. 457-468 e p. 150), che però non possiamo verificare sul modello.

<sup>25</sup> La strofa *a* mantiene al contrario l'identità del *refrain* e così fa *b*, certamente apocrifa come vedremo; nelle strofe I-VI, le variazioni sono in III (v. 15: mss. **EPS**<sup>g</sup>, per cui si veda *infra*) e IV-V (vv. 20, 25: ms. **T**).

<sup>26</sup> Nell'esame della tradizione di *Reis glorios* Carapezza si dimostra un po' troppo 'indulgente' nei confronti di strofe o di lezioni che, dal punto di vista stemmatico o della critica interna, sono con ogni evidenza apocrife.

Kolsen 1935, p. 96 indicava come indizio di apocrifia di *c* (insieme al fatto che la strofa segue isolata un componimento in *coblas doblas*, già superato, e alla presenza della voce *iorn* in rima al v. 2 senza segnacaso, per la quale è accettabile la rettifica di Zufferey, pp. 263-264) la variazione del vocativo iniziale (*compagn/-anh*, caso retto vs il costante caso obliquo delle strofe II-VI), che andrà però considerata all'interno del più ampio cambiamento dell'allocuzione *Bel dos companh* (nella lezione di **R**). Questa accomuna la strofa *c* alle strofe *b* di **M<sup>on</sup>** (nella correzione di Di Girolamo 2010, p. 29 e 31, ma anche interpretando come vuole Bertoletti 2016, pp. 5-8 la questione su questo punto non cambia) ed *e* di **T** e andrà vista come un altro indizio di alterazione, significativamente limitato al ramo della tradizione che interessa **M<sup>on</sup>T**, con estensione a **R** (si veda *infra*), e forse di origine registrale (e quindi facilmente diffusivo, come suggerisce la sua estensione in tutte le strofe di **M<sup>on</sup>**), se, secondo quanto osserva Giorgio Monari, «*Son d'alba*. Morfologia e storia dell'*alba* occitanica», *Critica del testo*, 8/2, 2005, pp. 669-763, a p. 761, corrisponde all'apertura (*Bel dous amicx...*) di due strofe di *BdT* 461.113 *En un vergier* (Chaguinian, p. 209, vv. 3:1, 4:1).<sup>27</sup>

Senza contare infine che, se *c* fosse originale, per la sua eccellente soluzione al problema interpretativo di *Reis glorios* («preciosa strofa» la dichiara Riquer, *Los trov.*, I, p. 513 nota ai vv. 31-35) difficilmente la tradizione l'avrebbe trascurata o sostituita con un'altra, come avrebbero fatto rispettivamente il capostipite comune di **EPS<sup>g</sup>** (si veda *infra*) e **CM<sup>on</sup>**.<sup>28</sup>

Le strofe *bde* invece non rispettano la composizione di rima ma-

<sup>27</sup> Già Kolsen, rilevando la somiglianza, in effetti singolare, tra il v. 2 della strofa *c* e i vv. 11-13 dell'*alba* di Bertran d'Alamano *BdT* 76.23 (Chaguinian, p. 190, vv. 2:1-3), riteneva possibile che *c* fosse opera di un giullare che conosceva altre albe (di nuovo il motivo potrebbe essere tipico: un augurio simile è anche nella cit. *En un vergier*, vv. 5-7 [Chaguinian, p. 209, vv. 2:1-3]). Infine, dal punto di vista stilistico Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, p. 31 osserva che l'auspicio che l'*alba* non giunga mai del v. 2 di *c* contraddice la conclusione dei successivi vv. 4-5 (secondo **R**), dove essa è disprezzata insieme al *gilos*, per cui «mindestens eins von beiden muß also wol der überlieferung entnommen sein».

<sup>28</sup> Dal punto di vista della tradizione, la strofa *c* si configura come un prodotto isolato, di parte di uno solo dei tre rami della tradizione di *Reis glorios* (si veda *infra*), con estensione a **R**. La strofa è tuttavia da tempo edita come ultima del componimento (e quindi di fatto considerata autentica, salvo che, come si è visto, da Kolsen) e ben prima che da Sharman, Chaguinian e Zufferey, a partire da Raynouard, *Choix*, III, p. 314; Bartsch, *Prov. Lesebuch*, p. 101; Appel, *Chrest.*, n. 56; Meyer, *Recueil*, n. 14; Bartsch-Koschwitz, *Chrest.*, col. 110; Crescini, *Manuale*, n. 21; è accettata da Riquer, *Los trov.*, I, n. 89 ma rifiutata (sulla base della scelta di Kolsen senza più) da Kurt Lewent, rec. a Francesco Piccolo, *Arte e poesia dei trovatori* (Napoli 1938), *Annales du Midi*, 51, 1939, pp. 424-425 nota 1.

schile e femminile nella strofa (*be* hanno solo rime maschili,<sup>29</sup> *d* ha solo rime femminili) né sono integrabili in uno schema ‘possibile’, anche a prezzo di spostamenti; questo vale in particolare per *b*, soltanto di **M<sup>on</sup>**, dove, pur ristabilendo al secondo posto la strofa 5 di questo testimone, si otterrebbe uno schema 2 *atz/uda* + 2 *el/atge* + 1 *os/ia* + 1 *an(t)/is*.<sup>30</sup>

Queste conclusioni sono importanti per il ruolo di ‘svelamento’ del messaggio di *Reis glorios* che tre fra le strofe apocriefe (*abc*) svolgono (in modo ‘diretto’ in *bc*, ‘indiretto’ in *a*), costituendo inoltre due di esse (*bc*) una componente necessaria nelle interpretazioni che dell’alba hanno dato Zufferey e Lazzarini. Siamo invece molto probabilmente di fronte a superfetazioni, ora più ora meno ben costruite e integrate (le strofe *de* rappresentano quelle più scadenti),<sup>31</sup> come lasciava da subito sospettare la loro varietà,<sup>32</sup> che dovremo considerare esito di una ricezione ‘attiva’ di *Reis glorios*<sup>33</sup> (quasi glosse o «*scolia*» al testo, come propone Lazzarini 2013, p. 131, e 2016, pp. 29-30) ma insieme pure di una difficoltà interpretativa nei confronti del componimento che ancora ci tocca di superare.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Improbabile, anche all’interno della sua argomentazione (si veda *infra*), la proposta di Lazzarini 2013, pp. 138, 148, e 2016, pp. 29 nota 43, 44 di vedere nelle sole rime maschili della strofa *b* una voluta alterazione – *hétérogonie* nella terminologia di Billy, *L’architecture lyrique médiévale*, pp. 27, 50 (cit. da Lazzarini), di estensione però alquanto limitata – che marcherebbe il cambio di locutore o addirittura un rinvio al genere maschile, solo ammesso nel paradiso cataro (nell’ipotesi di un Giraut de Borneill vicino a posizioni eretiche).

<sup>30</sup> La strofa *b* è certamente apocriefa anche per Bertoletti 2016, p. 9.

<sup>31</sup> Così sostanzialmente anche per Zufferey, pp. 261-262, e Lazzarini 2013, pp. 133-134.

<sup>32</sup> Di qui il tentativo, necessario alla strategia dimostrativa, di Zufferey di far discendere le strofe *ab* da *c*, considerata autentica (si veda *supra*) e di Lazzarini di combinare i contenuti di *bc* per la ricostruzione di una strofa finale perduta (si veda *infra*).

<sup>33</sup> Favorita anche dalla semplicità dello schema metrico, come nota Di Girolamo 2009, p. 74.

<sup>34</sup> Per Picchio Simonelli, *Lirica moralistica*, pp. 198, 201, e Franck Bauer, «L’aube et la nuit», *Revue des langues romanes*, 110, 2006, pp. 291-327, a p. 306 l’aggiunta delle strofe apocriefe è dettata dall’esigenza di adeguare il componimento all’idea che i copisti si facevano di un’alba profana. Un’analisi dei *textual problems* di *Reis glorios* dà Jonathan Saville, *The Medieval Erotic ‘alba’: Structure as Meaning*, New York - London 1972, pp. 254-262, riassuntiva delle ipotesi di Kolsen e debolmente conclusiva, sulla base del principio che «our

\*

L'esame della *varia lectio* permette di stabilire in modo soddisfacente anche se non perentorio – precisando (e in qualche caso correggendo) le analisi di Sharman, Chaguinian e Zufferey e attenuando nel contempo la sfiducia avanzata da Lazzerini 2016, p. 18 – i seguenti gruppi:

**EPS<sup>g</sup>**, al v. 15 *si-us consec enans*, che stravolge la regolarità del *re-franh* (errore congiuntivo ma non separativo) e consente di costituire i testimoni in sottofamiglia rispetto a quella (**EPRS<sup>g</sup>**) già definita sulla base dell'ordine strofico;<sup>35</sup>

**M<sup>on</sup>T**, ai vv. 4 *ve-*, *viguda* 'vista' per *venguda* 'giunta, scesa' **cett.**,<sup>36</sup> con **A<sup>mbr</sup>** (*veiota*); 14 *asale*, *-aglle* (**A<sup>mbr</sup>** *asaia*)<sup>37</sup> e 16 *fenestrella*, *finestrela* (**A<sup>mbr</sup>** *fe-*), che sconciano la rima (la seconda lezione rende anche il verso ipermetro),<sup>38</sup> ancora con **A<sup>mbr</sup>** (errori congiuntivi ma non separativi).

Sulla base degli elementi indicati la tradizione risulta quindi a tre rami: **C / α > EPS<sup>g</sup>-R / β > M<sup>on</sup>-T+A<sup>mbr</sup>**, con probabile contaminazione **β → R** per la strofa *c*<sup>39</sup> e almeno una variante adiafora al v. 9: **RT**

interest is in poems rather than in poets» (p. 259), che la strofa *c*, ancorché non autentica, si accorda con il resto del componimento («the author of VII [= *c*], whoever he may have been, had a great understanding of I-VI»).

<sup>35</sup> Cade qui l'opportuna osservazione di Chaguinian, p. 130 di un ulteriore legame fra **ES<sup>g</sup>**, che trasmettono le albe di Giraut e di Cadenet *BdT* 106.14 una di seguito all'altra e con attribuzione al primo dei due trovatori.

<sup>36</sup> Che (come pensa anche Zufferey, p. 255) sarà difficilmente errore poligenetico da perdita di un *titulus* all'atto della copia.

<sup>37</sup> Da 'assalire' (*asaglire*), come osserva Bertoletti 2014, p. 66.

<sup>38</sup> Mentre la prima pone il verbo all'indicativo al posto del congiuntivo, come osserva Zufferey, p. 255 nota 68.

<sup>39</sup> La strofa giunge in precarie condizioni a **T**, per cui dovremo pensare a una trafila particolarmente accidentata da **β** a quest'ultimo testimone ovvero a un suo stato testuale malandato *ab origine* (che spiegherebbe perché **M<sup>on</sup>** e **A<sup>mbr</sup>** la trascurano) con un successivo 'restauro' da parte del copista di **R**. L'ipotesi di una contaminazione di direzione opposta (**R → T**) è meno economica per la presenza della variante (**M<sup>on</sup>**)**RT+A<sup>mbr</sup>** del v. 9, che si dovrebbe attribuire a una precedente contaminazione **β → R** o all'autonoma (ma coincidente con i testimoni di **β**) iniziativa del copista di **R** (la difficoltà sarebbe superata se si considerano le varianti del v. 9 frutto di un'insignificante scelta fra sinonimi, come ritiene Lazzerini 2016, p. 17 ma come non sembra ipotizzabile, almeno a giudicare dalla frequenza d'uso dei lemmi in questione).

*c'adus*, -tç con **M<sup>on</sup>** *cadaun* (lezione corrotta ['ciascun, ogni (giorno)'] ma dipendente da **β**) + **A<sup>mbr</sup>** *chi adux* (vs *c'a-/q(u)'amena cett.*).<sup>40</sup>

La dipendenza di **M<sup>on</sup>T** e **A<sup>mbr</sup>** insieme dallo stesso interposito **β** è dimostrata da quanto sopra nonché da altre varianti adiafore o deteriori (già indicate da Di Girolamo 2015, p. 410) ai vv. 1 (**M<sup>on</sup>T** *lu(t)ç* ≈ **A<sup>mbr</sup>** *lus*),<sup>41</sup> 16 (**M<sup>on</sup>** *fait a la*, **T** *fatç vos a* ≈ **A<sup>mbr</sup>** *fa' vox a*), 24 (**M<sup>on</sup>T** *m(i)a* ≈ **A<sup>mbr</sup>** *ma*), con le sole differenze dei vv. 3 (**M<sup>on</sup>T** *lial* vs **A<sup>mbr</sup>** [+ **cett.**] *fedel*) e 22 (**M<sup>on</sup>T** *non dormi pu(o)is* vs **A<sup>mbr</sup>** [v. 6 + **cett.**] *e' nun dormi*), dove considereremo la prima, come Lazzerini 2016, p. 16, una «scelta soggettiva» fra sinonimi diffusi nel testo mentre attribuiremo la seconda ai problemi di trasmissione che per questi testimoni toccano le strofe V-VI (si veda *supra*).<sup>42</sup> La maggiore vicinanza della versione italiana a **T** (e una corrispondente piccola distanza di quest'ultimo da **M<sup>on</sup>**) è anch'essa suggerita da un significativo gruppo di varianti ai vv. 7 (si veda *infra*), 12 (**T** *resida-us* ≈ **A<sup>mbr</sup>** *sursé vos*), 16 (si veda *supra*), su cui cfr. anche Bertoletti 2014, p. 51; meno sicura la concordanza di 17: **T** *regardatç* (con **C**) ≈ **A<sup>mbr</sup>** *rega[r]dé* (ma ms. *reçade*).<sup>43</sup>

Lazzerini 2016, p. 17 nota che anche la costruzione alla latina del *verbum timendi* al v. 14 (da preferire perché *difficilior*) lega **M<sup>on</sup>T** e **A<sup>mbr</sup>**, cui si unisce però anche **E** *no-s* (variante della più comune forma *no-us*, secondo il suggerimento di Zufferey, p. 255 nota 68), che spinge così la lezione al piano più alto della tradizione.

Il luogo testuale più rilevante (giustamente valorizzato da Di Girolamo 2009 e Lazzerini 2016) è però al v. 7, che si presenta nei termini seguenti:

<b>C</b>	non dormiatz süau vos rissidatz
<b>EPRS<sup>g</sup></b>	ne/no(n) dormas/-atz p(l)us senher si a vos platz
<b>T</b>	non dormetç plus qe·l giorn es apropiatç
[ <b>A<sup>mbr</sup></b> ]	nun dormi tantu ché lu çorno est aproçato]

<sup>40</sup> Zufferey, p. 255 indica altri due luoghi di contaminazione di **R** con **β**, non sicuri e perciò qui non considerati, ai vv. 18: **R** *s'ieu*, **T** *c'ieu* (**M<sup>on</sup>** *si*) vs *s'ieu-s* (**C**: ovvero *si-eus*, come vuole Zufferey, ivi nota 70), *si-us cett.*, ma l'oscillazione tra uscita o no in sibilante del sintagma può dipendere da aplografia su *s-* iniziale successivo; e 19: **RT** *er* (**M<sup>on</sup>** *sira*) vs *n'er cett.*, ma la corrispondenza potrebbe essere casuale (**R** *vostres* [= **CEP**] *er*, **T** *e... vostr' er*).

<sup>41</sup> Come osserva acutamente Lazzerini 2016, p. 16 la forma maschile dell'aggettivo che precede (*verai(s) lu(t)ç* [non però in **A<sup>mbr</sup>**: *vera lus*], che è errore morfologico) rende improbabile la poligenesi.

<sup>42</sup> **A<sup>mbr</sup>** si dimostra legato a **M<sup>on</sup>** (**T** manca) subito dopo: *stete* ([*e*]n *çe-noiion*) ≈ *s'estan* (*genuchuns*) vs *ni-m moc* (*de ginolhos*) e varr. formali **cett.**

<sup>43</sup> Corretto da Bertoletti 2014, p. 49, ipotizzando che ç «sia dovuta a un fraintendimento grafico».

**M<sup>on</sup>** cal ki faças *sta* su livas (– 2)

e a proposito del quale possiamo dapprima ipotizzare una lezione erronea nel secondo emistichio di **EPRS<sup>g</sup>** *senher si a vos platz*, che riprende quello del v. 2 ma attribuisce con scarsa coerenza conativa l'appellativo *senher* al 'compagno', dove in precedenza era assegnato a Dio (come osserva Di Girolamo 2010, p. 64),<sup>44</sup> confermando la famiglia **α** stabilita in precedenza; è perciò del tutto improbabile che questa ripresa possa essere considerata una *lectio difficilior* e quindi autentica, come sembra volere Zufferey, p. 255.<sup>45</sup> La variante di **EPRS<sup>g</sup>** è verosimilmente conseguenza di un rifacimento dell'emistichio guasto in **α** e anche in **CT**, come segnalano le lezioni di questi testimoni (**C** *süau vos rissidatz*, **T** *qe-l giorn es apropciatç*, con **A<sup>mbr</sup>**),<sup>46</sup> che hanno innovato singolarmente (**M<sup>on</sup>** è invece guasto e in questo caso indipendente da **T**) per rimediare alla stessa situazione;<sup>47</sup> tutto questo comporta un interposito più alto comune a **Caβ**, che in definitiva s'identifica con l'archetipo.

Non con la stessa sicurezza si può operare per il primo emistichio del v. 7 come si presenta in tutta la tradizione ('non dormite', 'non dormite più') salvo **M<sup>on</sup>**, che potremmo ritenere anticipare il primo emistichio del v. 12 *no(n) dor-/durmaç/-as/-atz p(l)us*, pure qui di quasi tutta la tradizione (mancano **T+A<sup>mbr</sup>**) per sanare il guasto che ha già interessato il secondo emistichio (si tratterebbe dunque di un verso interamente corrotto o caduto in tutti questi testimoni); tuttavia, la ripetizione dell'invito a non dormire dei vv. 7 e 12 può invece interpretarsi come un artificio anaforico dell'autore (l'intera alba è un reiterato

<sup>44</sup> Com'è logico aspettarsi, dai dati della *COM2* l'appellativo è usato nei confronti di Dio (anche nell'alba di Raimon de las Salas *BdT* 409.2, vv. 2-3 [Chaguinian, p. 181]) e soprattutto di signori naturali o come apostrofe di rispetto ed è significativamente allocuzione del personaggio femminile nelle pastorelle.

<sup>45</sup> La lezione di **EPRS<sup>g</sup>** era già rifiutata da Raynouard, *Choix*, III, p. 313, che pure conosceva **EPR** (oltre che **C**) e che qui sceglie **T**.

<sup>46</sup> È rilevante per l'operazione testuale svolta dall'antecedente di **T+A<sup>mbr</sup>** la ripresa di un motivo paolino – operante anche nel v. 6 dell'alba religiosa di Falquet de Romans *BdT* 156.15 (Chaguinian, p. 276) e probabilmente in quella di Peire Espagnol *BdT* 342.1, v. 3 (Chaguinian, p. 320) – indicata da Bertoletti 2014, pp. 60-61.

<sup>47</sup> L'ipotesi che una delle due lezioni di **CT** sia autentica è meno economica, giacché non spiega la presenza dell'altra.

invito al *companho* a levarsi e tale richiamo è canonico sin dall'«Alba bilingue», a sua volta ripreso dagli inni cristiani del mattino, mentre il richiamo a non dormire origina direttamente dal Nuovo Testamento)<sup>48</sup> e dunque costituire per il primo emistichio del v. 7 una *lectio difficilior* e non un intervento correttorio operato dalla tradizione.<sup>49</sup> Di Girolamo 2009, p. 65, e Lazzerini 2016, p. 20 sono per la prima soluzione e ritengono l'intero v. 7 corrotto o mancante in archetipo, cui corrisponderebbero da una parte la soluzione 'composita' di **C-EPRS<sup>g</sup>-T<sup>50</sup>** e dall'altra la lezione danneggiata di **M<sup>on</sup>**, che può a sua volta costituire un rifacimento indipendente per sanare lo stesso guasto presente nel modello degli altri testimoni oppure rappresentare – nonostante la sua cattiva trasmissione – il testo originale. Le ricostruzioni della seconda parte del verso operate da Di Girolamo 2009, pp. 65-67 (*en e>sta<ns vos> li-*

<sup>48</sup> Cfr. Di Girolamo 2009, p. 83, e Aurelio Roncaglia, «Il “Canto delle scolte modenesi”», *Cultura neolatina*, 8, 1948, pp. 5-46, a p. 25.

<sup>49</sup> Una certa resistenza all'anafora è però da rilevare in **T**, che inserisce al v. 12 *resida-us*, lezione certamente succedanea per l'ipometria che genera. Al contrario **C** presenta una variazione al v. 7 con *non dormiätz* (ma *non dormatz* al v. 12), quadrisillabo e frutto di un arrischiato intervento testuale (per il rifiuto di *plus* del resto della tradizione) in direzione di una forma piuttosto rara della 2<sup>a</sup> pers. plur. del congiuntivo presente, corrispondente al (*Non*) *dormiätz* (detto da Gesù agli apostoli nel Getzemani), con scansione trisillabica, del *Breviari d'amor*, v. 23128 (cfr. *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, Tome IV (16783T-27252), édité par Peter T. Ricketts avec la collaboration de Cyril P. Hershon, Turnhout 2004, p. 358 [varr. *dormatz*, *dormiscatz*]) rintracciato dalla *COM2* (altre forme in *-iätz* sono da trascurare perché non si può escludere o è probabile che si tratti di imperfetti indicativi; ma cfr. Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, Paris 1921, p. 292: «Subj. prés., ... *moriätz*»). Sulla desinenza si può pensare alle uscite in *-iätz*, *-iä* (su base analogica, a partire dal «sentiment d'un élément palatal à valeur formative») che rileva Jules Ronjat, *Grammaire Historique des Parlers Provençaux Modernes*, 4 voll., Montpellier 1930-1941, vol. III, pp. 167-168 (§ 565) dalla fine del sec. XIII nelle Landes, in Limosino e altrove (sulla base di Albert Harnisch, *Die altprovenzalische Praesens- und Imperfect-Bildung mit Ausschluss der A-Conjugation*, Marburg 1886, p. 24); molto improbabile una forma dal lat. DORMITARE, come pensa Chaguinian, p. 142, noto solo dall'unico esempio di *LR*, 3, p. 74b (*dormitan*; cfr. anche *FEW*, 3, p. 143b), che per di più presenterebbe una lenizione al grado zero, nota alla lingua d'oc e ai trovatori, ma difficile da immaginare nella penna del copista narbonese di **C** (cfr. Zufferey, pp. 267-268).

<sup>50</sup> Qualificata di «*pastiche*» e di «modesto *collage*» da Lazzerini 2016, pp. 18, 20.

vaz, accettata da Lazzerini 2016, pp. 18-20, con una precisazione)<sup>51</sup> e da Bertoletti 2014, p. 61 (*⟨e⟩sta⟨tz⟩ su⟨s e⟩ livaz⟩*)<sup>52</sup> sono indubbiamente riuscite<sup>53</sup> nonché congruenti, come si è visto, con la spiritualità cristiana del mattino. La lezione di **M<sup>on</sup>** appare così a Di Girolamo (pp. 66-67) «indiscutibilmente migliore, oltre che *difficilior*», anche se egli non conclude per la sua autenticità,<sup>54</sup> come pure potrebbe fare e come poi in pratica fa mettendola a testo nella sua edizione.

Non credo tuttavia che, nonostante la qualità del testo ricostruito del secondo emistichio, la variante del v. 7 di **M<sup>on</sup>** possa essere considerata originale, per ragioni di economia della tradizione. Infatti, se riteniamo che **M<sup>on</sup>** conserva la lezione autentica, dovremo isolarlo in un ramo a lui proprio contro quello da cui discendono tutti gli altri testimoni, uniti nel primo emistichio del v. 7 dall'innovazione 'non dormite' che difficilmente potremo considerare poligenetica; in questo caso tuttavia gli errori comuni a **M<sup>on</sup>T** non sono spiegabili per trasmissione orizzontale, trattandosi in almeno due casi di errori grossolani. Al contrario, se la ricostruzione fin qui operata della tradizione è corretta, la lezione 'non dormite' deve risalire all'originale, o almeno all'archetipo, dove doveva pure essersi verificata una situazione insoddisfacente, per guasto o per mancanza, del secondo emistichio del v. 7, come indiscutibilmente dimostra la diffrazione (per me *in absentia*) del passo.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Lazzerini (come già Zufferey, p. 255, e nota 69) sostituisce *su⟨s⟩* a *⟨vos⟩*, meno 'invasivo' sulla lezione tramandata e contenente *sus* (rintracciabile in più albe: *BdT* 156.15, 342.1, 461.25a) come «'marca' del genere».

<sup>52</sup> Che, secondo Bertoletti, riprenderebbe il v. 4 dell'alba religiosa di Falquet de Romans *BdT* 156.15 (Chaguinian, p. 276). La soluzione è ritenuta meno probabile da Lazzerini 2016, p. 19 per la necessità di congetturare anche la presenza della congiunzione.

<sup>53</sup> E anche brillante quella di Di Girolamo (pp. 65-66) per rinvenire la locuzione avverbiale *en estans/-t*, nota alla lingua d'oc sin dal *Boeci*.

<sup>54</sup> Con maggiore sicurezza in Di Girolamo 2010, p. 30 («quasi certamente nasconde la lezione originale»).

<sup>55</sup> Cfr. Di Girolamo 2009, p. 67. Anche Lazzerini 2016, p. 20 ritiene il verso «già compromesso nell'archetipo»: resta però ambigua la sua valutazione della lettura di **M<sup>on</sup>**, la cui «divergenza» sarebbe spiegata dall'«inintelligibilità dell'antecedente di **T**», con ciò ammettendo implicitamente l'impossibilità di attingere l'originale attraverso di esso (le lezioni di tutti i testimoni sono infatti «scadenti o variamente raffazzonate»). Nel quadro qui definito rimane però inspiegata la soluzione che **M<sup>on</sup>** adotta per il primo emistichio a fronte del 'non dormite' che do-

Non costituisce elemento in contrario a quanto fin qui ricostruito l'opposizione al v. 17 *ensenhas* (*esenge* [o (*le*) *senge*])<sup>56</sup> **ER(M<sup>on</sup>)** vs (*e*)*stel(l)a(s)* **CPS<sup>g</sup>T**, dove la seconda lezione è da considerare innovazione poligenetica (e ripetitiva di *estela* del v. 8) per il carattere rariore della prima e del suo significato (si veda *infra*), che la configurano chiaramente come *difficilior*.<sup>57</sup>

\*

Alcuni luoghi di *Reis glorios* sono passibili di aggiunte o di precisazioni interpretative, che talora complicano ulteriormente il quadro dei motivi e dei tratti in gioco.

Ai vv. 1-2 l'«austero attacco religioso» (secondo Di Girolamo 2009, pp. 73-75),<sup>58</sup> dove si celebrano la gloria, lo splendore e la potenza di Dio, è intessuto di riprese dalle Scritture e, come già indicato da Dimitri Scheludko (anche per i vv. 8-9 e 12-13), dagli inni cristiani del mattino.<sup>59</sup> Per Di Girolamo esso è solo in parte assimilabile al motivo della 'preghiera epica' e si accorda malamente a un'intenzione amorosa, ma su questo si può osservare che, in un contesto eroticamente ben più 'avanzato', già Guglielmo IX si serve in *BdT* 183.5 di una preghiera similmente solenne, benché più breve (*Senher Dieus, quez es del mon capdels e reis...*), per deprecare – lui con corrosiva

veva trovare in **β**, situazione che rafforza la plausibilità di quanto osservato *supra* alla nota 6.

<sup>56</sup> Da interpretare come generico italianismo plurale. *Segne* plur. è attestato in italiano antico, anche con significato diverso da 'insegna (cavalleresca)', dai dati del *corpus* del *Tlio* (pur se talora come sost. masch.).

<sup>57</sup> Così Di Girolamo 2009, p. 64, e 2010, p. 39; Zufferey, p. 255; Lazzarini 2016, p. 22. Kolsen edita invece *estelas*, nonostante già Schlaeger (*Studien über das Tagelied*, che Kolsen – come dimostra 1935, p. 96 – ben conosce) avesse preferito *ensenhas*.

<sup>58</sup> Di «solenne e ben scandito inizio liturgico» parla Jole M. Scudieri Ruggieri, «Per le origini dell'alba», *Cultura neolatina*, 3, 1943, pp. 191-202, a p. 194.

<sup>59</sup> Cfr. Dimitri Scheludko, «Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik», *Archivum Romanicum*, 15, 1931, pp. 137-206, a pp. 204-205, con Ph. A. Becker, «Vom Morgenhymnus zum Tagelied», in Id., *Zur romanischen Literaturgeschichte. Ausgewählte Studien und Aufsätze*, München 1967, pp. 149-173, a pp. 166-167 (che parla di «auffällige Ähnlichkeit» fra gli inni matutini e *Reis glorios*, indizio di una «genetischen Zusammenhang»). Ai riferimenti testuali si aggiungerebbero poi quelli della melodia verso il repertorio sacro, su cui cfr. Monari, «*Son d'alba*», pp. 711-722.

parodia, mentre la cifra stilistica di Giraut è certo differente – la custodia del *con* e che il motivo del ‘favore di Dio’ verso l’amore terreno e gli amanti conosce nella letteratura medievale prove anche più risolutive, dal punto di vista teologico e morale, di compromissione dell’Onnipotente.<sup>60</sup>

Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, p. 31: «Den anfang des gedichtes bildet ein ganz im schweren hymnenstil gehaltenes gebet zu Gott». Al *rex gloriae* di Ps 23.7-8, 10 (non recepito però da T, che gli sostituisce il più ovvio *Dieus*, con conseguente ritocco al v. 2, non direi con l’intenzione di ‘virare’ il testo verso il religioso, come ritiene Giuseppina Brunetti, rec. a Bertolletti 2014, *Revue de linguistique romane*, 80, 2016, pp. 541-546, a p. 546, e peraltro isolatamente, giacché il suo sodale A<sup>mbr</sup> ha *rex glorioso*, v. 2) e al *Deus/dominus potens* (dello stesso salmo e di altri luoghi) si affianca la *claritas Dei* di Lc 2.9 e Apc 21.23, sulla base – osserva Scheludko – del «Parallelismus Gott-Licht des herankommenden Tages der kirchlichen Morgen- gesänge», dove troviamo il *lumen verum* (e la *lux*, che discende direttamente dalla *lux vera* di Io 1.9);<sup>61</sup> a questi richiami si aggiungono quelli apocalittici

<sup>60</sup> Cfr. Walter Meliga, «Amore e ‘favore di Dio’ nei trovatori», in *Il favore di Dio. Metafore d’elezione nelle letterature del Medioevo*. Atti delle VI Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 7-9 giugno 2017), a cura di Francesco Mosesti Casaretto, Alessandria 2017, pp. 381-398, a pp. 386-387. Una soluzione analoga dà Saville, *The Medieval Erotic ‘alba’*, p. 101: «We are dealing, in this first strophe of Giraut’s *alba*, with an artful poetic representation of that kind of non rational compromise between the world and God that is characteristic of much of high medieval civilisation in general». Becker, «Vom Morgenhymnus zum Tagelied», p. 167 (che in definitiva ritiene *Reis glorios* un’alba amorosa), rileva che l’invocazione a Dio riguarda una relazione extracongiugale, cioè un peccato mortale.

<sup>61</sup> Nonché le amplissime risonanze dell’estetica e della filosofia della luce che ritroviamo lungo tutto il Medioevo (su cui il classico Edgar De Bruyne, *Études d’esthétique médiévale*, 3 voll., Brugge 1946, *passim*).<sup>62</sup> Un ulteriore possibile intertesto sacro è indicato da Martín de Riquer, «Zu Giraut de Bornelh und seiner *Alba Reis glorios*», in *Romania cantat’. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen*. Band II: *Interpretationen*, hgb. von Francisco Oroz Arizcuren, Tübingen 1980, pp. 341-344, a p. 343 per i vv. 27-28, dove si potrebbe vedere un riflesso dell’evangelico *vigilate et orate* (Mt 26.41, Mc 14.38) di Gesù agli apostoli sonnolenti nel Getsemani. Infine Margaret Switten, «Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours», in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. III<sup>ème</sup> Congrès international de l’Association Internationale d’Études Occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990), 3 voll., Montpellier 1992, vol. II, pp. 679-696, a p. 687 nota la presenza della Vergine, in effetti rara nei trovatori del XII secolo, nel

nonché d'immagine (più che testuali) da Prudenzio avanzate da Sarah Spence, «*Et ades sera l'alba: 'Revelations' as Intertext for the Provençal alba*», *Romance Philology*, 35, 1981, pp. 212-217.<sup>62</sup>

Secondo Helmut Hatzfeld, «Liturgie und Volksfrömmigkeit in den südromanischen Dichtersprachen des Mittelalters», *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 13, 1933, pp. 65-98, a p. 75 nessun autore segue Giraut nelle «grandiosen Christus-Sol- und Christus-Lux-Bezeichnungen»; l'affermazione è criticata da Diego Zorzi, *Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria*, Milano 1954, pp. 279-285, ma in effetti dalle riprese, tutte più tarde, che Zorzi raccoglie sembra di dover riconoscere a *Reis glorios* il primato nell'uso di queste immagini. Questo è tanto più probabile se osserviamo con Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, pp. 54-55 che *lums e clardatz* (anzi la loro combinazione in un appellativo sinonimico) entreranno nel lessico tipico dell'alba, come indicano le presenze in Guillem d'Autpol *BdT* 206.1 (vv. 11, 22: «de paradis lums e clardatz e alba», detto della Vergine [Chaguinian, pp. 291-292, vv. 1:11, 2:11, 4:11, 5:11]) e di Peire Espanhol *BdT* 342.1 (v. 28: «lum ni clardet», che mancheranno ai dannati [Chaguinian, p. 321, v. 4:7]).

Infine, come osserva Elizabeth W. Poe, «The Three Modalities of the Old Provençal Dawn Song», *Romance Philology*, 37, 1983-1984, pp. 259-272, a p. 263, anche l'alba di Raimon de las Salas *BdT* 409.2 inizia con un'invocazione a Dio (già Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, p. 33 notava che quest'alba «in ein paar ausdrücken entfernt an Guiraut v. Bornelh anklingt») perché intervenga nella protezione degli amanti, seppure con minore intensità devota. La cosa però più interessante è osservare che si tratta di un'invocazione analoga per testo e posizione a quella che troviamo all'inizio della versione italiana in **A<sup>mbr</sup>** (*Aiuta De'...*) e che mi sembra testimoniare ancora di una certa circolazione di stilemi religiosi all'interno del genere dell'alba. Di Girolamo 2015, p. 417 preferisce invece riferire l'attacco di **A<sup>mbr</sup>** al grido

contesto di relazioni metrico-musicali di *Reis glorios* con l'inno *Ave maris stella* e il *versus* sanmarzialese *O Maria Deus maire*.

<sup>62</sup> Un ulteriore possibile intertesto sacro è indicato da Martin de Riquer, «Zu Giraut de Bornelh und seiner Alba *Reis glorios*», in *'Romania cantat'. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen*. Band II: *Interpretationen*, hgb. von Francisco Oroz Arizcuren, Tübingen 1980, pp. 341-344, a p. 343 per i vv. 27-28, dove si potrebbe vedere un riflesso dell'evangelico *vigilate et orate* (Mt 26.41, Mc 14.38) di Gesù agli apostoli sonnolenti nel Getzemani. Infine Margaret Switten, «Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours», in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. III<sup>ème</sup> Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990), 3 voll., Montpellier 1992, vol. II, pp. 679-696, a p. 687 nota la presenza della Vergine, in effetti rara nei trovatori del XII secolo, nel contesto di relazioni metrico-musicali di *Reis glorios* con l'inno *Ave maris stella* e il *versus* sanmarzialese *O Maria Deus maire*.

di battaglia francese nella I Crociata, connessione tuttavia che, come riconosce lo stesso Di Girolamo, richiede un supplemento interpretativo.

In *fizels aiuda* del v. 3 è tentante vedervi una connotazione di ambito o di origine feudale, anche se un po' sconcertante giacché è al Signore dell'universo che è richiesto un tale soccorso. Sin dalla *Vulgata* Dio è *fidelis* (al patto con Israele – Dt 7.9 e 32.4 – e poi verso i credenti – 1Cor 1.9 ecc.), *adiutor* (Gn 49.25, Ex 2.22 ecc.) e prestatore di *adiutorium* (Ps 7.11, 34.2 ecc.) e *auxilium*, ma l'*auxilium fidele* è quello del vassallo (cfr. Du Cange, 1, p. 501a) e dell'alleato o del suddito nonché, in ambito ecclesiastico, spesso dei religiosi verso la propria chiesa o i confratelli (cfr. *Patrologia Latina Database*).

L'univoca designazione di 'compagno' per l'assente al quale si rivolge il soggetto che parla (e che occupa la funzione della *gaita*) ai vv. 6, 11, 16, 21, 26 e già avanzata al v. 3,<sup>63</sup> effettivamente inconsueta all'interno del gruppo dei locutori che intervengono nell'alba (e, come osserva Di Girolamo 2009, p. 80, che non esprime alcuna altra funzione propria del genere), non sembra aver colpito molto gli editori e gl'interpreti di *Reis glorios*, con l'eccezione di Picchio Simonelli (si veda *infra*) e Zufferey<sup>64</sup> e soprattutto di Di Girolamo 2009 e Lazzerini 2013 e 2016, che ne fanno l'elemento centrale della loro interpretazione del componimento. Tale designazione – ribadita in anafora prolungata tra successivi inizi di strofe per l'intero testo salvo la *cobla* iniziale e corroborata dagli ulteriori riferimenti alla *leial companhia* del v. 26 nonché alla *paria* del v. 29 (che suggella il lungo appello del soggetto) – non ha paragoni nelle rimanenti albe d'*oc*, ma conta parecchi riscontri nella restante poesia trobadorica, sin dal 'primo trovatore', a partire dall'originario significato di ambito feudale,<sup>65</sup> e dovrà perciò rispondere a un'intenzione autoriale definita.

<sup>63</sup> La designazione è mantenuta nelle strofe apocrife (*a* v. 1, *d* v. 3 ed *e* v. 1) e viene rivolta di rimando dal 'compagno' al soggetto (*b* v. 1 e *c* v. 1), a conferma della sua centralità nell'economia del componimento, per quanto, come si vedrà, non compresa.

<sup>64</sup> Zufferey, p. 265 precisa che la voce che segnala l'alba non è una *gaita*, ma «un ami qui accompagne l'amant sur le lieu du rendez-vous amoureux», che tuttavia non viene meno alla sua funzione di «messenger de l'aube».

<sup>65</sup> Cfr. Guglielmo IX, *Poesie*, Edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973, p. 20.

Anche nella celebre – ma di tormentata interpretazione – alba francese *Gaite de la tor* è questione di un ‘compagno’ (*compainz*), al quale la *gaite* si rivolge due volte con quest’appellativo nelle strofe II e III (*compainz* compare poi altre tre volte nel *refrain* delle strofe III-V): secondo Pierre Bec, «L’aube française *Gaite de la Tor*: pièce de ballet ou poème lyrique?», *Cahiers de civilisation médiévale*, 16, 1973, pp. 17-33 si tratterebbe dell’amante,<sup>66</sup> ma l’attribuzione delle parti ai locutori che intervengono in quest’alba è molto diversa da un interprete all’altro, come si ricava dalla tabella di confronto in Madeleine Tyssens, «*Gaite de la tor*: une aube atypique», *Medioevo romanzo*, 17, 1992, pp. 321-337, a p. 323, che per parte sua inserisce più persuasivamente *compainz* all’interno dello scambio di battute fra due sentinelle che si sviluppa nelle prime strofe. Un ‘compagno’ nel servizio di sentinella si può ritrovare anche negli ultimi due versi del cosiddetto «Canto delle scolte modenesi» secondo l’interpretazione di Giulio Bertoni:<sup>67</sup> «Resultet haecco: “Comes, eia, vigila!” / per muros, “Eia, – dicat haecco – vigila!”»), ma non di altri studiosi e anche di Roncaglia, «Il “Canto delle scolte modenesi”», pp. 8-9 (vv. 29-30, dov’è preferita la soluzione «Resultet haecco comes: “Eia, vigila!”...»), con una *iunctura* che mi sembra però improbabile.<sup>68</sup>

È invece incerta l’interpretazione della *friuntschaft* del componimento tedesco n. 183a (144a) dei *Carmina Burana* (‘amicizia’ della sentinella ovvero ‘amore’ degli amanti) che Jeanroy, *Les Origines*, p. 67 affiancava a *Reis glorios* per il fatto che «le veilleur est représenté comme un ami du chevalier en bonne fortune», ma su cui si veda l’opinione in contrario di Arthur T. Hatto, «Mediaeval German [*albas*]», in *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers’ Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ed. by A. T. Hatto, The Hague 1965, pp. 428-472, a pp. 436, 446-447.

Qual è ‘l’uccello che nel bosco va cercando il giorno’ dei vv. 12-13? Solo **T** dà una risposta con una *singularis* (*c’ieu aus cantar l’ausell / e-l rosignol cier lo giorn per lo boisagie*), sconnessa nel sen-

<sup>66</sup> Bec, p. 28 nota 46, osserva la «fonction structurale» del vocativo *compainz* nelle strofe che lo contengono, analoga a quella attiva in *Reis glorios* (ma di tanto meno rilevata).

<sup>67</sup> Giulio Bertoni, «Il “Ritmo delle scolte modenesi” e le così dette ‘albe’» [1910], in Id., *Studi su vecchie e nuove poesie e prose d’amore e di romanzi*, Modena 1921, pp. 1-32, a p. 25.

<sup>68</sup> Nell’alba *BdT* 392.16a attribuita a Raimbaut de Vaqueiras la *gaiteta* è qualificata di ‘amico’ (v. 13 [Chaguinian, p. 158, v. 2:1]), ma si tratta di poco più di una forma di *captatio*. Infine, ‘compagno’ (*compar*) della sentinella di *BdT* (Frank) 461.25a è chiunque dei cavalieri, ai quali essa si rivolge, che vorrà sollecitare l’*escudier* a levarsi e lasciare il castello (vv. 29-30 [Chaguinian, p. 227, vv. 2:10-11]; cfr. Riquer, *Los trov.*, p. 1700 nota ai vv., che propone, benché senza convinzione, questa interpretazione).

so<sup>69</sup> e ipermetra in 13 e comunque sbagliata, almeno a norma profana e cortese – supposta da Zufferey 2010, p. 265 («vraisemblablement l'alouette») ma attestata nelle albe francesi<sup>70</sup> e poi fissata per sempre da Shakespeare, *Romeo and Juliet*, III.5, dove è appunto l'allodola, e non l'usignolo, *the herald of the morn* – nella quale significativamente viene soppiantato il gallo, l'*ales nuntius* ovvero *praeco diei* degli inni cristiani.<sup>71</sup>

Secondo Picchio Simonelli, *Lirica moralistica*, p. 205 nel *gilos* del v. 14 è da riconoscere il diavolo («*zelosus*, usato nel medio-latino per indicare un attributo specifico del diavolo»), conformemente alla sua interpretazione di *Reis glorios* come alba esclusivamente religiosa (si veda *infra*), e questa identificazione è accettata da Di Girolamo 2009 (seppure con riserva sull'esclusività della lettura di Picchio Simonelli [p. 82]) e Lazzarini 2013 e 2016. Su quest'interpretazione Riquer, *Los trov.*, I, p. 513 ha osservato che, all'epoca di Giraut, diffi-

<sup>69</sup> A meno di considerare l'*ausell* plurale asigmatico: un solo esempio in Appel, *Prov. Chrest.*, p. XVI (nella *Nobla Leyczon* valdese; in questa *scripta* il tratto è anzi la norma: cfr. Luciana Borghi Cedrini, *Ai confini della lingua d'oc (Nord-Est occitano e lingua valdese)*, Modena 2017, p. 207), ma *li auzel* (obliquo plur. in rima, nella stessa costruzione oggettiva infinitiva di **T**) è in Peire Milo *BdT* 349.6 (cfr. Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena 2008, p. 462) e *li* obliquo plurale si trova in altri testi (manoscritto di Wolfenbüttel da Emil Levy, «Poésies religieuses du manuscrit de Wolfenbuettel», *Revue des langues romanes*, 31, 1887, pp. 173-288, e 420-435, a p. 180 [§ 8: solo come proclitico, come qui in **T**]; *Misteri delfinatesi*, su Hugo Iserloh, *Darstellung der Mundarten der delphinatischen Mysterien*, Bonn 1891, p. 42); due casi possibili anche nei canzonieri **C** (*BdT* 401.2: ms. *quel* [Dio] *nos perdo li nostre fallimen*, su Raimon Gaucelm de Béziers, *Poesie*, edizione critica a cura di Anna Radaelli, Firenze 1995, p. 98, dove però *li* è corretto in *le* [si veda la nota a p. 105] a ottenere un obliquo sing.) e **P** (*BdT* 180.1: ms. *tegnia lioll ubert*, con *li oll* considerato invece sing. in Riquer, *Los trov.*, III, p. 1691 [*l'ioll*]).

<sup>70</sup> Cfr. Brian Woledge, «Old Provençal and Old French [*albas*]», in *Eos*, pp. 350, 353. Quanto alle albe *d'oc*, il canto di un uccello o canti di uccelli (sempre generici) sono presenti in Uc de la Bachalaria *BdT* 449.3, Raimon de las Salas *BdT* 409.2 e in *En un vergier* *BdT* 461.113, ma un altro usignolo canta 'notte e giorno' nell'alba anonima *BdT* 461.203.

<sup>71</sup> Cfr. Herman Janssen C.Ss.R., «Quelques remarques sur les rapports entre l'ancienne poésie provençale et les hymnes de l'Eglise», *Neophilologus*, 18, 1933, pp. 262-271, a pp. 267-268; Ramiro Ortiz, «Sulle origini ecclesiastiche dell'alba provençale», *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 103 (1943-1944), 2, pp. 133-141, a p. 140.

cilmente il termine avrebbe suggerito al pubblico altro senso che quello di ‘marito (geloso)’, come sostanzialmente confermano i dati della *COM2*, con circa 130 esempi nei trovatori, tutti nel senso cortese (e specialmente Peirol *BdT* 366.30, dove troviamo i *fols agaitz del gelos*),<sup>72</sup> e gli altri due *gilos* delle albe d’oc (le anonime *BdT* 461.3 e 461.113, cui s’aggiungono dei ‘mariti’ in Raimon de las Salas *BdT* 409.2 e Cadenet *BdT* 106.14 e il *malvays seynor* della sentinella in Raimbaut de Vaqueiras *BdT* 392.16a),<sup>73</sup> Riquer ha ancora rilevato che la connessione del *gilos* con il motivo dell’uccello o degli uccelli che cantano all’alba (attuata qui ai vv. 12-14) è presente anche nell’alba *BdT* 461.113 (vv. 10-11 [Chaguinian, p. 209, vv. 3:2-3]).<sup>74</sup> In ogni caso, allo stato della documentazione, l’identificazione proposta da Picchio Simonelli non persuade: certamente, a partire almeno da Cipriano, il demonio, che alla vista dell’uomo creato a immagine di Dio «in zelum ... prorupit», è istigatore di gelosia e invidia («livore periturus ... diabolum qui zelat imitatur»);<sup>75</sup> ma a quanto pare, e a differenza di quanto dice Picchio Simonelli, lat. *zelosus* come titolo o denominazione del diavolo è sconosciuto alla letteratura religiosa. La voce non è presente nella *Vulgata* (dove si trova invece il grecismo *zelotes*, in particolare come attributo di Dio [*Ex* 20.5, 34.14])<sup>76</sup> e compare tardi e in senso positivo (secondo *FEW*, 14, p. 660a la prima attestazione come agg. [‘voll fürsorglicher’] è del V-VI sec.) per neoformazione (e calco su *zelotes*) del lessico cristiano mediante un suffisso ampiamente utilizzato nel latino del tempo;<sup>77</sup> ma è soprattutto rilevante il fatto

<sup>72</sup> Cfr. Linda Paterson - Ruth Harvey, *The Troubadour ‘tensos’ and ‘partimens’: A Critical Edition*, Cambridge 2010, pp. 1014-1015 («the jealous husband’s foolish traps»).

<sup>73</sup> Dominique Billy, «Nouvelles perspectives sur l’alba», *Cahiers de civilisation médiévale*, 53, 2010, pp. 355-377, a p. 361 ricorda che il ‘geloso’ è personaggio specifico delle albe occitane e ne segnala la «surreprésentation» rispetto alla canzone.

<sup>74</sup> Riquer, «Zu Giraut de Bornelh und seiner Alba *Reis glorios*», p. 343.

<sup>75</sup> Cfr. da ultimo Edwina Murphy, «Imitating the Devil: Cyprian on Jealousy and Envy», *Scrinium*, 14, 2018, pp. 75-91.

<sup>76</sup> Insieme con *zelotypa* e *zelotypia* (oltre a *zelus* e *zelare/-i*).

<sup>77</sup> Cfr. Gerold Hilty, «‘Zelosus’ im Iberromanischen», in *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier zum 65. Geburtstag*, München 1971, pp. 227-252; Christian Schmitt, «Zur Herkunft von französisch *jaloux* und *époux*», *Neu-philologische Mitteilungen*, 75, 1974, pp. 279-304, a pp. 294-295 («Der Aus-

che l'accezione positiva originale di *zelosus* (a differenza di *zelus* e *zelare*, da sempre *voces mediae*)<sup>78</sup> resta pressoché costante nella produzione patristica e mediolatina (*Patrologia Latina* e *Acta Sanctorum*) per caratterizzare per lo più il fervore nelle pratiche cristiane, nella pastorale, nella devozione.<sup>79</sup> Ora, se può sembrare in teoria possibile collegare la figura del *gelos* di *Reis glorios* a colui che dalla condizione angelica si ritrovò *zelo ... deiectus*,<sup>80</sup> è oggettivamente difficile che tale operazione sia stata attuata visto il permanere nell'uso mediolatino del senso positivo di *zelosus*, che invece proprio di tale collegamento avrebbe dovuto rappresentare il punto di contatto.<sup>81</sup> È poi rilevante aggiungere che, diversamente da come pensava Riquer, questa figura non è necessariamente da identificare con il marito, ma, come suggerisce Glynnis M. Cropp (che cita a questo proposito anche *Reis glorios*), con un generico 'rivale' o 'avversario' del *companho*.<sup>82</sup>

*fenestrel* del v. 16 è un *hapax* per *SW*, 3, p. 438a (da *LR*, 3, p. 306a), confermato dalla *COM2*; registrato in Edward L. Adams, *Word-Formation in Provençal*, New York 1913, p. 175, è ignoto al *FEW*, ma si trova nel senso di «kl. Fenster» (l'alterazione diminutiva non è però sicura)<sup>83</sup> in *AFW*, 3, cc. 1716-1717, con due esempi connessi con una torre e una macchina d'assedio, che possono far pensare a una specializzazione tecnica della voce, connessa con il castello o con

gangspunkt kann durchaus der eifernde Gott sein»). Il senso originario è ancora presente in francese (cfr. *AFW*, 4, cc. 1551-1552) e italiano antichi (cfr. *Tlio*, s.v. *geloso*<sup>1</sup>). *FEW* aggiunge che non è possibile stabilire quando il significato di 'geloso' (*eifersüchtig*) si sia sviluppato a partire da quello iniziale.

<sup>78</sup> Cfr. Papias, *Vocabulista*, Venetiis 1496, s.v. *zelare*: «Zelare: amare; meliora aemulari in bona(m) partem & in mala(m) inuidiari felicitati alterius».

<sup>79</sup> Sui dati estratti dal *Patrologia Latina Database*. In Du Cange, 8, p. 429b *zelosus* compare con un solo esempio, anch'esso positivo, di ambito ecclesiastico.

<sup>80</sup> Murphy, «Imitating the Devil», p. 77.

<sup>81</sup> Inutile a questo fine l'articolo pur interessante di Brigitte Saouma, «Le diable chez saint Bernard et les jaloux dans la *fin' amor*», *La France latine. Revue d'études d'oc*, 142, 2006, pp. 95-102.

<sup>82</sup> Glynnis M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975, p. 247. 'Gelosi' non identificabili con il marito (perché più di uno) sono per es. quelli di Jaufre Rudel *BdT* 262.4 (cfr. Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985, p. 67 [II, v. 45]).

<sup>83</sup> Come osserva Adams, *Word-Formation*, pp. 175 e in generale 171-172; cfr. Appel, *Chrest.*, p. 255 («Fenster»), e già *LR* («fenêtre»), ma «petite fenêtre» per *PD*, p. 186.

aperture destinate alla sorveglianza o al combattimento. Secondo Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, p. 37 siamo di fronte all'unica (ma si veda *infra*) precisa indicazione scenografica presente nelle albe profane.

*ensenhas* del v. 17 è lezione *difficilior* (si veda *supra*) e secondo Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, pp. 31 (ripreso da Kolsen 1935, p. 96) si tratterebbe di un'espressione dotta che indica la crescita del crepuscolo; la corrispondente lettura *seren* di **A<sup>mbr</sup>** (v. 18), nel senso di 'luminosità dell'atmosfera' come nel passo di *Paradiso*, XIII, vv. 4-6 («quindici stelle che 'n diverse plage / lo cielo avvivan di tanto sereno / che soperchia de l'aere ogni compage»), già suggerito da Bertoletti 2014, p. 67, va nella stessa direzione. Unico altro esempio dell'espressione (repertoriato da *LR*, 5, p. 229a) sono *las enseynas del cel* della *Vida de sant Honorat*, v. 1798, dove il senso è sempre (analogamente con *Reis glorios*) 'i segni (= l'aspetto) del cielo'.<sup>84</sup> Lazzerini 2016, pp. 21-25 ritiene possibile che il riferimento sia ancora alla stella del mattino del v. 8, significato dell'emendamento *senha* (sulla base delle lezioni di **M<sup>onT</sup>**)<sup>85</sup> da lei proposto, ma a partire dal sintagma verbale certamente *deterior* che precede in **M<sup>on</sup>**. Infatti, *tenetz ment* (messo a testo da Lazzerini) è molto difficilmente ipotizzabile nella lingua di Giraut, giacché dalla *COM2* l'espressione si ritrova solo nei misteri del-finatesi (sant'Eustachio, santi Pietro e Paolo, san Pons).<sup>86</sup> al contrario,

<sup>84</sup> Cfr. *La vida de sant Honorat*, éditée par Peter T. Ricketts avec la collaboration de Cyril P. Hershon, Turnhout 2007, vv. 1797-1799: «Un matin [sant'Onorato] s'est levatz preguar a sant Miquel; / mas cant a regardat las enseynas del cel, /el vi una neulina gran e freja e llaja». Quanto a *Reis glorios*, il significato offerto da *LR* («signe, constellation») è debitore di quello del lat. *signum coeli* ('costellazione', 'segno dello zodiaco', 'astro'), ma ugualmente ripetitivo rispetto al v. 8; meno buone per la loro ambiguità le traduzioni di Sharman e Chaguinian («the signs», «les signes»).

<sup>85</sup> E anche supportabile da una diversa segmentazione della lezione di **M<sup>on</sup>** (*a le senge*), di cui alla nota 56.

<sup>86</sup> La registrazione dell'espressione in *TdF*, 2, p. 320a (*teni ment*) è di limitata utilità, giacché è da rimandare «dans les Alpes et à Nice» come i significati lì adottati per il sostantivo. La voce che continua lat. *mens* è in effetti rara e per lo più periferica in lingua d'oc (*LR*, 4, p. 202b; *SW*, 5, pp. 186a-187a; *FEW*, 6/1, pp. 708a-709b) anche se non sconosciuta ai trovatori dai dati della *COM2* (ma l'esempio di Giraut de Borneill *BdT* 242.76, Kolsen 1910, p. 30 [v. 60: *Me trai men*, «Raubt es mir den Sinn»] non è sicuro: cfr. Kolsen 1935, p. 26, e Sharman, pp. 59 [*Metrai m'en*, «There is no fear of my doing that»], 61).

il tratto lessicale può servire, se confermato nel suo collocamento laterale, per la definizione dell'area d'origine di **M<sup>on</sup>**.<sup>87</sup>

Lazzerini vede nella preposizione che in **T** accompagna la lettura *regardatç* un «relitto della scomparsa lezione *tenetz ment*», che **T** avrebbe abbandonato per passare a quella vulgata (di **C** e del resto della tradizione), ma attraverso un percorso niente affatto chiaro. Inoltre, se *regardar a* di **T** non è dell'uso corrente, è tuttavia attestato dai dati della *COM2 (Roman de saint Trophime, «Poesie religiose di Wolfenbüttel»)*, *Nobla Leyczon* valdese), anche nei trovatori (Bonifaci Calvo, Elias Cairel, Gaucelm Faidit, Guillem de Cabestaing) – oltre che in italiano, nell'ipotesi di un copista cisalpino di questo manoscritto (cfr. *GDLI*, 7, pp. 110-115 [s.v. *guardare*] e 16, pp. 339-343 [s.v. *riguardare*]) – e sembra piuttosto dipendente dal rimaneggiamento del verso operato dal copista di **T** per adattarlo nella rima al v. 16, operazione che egli solo mette in atto di contro alla difformità mantenuta da **M<sup>on</sup>** e **A<sup>mbr</sup>**.

La proposizione subordinata del v. 18 è meglio da tradurre come completiva oggettiva, piuttosto che come ipotetica: 'che sono per voi un messaggero veritiero [*PD*, p. 189]', su Jensen, *Old French and Comparative Gallo-Romance Syntax*, p. 502 [§ 965] (dov'è ripreso anche questo verso): «Following *verba sentiendi* and *declarandi*, the noun clause may be replaced by an indirect question introduced by *se* ... The condition *se* occasionally comes close to being the equivalent of *que*».

Al *dampnatge* pronosticato al 'compagno' nel v. 19 è attraente avvicinare il *dan* dell'alba *BdT* (Frank) 461.25a, dove però esso è sfrontatamente dichiarato *d'austry* (v. 55 [Chaguinian, p. 228, v. 3:18]) dall'*escudier* che, levatosi e congedatosi (v. 45 [Chaguinian, p. 227, v. 3:8]), si appresta ad allontanarsi a cavallo senza curarsi del guardiano alla porta (del castello).<sup>88</sup>

<sup>87</sup> L'espressione è anche del siciliano (cfr. *GDLI*, 10, p. 99ab e *PSs*, vol. III, p. 1004 [nota al v. 10]), la cui presenza in **M<sup>on</sup>** è certa (si veda *supra* la nota 12).

<sup>88</sup> Cfr. Billy, «Nouvelles perspectives sur l'alba», p. 367. Ancora secondo Dominique Billy, «Le traitement théorique de l'alba dans la *Doctrina de compondre dictats* et la question de l'alborada», *Revue des langues romanes*, 113, 2009, pp. 195-214, a p. 207, il testo rivela nella provocatoria opposizione amante/marito «une évidente intention parodique», che tuttavia non tocca il senso del *dan* inferto dall'*escudier* né la componente amorosa del testo – messa in dubbio da Philippe Ménard, «Des *albas* occitanes aux *Tagelieder* allemands, problèmes et énigmes de la chanson d'aube», in «*Ensi firent li ancessor*». *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, 2 voll., Alessandria 1996, vol. I, pp. 53-65, a pp. 55-56, e pur inserita da Alberni, «Les deux *albas* anonymes»,

Secondo Toribio Fuente Cornejo, *La canción de alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo 1999, p. 78, i vv. 26-27 corrispondono alla raccomandazione che la *Doctrina de compondre dictatz* dà a chi voglia comporre una *gayta* (che nella *Doctrina* indica però l'«*alba de séparation*»):<sup>89</sup> «preyan tota via la *gayta* ab ta dona que t'aiut».<sup>90</sup> Fuente Cornejo ritiene che questo motivo sia presente nell'alba di Raimbaut de Vaqueiras *BdT* 392.16a e ancora in *Eras dirai BdT* (Frank) 461.25a, dove in effetti ai vv. 5-9 (Chaguinian, p. 227) è questione di un giuramento richiesto *preyan* (come nella *Doctrina* ma pure in *Reis glorios*, v. 27) alla *gayta* affinché segnali col canto l'arrivo del giorno.

Nei trovatori sono soltanto due i casi di *peiro* connessi con una dimora:<sup>91</sup> il nostro (v. 26) e quello di Guiraut de Calanson *BdT* 243.2, in servizio del quale si veda l'ampia nota di Maria Grazia Capusso, *L'“Exposition” di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson “Ce leis cui am de core de saber”*, Pisa 1989, pp. 42-43, che ne chiarisce forme e usi.<sup>92</sup> Come segnala Billy, «Nouvelles perspectives sur l'*alba*», p. 358, forma insieme col *fenestrel* del v. 16 un quadro d'ambientazione cortese, che rimanda a un castello o un palazzo (cui la strofa *a*, v. 2 aggiunge un *portal* di accesso).

p. 269, nel quadro di un discorso didattico di una sentinella a un gruppo di cavalieri – come indica il *joy* che la sentinella dovrebbe *celar* (v. 12 [Chaguinian, p. 227]) in favore di chi l'ha richiesta di ciò (si veda qui di seguito).

<sup>89</sup> Ovvero il «type de base» del genere nella ripartizione di Chaguinian, pp. 17-25 (p. 23: «La situation à la base de tout le corpus occitan est la séparation ... d'un couple d'amoureux à l'aube») e che corrisponde all'«*alba* propriamente dicha» di Martín de Riquer, *Las albas provenzales*, Barcelona 1944.

<sup>90</sup> Cfr. *The “Razos de trobar” of Raimon Vidal and associated texts*, edited by John H. Marshall, London 1972, p. 96 (ll. 69-70). Per Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, p. 31 la corrispondenza (improbabile) è invece con l'*aiuda* del v. 3. Sulla distinzione fra *alba* e *gayta*, propria della *Doctrina*, e sulle questioni connesse si vedano Chaguinian, pp. 25-34, e Billy, «Le traitement théorique de l'*alba*».

<sup>91</sup> Altri due casi si riferiscono alla montagna di Elia (Marcabru, *BdT* 293.25) o a un masso sopra un monte (Peire d'Alvergne, *BdT* 323.21).

<sup>92</sup> Anche in Guiraut de Calanson il *peiro* è accompagnato dall'avverbio *fors* (p. 35, v. 33). Congruenti con l'articolazione e la varietà della struttura (e anche con le indicazioni di *LR*, 4, p. 532a; *SW*, 6, p. 184a; *FEW*, 8, p. 316a) e quindi comprensibilmente dissimili le traduzioni: «Steinplatz» (Kolsen), «steps» (Sharmen), «perron» (Chaguinian).

Il ‘canto’ (v. 29, e già v. 11) disdegnato dal ‘compagno’, più che una canzone propria delle sentinelle per annunciare il giorno,<sup>93</sup> sarà la stessa *Reis glorios* intonata dal soggetto per richiamare l’amico al risveglio, secondo la frequente abitudine dei trovatori di alludere, all’interno del componimento, al testo stesso.

\*

*Reis glorios* è considerata un’alba profana dagli editori di Giraut de Borneill, seppure con qualche distinzione (Kolsen non dà una definizione precisa e ritiene apocrifia la strofa *c*; Sharman pubblica *c* e riprende l’argomentazione di Riquer a proposito del significato di *gilos*; Chaguinian la considera positivamente il primo esempio di «*albas de séparation*») e poi da Riquer, *Los trov.* (che pubblica *c*), Fuente Cornejo, *La canción de alba* (che invece considera non decisiva la questione dell’autenticità di *c*, pp. 75-89), Zufferey (assolutamente convinto dell’originalità di *c* sulla base della sua ‘necessità’ poetica) e sostanzialmente Bertoletti 2014.

Considerano invece *Reis glorios* un’alba religiosa o di soggetto religioso Picchio Simonelli, *Lirica moralistica*, pp. 198-207, Di Girolamo 2009 e Lazzerini 2013 e 2016. Picchio Simonelli ritiene apocrifia la strofa *c* e di conseguenza incerta la comprensione del testo: tuttavia la presenza del *gilos*-demonio (si veda *supra*) contribuisce a delineare un quadro interpretativo di ascendenza liturgica (gl’inni cristiani del mattino) e di origine biblica che farebbe del componimento di Giraut una delle prime albe religiose, successivamente fraintesa da «copistificatori» che più di un secolo dopo hanno copiato *Reis glorios* nei canzonieri.<sup>94</sup> Per Di Girolamo 2009 il soggetto lirico (che occupa la

<sup>93</sup> Cfr. Monari, «*Son d’alba*», pp. 677-680. Che la *gaita* intoni un canto (invece che ‘gridare’ o ‘suonare’, come risulta più spesso e chiaramente) si può ricavare soltanto da *Reis glorios* e da *BdT* (Frank) 461.25a, vv. 7-9 (Chaguinian, p. 226). Il motivo è presente nelle albe tedesche (cfr. Hatto, «*Mediaeval German [albas]*», pp. 450-455 [nn. 5-8], 457-460 [nn. 10-11], 461-463 [nn. 13-14]) e probabilmente su questa base Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, pp. 30-31 considera il ‘canto’ di *Reis glorios* un espediente attraverso il quale l’amico del ‘compagno’ prende il posto della *gaita*.

<sup>94</sup> Di Girolamo 2009, pp. 71-72 considera giustamente «forzata e affrettata» la conclusione di Picchio Simonelli, giacché Giraut potrebbe aver volto in senso religioso un genere già esistente di carattere profano.

funzione della *gaita*) è l'angelo custode, la cui figura si definisce proprio a partire dalla prima metà del sec. XII e presenta una significativa corrispondenza di tratti con la voce che parla nel testo (l'angelo è *contubernalis animae* per san Bernardo e solo in *Reis glorios* il supposto amante è chiamato 'compagno');<sup>95</sup> l'ambientazione e lo svolgimento sono cortesi, ma Di Girolamo non pensa che Giraut intenda prescindere, piuttosto sottoporli a una «conversione *a lo divino*»<sup>96</sup> (pp. 82-83): tale lettura tuttavia «non è esplicitata nel testo» ed è resa accessibile soltanto da «indizi», alla portata però del pubblico di allora (p. 86). Lazzerini 2013 e 2016 ritiene l'alba incompiuta senza una risposta ai richiami del soggetto vegliante (rispettivamente pp. 131 e 26) e pensa che le strofe *bc* (con forse *a*) sono significative per la comprensione del senso riposto del testo, anche se eventualmente apocriefe: il componimento (6 strofe autentiche + 1 apocrifia, di **RT** [*c*] e **M<sup>on</sup>** [*b*] insieme)<sup>97</sup> metterebbe in scena l'appello a un *revenant*,<sup>98</sup> il quale per di più, nella risposta che infine dà alle sollecitazioni del suo 'compagno', sarebbe già in Paradiso (il *paradis* della strofa *b* esplicita il *sojorn* di *c*: 2016, p. 30), il che suggerirebbe una visione eretica del destino ultraterreno e farebbe supporre una possibile eterodossia di Giraut, ipotizzabile anche a partire da altri testi e già avanzata da Picchio Simonelli. L'ipotesi – che combina l'allegoresi mistica del Canticco dei cantici e l'immagine della Vergine con «risonanze folkloriche» (2016, p. 35) presenti nel motivo della voce o della risposta che viene dall'aldilà – è suggestiva quant'altra mai, ma si fonda su parti di *Reis*

<sup>95</sup> Anche se Di Girolamo, p. 79 ricorda che *companho* è «appellativo ... reciproco», mi chiedo se è sottigliezza eccessiva osservare che in *Reis glorios* è però il fedele a essere definito 'compagno' dell'angelo e non questi di lui, come invece in san Bernardo.

<sup>96</sup> L'espressione risale alla classificazione delle albe di Riquer, *Las albas provenzales*, e indica la categoria delle albe religiose, nelle quali «se da a los conceptos ya conocidos un valor y un simbolismo religiosos».

<sup>97</sup> La seconda teoricamente variante d'autore della prima (2013, p. 137).

<sup>98</sup> Il confronto stabilito da Lazzerini (2016, p. 59) con la poesia latina *Phebus abierat* (cfr. Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 voll., Oxford 1968 [2<sup>a</sup> ed.], vol. II, pp. 334-341) però non regge: in questo testo gli elementi dell'incontro con un fantasma sono (a differenza di *Reis glorios*) numerosi ed evidenti, dalla *fidelis imago* dell'amato che sorge all'improvviso davanti alla fanciulla all'impossibilità di quello di parlare fino all'inutile abbraccio nei confronti di ciò che improvvisamente *evanuit*.

*glorios* (le più volte chiamate in causa strofe *bc*) che, come si è visto, non possiamo considerare autentiche (semmai, nel caso più favorevole, delle addizioni-glossa, come suggerito dalla stessa Lazzerini)<sup>99</sup> e che perciò niente ci possono dire dell'intenzione che ha ispirato a Giraut il suo componimento.

*Reis glorios* è in effetti un testo che sfugge a un'agevole comprensione, ambiguo e imbarazzante,<sup>100</sup> difficoltosamente collocabile nel quadro amoroso che interessa le altre albe occitane di argomento profano.<sup>101</sup> A ben vedere, non sono gli elementi religiosi<sup>102</sup> a fare da intralcio: già Riquer, *Las albas provenzales*, aveva rimarcato la presenza, proporzionalmente rilevante, di «alusiones e invocaciones religiosas» nelle albe profane (indicando la provenienza di questo «elemento sacro» dagli inni liturgici all'origine del genere);<sup>103</sup> d'altra parte, come già osservato, esse possono essere inserite abbastanza agevolmente all'interno del tema del 'favore di Dio' che tocca la letteratura cortese d'amore.<sup>104</sup> Ancora Riquer, chiedendosi se con *Reis glorios* siamo di

<sup>99</sup> Si veda *supra*. In questa prospettiva va l'affermazione (p. 135) «qu'ils [i versi della strofa b] soient authentiques ou apocryphes, peu importe».

<sup>100</sup> Cfr. Picchio Simonelli, *Lirica moralistica*, p. 197; Elizabeth W. Poe, «New Light on the *alba*: a Genre Redefined», *Viator*, 15, 1984, pp. 139-150, a p. 149; Billy, «Nouvelles perspectives sur l'*alba*», p. 365. Becker, «Vom Morgenhymnus zum Tagelied», p. 167 osserva che vi mancano molti dei tratti distintivi dell'*alba*.

<sup>101</sup> Non a caso *Reis glorios* non è sostanzialmente considerata in lavori sull'«integrazione» cortese dell'*alba* come quelli di Dietmar Rieger, «Zur Stellung des Tagelieds in der Trobadorlyrik», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 87, 1971, pp. 223-232, e Christophe Chaguinian, «L'*alba* dans le système des genres troubadouresques. Réflexions sur le rapport des troubadours à la production non troubadouresque», *Cahiers de civilisation médiévale*, 50, 2007, pp. 131-147.

<sup>102</sup> Riconosciuti sin da Schlaeger, *Studien über das Tagelied* – dove invece Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours* [1829]. Zweite vermehrte Auflage, Leipzig 1882, p. 119, e Jeanroy, *Les Origines*, p. 79 mettevano l'accento sull'«incanto» (*Zauber*) ovvero «la simplicité [?] et la grâce» proprie della poesia popolare.

<sup>103</sup> I riferimenti religiosi rilevati da Riquer sono invece ridotti a un «tic de langage» (?) da Chaguinian, p. 62.

<sup>104</sup> Poe, «The Three Modalities», pp. 262-263 rileva che sette delle «so-called profane *albas*» contengono un riferimento a Dio; d'altra parte, in «New Light on the *alba*», pp. 149-150 osserva che sono poche le albe «wholly secular» da contrapporre ai componimenti interamente religiosi e che proprio *Reis glorios* rappresenta un testo di contatto fra le due polarità. Fuente Cornejo, *La Canción*

fronte a un testo d'ispirazione religiosa, osservava opportunamente che, se i «religiös inspirierten Elemente» vi sono indubbiamente numerosi, è però altra questione «ob diese Elemente die entscheidenden, das Gedicht bestimmenden sind, die ihm einen Stempel aufdrücken».<sup>105</sup>

Non è rilevante per l'interpretazione di *Reis glorios* quanto segnalato da Paola Allegretti, «Il “geistliches Lied” come marca terminale nel canzoniere provenzale C», *Studi medievali*, 33, 1992, pp. 721-735, a pp. 724-726 a proposito della posizione finale che l'alba occupa nella sezione d'autore di Giraut de Borneill in C, a integrazione e correzione delle osservazioni di Elizabeth W. Poe, «La transmission de l'alba en ancien provençal», *Cahiers de civilisation médiévale*, 31, 1988, pp. 323-345, a pp. 331-332 sulla collocazione marginale dell'alba nelle sequenze di testi offerte dai canzonieri («le plus souvent renvoyée à la fin»). La collocazione del componimento in C rispecchia in definitiva soltanto l'opinione del suo copista, al quale la prima strofa del componimento può ben aver fatto pensare a un testo religioso (in contrario l'opinione di Lazzzerini 2016, p. 36).

L'ambiguità di *Reis glorios*, l'imbarazzo che genera stanno altrove: nel monologo del soggetto lirico (nella funzione della *gaita*), che occupa l'intero componimento a partire dalla seconda strofa, dove questi si rivolge in modo accorato<sup>106</sup> a un destinatario assente e – non tenendo conto, una volta accertata la loro apocrifia, delle strofe *bc* – incurante o inconsapevole dell'appello a lui indirizzato,<sup>107</sup> e insieme nella designazione del destinatario come *companho*, con conseguente 'promozione' del soggetto, ovvero la sentinella, che smette i panni di un su-

*de alba*, pp. 79-80 esplicita un parallelo abbastanza convincente fra *Reis glorios* e l'alba (profana ma che si apre anch'essa con un'invocazione a Dio) di Raimon de las Salas *BdT* 409.2 basata sui tre elementi di «un apóstrofe inicial ... una condición solemne ... y ... la petición de ayuda» rivolti alla Divinità.

<sup>105</sup> Riquer, «Zu Giraut de Bornelh und seiner Alba *Reis glorios*», p. 343.

<sup>106</sup> Lazzzerini 2016, p. 27 parla di «*climax* d'inquietudine ... che coinvolge profondamente il lettore/ascoltatore».

<sup>107</sup> Che la sola voce del testo sia quella della *gaita* (si veda lo schema in Chaguinian, p. 22) è un aspetto rilevante, anche se quasi lo stesso (salvo il grido sfrontato dello scudiero alla fine del componimento: si veda *supra*) accade nell'alba *BdT* (Frank) 461.25a *Eras dirai*, dove però il locutore si rivolge al gruppo dei 'cavalieri'; anche nell'alba di Raimon de las Salas 409.2 (più volte accostata a *Reis glorios*), l'aiuto chiesto a Dio è per un 'noi' che comprende tutti. Ragiona sul ruolo della sentinella, nelle albe occitane e in *Reis glorios*, Marianne Shapiro, «The Figure of the Watchman in the Provençal Erotic *alba*», *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 607-639 (p. 624: «No *alba* so unmistakably illustrates the transference of lyric import from lover to watchman as does Giraut's»).

bordinato del castello al servizio occasionale degli amanti per divenire un sodale, un amico di colui che sta avvisando dell'arrivo del giorno.

Già più di un secolo e mezzo fa, a proposito del 'compagno', Bartsch, «Die romanischen und deutschen Tagelieder», p. 255 osservava che «Guiraut hat mit zartem Gefühle einen Freund des Ritters an die Stelle des dienenden Wächters gesetzt»; dal canto suo Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris, vol. II, p. 296 parlava dell'«idée originale» di far svolgere a un amico dell'innamorato il ruolo della sentinella. Gale Sigal, «*Reis glorios: An Inverted alba?*», *Medieval Perspectives*, 4, 1989, pp. 185-195, a p. 187 osserva che il testo riguarda più il legame fra compagni che quello fra gli amanti; più precisamente Sarah Kay, «Text(s) and Meaning(s) in the *alba* of Giraut de Bornelh», in *The Art of Reading. Essays in Memory of Dorothy Gabe Coleman*, edited by Philip Ford and Gillian Jondorf, Cambridge 1998, pp. 1-10, a p. 7 rileva che la relazione fra la sentinella e il *companho* è «the emotional centre of the text», che interpreta nel senso di una preminente simbologia maschile – dove sacro e profano si accordano, in opposizione alla dimensione eterosessuale dell'amore per la dama – e a cui la tradizione manoscritta reagisce con l'inserzione delle strofe apocrife. Anche Bauer, «L'aube et la nuit», p. 305 rimarca il legame fra il 'compagno' e il soggetto, affermando che, se si comprende facilmente che il primo (da lui inteso come *amant*) preghi il secondo di restar sveglio fino al nuovo giorno, «on comprend moins bien pourquoi celui-ci semble [nei vv. 23-24] à ce point soucieux que l'amant demeure fidèle à la relation de 'compagnonnage' qui les unit».

Nelle interpretazioni di *Reis glorios* riassunte *supra* la questione del 'compagno' s'intreccia con quella delle strofe apocrife, giacché le letture di Picchio Simonelli e Di Girolamo non ne tengono conto – anzi, se le apocrife fossero accolte, rappresenterebbero (tutte, salvo la strofa *e*) una smentita delle loro proposte – mentre quelle di Zufferey e Lazzerini ne presuppongono la presenza nel testo (anche se non di tutte) e pure – certamente per Zufferey, meno definitivamente per Lazzerini – l'autenticità, quantunque sottoposta alle traversie della tradizione, ritenendo ambedue gli studiosi impossibile che il componimento potesse terminare con l'attuale strofa VI.<sup>108</sup> La conferma dell'apocrifia di

<sup>108</sup> Cfr. Zufferey, p. 265 («Comment a-t-on pu imaginer un seul instant que la pièce de Giraut de Borneil se terminait sur cette interpellation du veilleur?») e Lazzerini 2013, p. 131, e 2016, p. 26. L'ipotesi di un testo mutilo è già in Edmund Stengel, «Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 9, 1885, pp. 407-412, a p. 408 nota 2: per Stengel sarebbe venuto a mancare l'intervento dell'amante (Stengel considera apocrifa la strofa *c* perché non seguita da un'ottava strofa metricamente corrispondente) e di conseguenza la forma dialogica dell'alba.

queste strofe di per sé esclude l'accoglimento di queste ultime letture, che denunciano però anche altri punti di debolezza: quella di Zufferey per il tentativo non riuscito di ricondurre le strofe *abc* a un'unica genesi rappresentata da *c* (si veda *supra*); quella di Lazzerini per fondarsi sull'ipotesi di una situazione lirica di cui nessun segnale esplicito è presente nel testo e che per di più risulta contraddetta dagli altri elementi in esso presenti.

Niente infatti indica che il destinatario del monologo del soggetto sia un defunto salvo la presunzione che il *ric sojorn*  $\approx$  *paradis* rispettivamente delle strofe *c* (v. 1) e *b* (v. 3) siano «la dimora ultraterrena dell'anima» di quel trapassato, che dopo un silenzio durato cinque strofe (II-VI) finalmente – in una \*VII strofa risultante dalla combinazione di *b* e *c* – risponde al suo interlocutore per informarlo della sua condizione nell'aldilà (Lazzerini 2016, p. 32). Nonostante gli sforzi di Lazzerini, non mi pare che la strofa *b*, per quanto trasmessa «in forma molto diversa» (p. 26), possa essere considerata una riscrittura di *c* o di una strofa-modello di ambedue perduta che, permanendo «nella memoria di copisti e rimaneggiatori», avrebbe prodotto le due apocriefe tramandate attraverso «uno sforzo collettivo di recupero» (p. 29) alimentato da trasmissione orale e riscritture, in una trafila indimostrabile dai dati a nostra disposizione (che peraltro non segnalano nessuna «sostanziale affinità di pensiero» [p. 30] fra le due *coblas*) e comunque largamente e anche un po' disinvoltamente presuntiva.<sup>109</sup> Presunzione che si estende poi alle ragioni che avrebbero condotto a «una deriva rovinosa» ovvero «una vera e propria rimozione» (2016, p. 36) di \*VII e che possono essere riassunte in una possibile eterodossia di Giraut, reperibile in *Reis glorios* come in altri suoi componimenti (2013, pp. 141-148, e 2016, pp. 36-54) e che troverebbe riscontro nelle variazioni testuali della sua *vida* (2013, pp. 142-143) nonché nella similarità tra il percorso compiuto dall'alba dall'Occitania alla Sicilia e ai territori liguri e piemontesi (come indicano i suoi testimoni «marginali» *M<sup>on</sup>* e *A<sup>mbr</sup>*) e gli spostamenti dei fuorusciti catari (2016, pp. 60-63).

Non mancano poi altre complicazioni, di coerenza testuale con il resto del componimento che precede la supposta strofa \*VII: ammesso che *Reis glorios* metta in scena l'appello a un 'compagno' appena defunto<sup>110</sup> perché si manifesti a chi lo interPELLA, se si può comprendere l'insistenza del soggetto sull'alba che sta per sorgere,<sup>111</sup> non così il richiamo a non dormire; inoltre,

<sup>109</sup> Com'è il caso del *portal* della strofa *a* (v. 2), che è supposto (invero dubitosamente) come passaggio misterioso e simbolico per l'altro mondo (2013, p. 135, e 2016, pp. 29, 43).

<sup>110</sup> Se questi afferma di non aver più visto l'amico dopo la discesa della notte, sarà quello il momento della scomparsa del 'compagno'.

<sup>111</sup> Anche nel Medioevo è la notte il periodo che i fantasmi prediligono per mostrarsi: cfr. Jean-Claude Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans*

perché questi dovrebbe temere che il *gilos* (il demonio per Lazzerini 2016, pp. 34-35, come già per altri interpreti di *Reis glorios* come testo religioso) possa ‘assalire’ o ‘tentare’ chi per la propria condizione è ormai al sicuro dai suoi attacchi? e quale sarà il ‘danno’ se egli non si rende conto del prossimo arrivo del giorno? e infine, perché (evidentemente ancora da vivo) avrebbe pregato il soggetto di vegliare tutta la notte? Mi sembra che una tale sconnessione fra motivi che sono bene o male riconducibili al genere, latamente considerato, dell’alba nelle strofe II-VI e il quadro proposto da Lazzerini per la strofa finale non possa essere attribuito, non che al *maistre* Giraut, ad alcun autore appena interessato alla coerenza del suo testo e che – concedendo che Lazzerini abbia visto giusto in merito al messaggio finale dell’alba – siamo di fronte a una rifunzionalizzazione quanto meno maldestra.

In particolare, la strofa *b* non pare affatto «un testo sorprendente per densità di riferimenti simbolici» e allegorici (2016, pp. 30, 34), ricco di «savoir théologique» (2013, p. 135), quanto un po’ goffo nella sconnessione dei vv. 3-5 e soprattutto posteriore, giacché l’espressione *fund del paradis* testimonia, più che la «maladresse du versificateur» (2013, p. 134), la sua origine non occitana e probabilmente italiana:<sup>112</sup> in lingua d’*oc* ‘fondo’ in questo senso non sembra attestato (cfr. *LR*, 3, p. 358; *SW*, 3, p. 532; *FEW*, 3, pp. 869b-877b) ma lo è in italiano, dove un esempio illustre, e intrigantemente quanto sproporzionatamente vicino al nostro, è in *Paradiso*, XV, vv. 35-36 («lo fondo / de la mia gloria [var. *grazia*] e del mio paradiso»).<sup>113</sup> D’altra parte, la figura femminile che appare nelle strofe apocriefe *abc* non è affatto una «image évanescente, énigmatique, aux contours flous» (2013, p. 132), corrispondente al Cristo-Sapienza, ma risponde piuttosto bene allo *standard* elogiativo della dama presso i trovatori: la *genser que sia* (*a*, v. 3) ovvero *que anc nasques de mayre* (*c*, v. 3) sono espressioni abbastanza diffuse e anche *flor de lis* – se non indica il giglio, come mi pare più economico dal punto di vista paleografico (si veda l’Appendice) – è espressione passibile d’indicare semplicemente una signora.<sup>114</sup>

Dunque nessun defunto in paradiso (cattolico o eretico che sia), nessun fantasma che si manifesta con la voce a chi lo invoca, nessuna in definitiva significazione religioso-folklorica di *Reis glorios*, che non sarà quel «texte à signification double, intentionnellement et astucieusement équivoque, voire renversable» che vuole Lazzerini (2013, p.

*la société médiévale*, Paris 1994, pp. 203-205.

<sup>112</sup> Per Bertoletti 2016, p. 9, questa strofa è «caratterizzata da fortissimi italianismi».

<sup>113</sup> Cfr. *GDLI*, 6, pp. 135c (*fondo* come ‘grado estremo, grado massimo’) e i commenti danteschi relativi nel *Dartmouth Dante Project*.

<sup>114</sup> *Flor de lis* è *senhal* di una dama in *BdT* 81.1a e 436.1 (= 282.1) e 436.4 (= 282.21a), come già indicato da Lazzerini 2016, p. 42 nota 76, ma *blanc(h)a flor de lis* è il vegetale in *BdT* 70.11 e 114.1 (= 448.2).

137), prodotto di un'«ambiguità genialmente costruita» (2016, p. 39), che rappresenta un buon espediente non solo per il suo autore o i suoi fruitori ma anche un po' per i suoi interpreti. Lazzerini ha certamente ragione quando afferma che «non si dovrebbe mai dimenticare che sacro e profano nel medioevo sono quasi sempre intrecciati e congiunti» (2016, p. 28), ma questa situazione apre all'esegesi non una sola direzione, bensì due: quella per cui un testo apparentemente profano ha invece un significato religioso e l'altra dove un testo ricco di riferimenti religiosi conserva tuttavia un senso e un indirizzo profani, come ritengo che è il caso di *Reis glorios*. È bene poi tener presente che più realisticamente si tratta di polarità e non di distinzioni rigide, come ancora accade per l'alba di Giraut.<sup>115</sup>

Per tornare alla strofa *b*, a conti fatti da ricondurre nell'ambito profano, nulla esclude che, come vuole Lazzerini,<sup>116</sup> si scorga nel *leit* (v. 4) circondato di gigli<sup>117</sup> il *lectulus floridus* del Cantico dei cantici né che da *flor de lis*, se dobbiamo invece intenderlo come appellativo – una dama così raffigurata (o chiamata, se si mette la lettera maiuscola) c'è anche altrove in Giraut (Kolsen 1910, p. 2 [I, v. 6]), immediatamente allegorizzata da Lazzerini 2013, pp. 146-147, e 2016, pp. 40-45 – si sprigionino le risonanze della Sposa e dei suoi sensi mistici.

Le interpretazioni di Picchio Simonelli e Di Girolamo prescindono dalle strofe apocriefe ma offrono anch'esse il fianco a contestazioni, delle quali la più rilevante è l'infondatezza dell'identificazione del *gilos* del v. 14 con il diavolo (si veda *supra*): se il 'geloso' non è l'*inimicus*, allora a che pro richiamare la presenza di un avversario umano (marito o no che egli sia) nella perorazione che un soggetto imperso-

<sup>115</sup> Lazzerini parla di «inadeguatezza ermeneutica» delle categorie interpretative e, nello specifico, che «la stessa disputa alba profana/alba religiosa appare vacua e inutile» (2016, p. 35), affermazioni che – in particolare per *Reis glorios* (su cui già Poe cit. alla nota 104 con Spence, «*Et ades sera l'alba*», p. 214, e Kay, «Text(s) and Meaning(s) in the *alba* of Giraut de Bornelh», p. 5) – sottoscrivo. E senza considerare che spesso, come ha ben osservato Pietro G. Beltrami, «Per la storia dei trovatori: una discussione», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 108, 1998, pp. 27-50, a pp. 47-48, siamo di fronte ad aspetti che attengono alla retorica del discorso poetico, in particolare amoroso, e non al messaggio che esso trasmette.

<sup>116</sup> Ma anche Bertoletti 2016, p. 13, che pure considera amorosa la strofa.

<sup>117</sup> Anche l'amante di *BdT* 461.203 è *jos la flor* insieme all'amata (v. 4 [Chaguinian, p. 194]) mentre quello dell'alba francese *Gaite de la tor* giace *en la flor* (v. 37).

nale rivolge alla comunità dei propri simili (Picchio Simonelli) ovvero un angelo custode all'anima che ha in tutela (Di Girolamo) affinché fugga le tenebre del peccato e si prepari ad accogliere la luce della grazia? Ritengo questa un'obiezione rilevante, alla quale se ne possono aggiungere altre, meno centrali ma ugualmente pertinenti.

In Picchio Simonelli, *Lirica moralistica*, p. 202 è debole l'interpretazione del 'compagno', che, come abbiamo visto, per la ripetuta ripresa nel testo e l'isolamento all'interno del *corpus* delle albe d'*oc* (anche se con un corrispettivo in quelle francesi e forse nel mediolatino) deve avere un preciso significato, che invece Picchio Simonelli riduce a quello di un *everyman* («di 'uomo altro da sé', di chiunque è destinato a dividere la stessa sorte o lo stesso pane») cui però male si associa l'appellativo di *companho* e (come ha già rilevato Di Girolamo 2009, p. 76) il tentativo di protezione da parte di un personaggio che, nell'economia del testo, resta pur sempre una sentinella.

Quanto alla proposta di Di Girolamo, Lazzerini 2016, pp. 31-32 la contesta su basi dottrinali, giacché gli angeli partecipano della conoscenza divina e quindi non si spiega l'ignoranza dimostrata dal soggetto lirico-angelo circa il destino della persona a lui affidata. Mi pare però che vi siano anche altre difficoltà, come il fatto che a invocare l'altro dovrebbe essere l'anima che teme di perdersi piuttosto che l'angelo (che a norma di san Bernardo si limita a suggerire ed esortare al bene: Di Girolamo 2009, p. 79) o come la preghiera a non dormire che la prima rivolge all'angelo, il quale però (come si ricava dallo stesso Di Girolamo 2009, p. 80) *non dormit, neque dormitat*.

Giunti al termine di questa rassegna, dove la discussione delle interpretazioni presentate è risultata necessariamente lunga, si tratta di avanzare a mia volta una proposta, che emerge quasi da sola dal testo come risulta una volta liberato dalle superfetazioni della tradizione e che formulo in questo modo: *Reis glorios* – nella sua unica forma ammissibile, composta delle strofe I-VI – è un'alba profana che consiste essenzialmente in un «canto di sentinella»<sup>118</sup> dove il soggetto lirico si rivolge al proprio 'compagno' affinché non dorma e riconosca i segni dell'alba imminente. Il testo è perfettamente inserito nel quadro di genere dell'alba (basta per questo il *refrain*) ed anzi lo presuppone, disseminato com'è di tratti (alcuni dei quali già toccati *supra*) che ne marciano l'integrazione cortese e la qualità amorosa, come il canto dell'allodola (vv. 12-13) e il *gilos* (v. 14) ovvero, con minore evidenza ma identica intenzione connotativa, il *dampnatge* (v. 19) che il 'com-

<sup>118</sup> Alla cui modalità possiamo avvicinare il 'canto di veglia' (liturgica o d'armi), su cui cfr. Roncaglia, «Il "Canto delle scelte modenese"», pp. 25-29.

pagno' rischia di ricevere (probabile conseguenza dell'attacco del *gilos* evocato nella strofa precedente) se rifiuta di accertarsi dell'arrivo del giorno, la sua probabile posizione all'interno del castello giacché deve andare a un *fenestrel* (v. 16) per osservare il cielo e infine la preghiera di vegliare che ha rivolto al soggetto (vv. 27-28), formulata tra l'altro *foras als peiros* (v. 26), prima di entrare nel palazzo.<sup>119</sup>

Dell'alba amorosa (o «de séparation», secondo la terminologia di Chaguinian) manca tuttavia la marca fondamentale del distacco degli amanti successivo alla notte d'amore, che non risulta in nessun modo, ed è assente la figura della dama nonché qualsiasi accenno a una presenza femminile.<sup>120</sup> Questa situazione è funzionale alla messa in atto di un componimento che dà voce in modo esclusivo al personaggio della *gaita*, senza partecipazione di altri attanti (il *gilos* vi compare solo come un'eventualità temuta) o locutori – la cui presenza l'avrebbe trasformato in una più consueta alba amorosa (come hanno effettivamente cercato di fare i redattori delle strofe apocriefe *abce*) – e, come vedremo, è determinante per il messaggio complessivo dell'alba di Giraut. Di essa non possiamo ovviamente valutare il grado di corrispondenza con la modalità di canto indicata, che supponiamo piuttosto arcaica e della quale si può riconoscere un isolato esempio nel ritornello volgare dell'«Alba bilingue» (inno mattutino d'attinenza pasquale,<sup>121</sup> con un *refrain* che niente impedisce di mettere in conto allo *spiculator* ovvero *preco* che chiama alla sveglia) e un'attestazione collaterale nell'antico e dotto «Canto delle scolte modenesi», ambedue i testi peraltro discendenti da quegli'inni mattutini coi quali anche *Reis glorios* ha copiosi contatti.

È col «Canto delle scolte modenesi» che il confronto si rivela interessante, giacché anche in questo testo il soggetto poetico, che si rivolge a una sentinella (v. 1: «O tu qui servas armis ista moenia»), l'ammonisce a non dormire (v. 2: «noli dormire, moneo, sed vigila»), evoca i *carmina* che si odono lungo le mura (v. 26) e paventa l'azione di una *fraus hostilis* che potrebbe valicarle

<sup>119</sup> Questa, insieme agli elementi scenografici dei vv. 16 (*fenestrel*) e 26 (*peiros*), è difficilmente interpretabile in un senso diverso dal letterale, come già osservato da Riquer, «Zu Giraut de Bornelh und seiner Alba *Reis glorios*», p. 343. Altro tratto concorrente è quello aristocratico-feudale della *fizel aiuda* (v. 3).

<sup>120</sup> Cfr. Sigal, «*Reis glorios*: An Inverted *alba*?», p. 191.

<sup>121</sup> Cfr. testo e bibliografia ragionata in *Rialto*, con Lucia Lazzarini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2010 (2ª ed.), pp. 19-23.

(v. 28),<sup>122</sup> motivi tutti presenti in *Reis glorios*. Un altro possibile riscontro, sulla base della corrispondenza del lessema ‘compagno’ all’interno di un discorso rivolto a/da una sentinella (si veda *supra*), suggerisce un’ulteriore componente di questo tipo lirico, che Giraut può aver conosciuto e che ha però ben altrimenti valorizzato.

Già Fuente Cornejo, *La canción de alba*, p. 79 ha affermato che, con *Reis glorios* senza la strofa *c*, «no estaríamos ante un alba religiosa, como se ha venido insistiendo, sino ante una canción de *gayta*, y, en este caso, ante la única composición conservada en la que se actualiza dicho género de manera independiente». Fuente Cornejo non ragiona sul significato del ‘compagno’ e considera *Reis glorios* un componimento di sette strofe (I-VI+c), seguendo a questo proposito l’opinione di Riquer (p. 192), e tuttavia in più occasioni (pp. 63-65, 71-72) vi accenna in relazione alla definizione del «canto di sentinella» e della sua presenza nelle albe che ci sono state conservate.<sup>123</sup> Agli inizi della storia critica del genere, Stengel, «Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba», pp. 407-408 faceva del *Wächterlied* la forma più antica dell’alba provenzale (sulla base dell’«Alba bilingue», da poco scoperta), di cui *Reis glorios* rappresenta una trasformazione (ovvero una nobilitazione della figura della sentinella per Ludwig Römer, *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*, Marburg 1884, p. 8); anche per Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, p. 39 «der wächter ist das wesentlichste merkmal des tageliedes», anche se poi (p. 40) «von einem liede des wächters ist nirgends die rede», peraltro impacciandosi in una giustificazione inconsistente a proposito della sua presenza in *Reis glorios*. Com’è noto, Bartsch, Jeanroy e Gaston Paris erano di diverso avviso circa l’origine dell’alba e ritenevano che non sussistessero esempi di ‘canto di sentinella’, pur indicandolo come uno dei componenti, sebbene secondario, dell’alba insieme al lamento amoroso; la stessa opinione è ripresa da Pierre Bec e da Fuente Cornejo ma contestata da Chaguinian, pp. 47-54.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Esponenti della *fraus hostilis* li troviamo anche in *Gaite de la tor*, dove è questione di *larron* che *vont en proie* (v. 10) e di *robeor* (v. 35), che però potrebbero identificarsi con l’amante clandestino stante la «tonalité malicieuse» del componimento (Tyssens, «*Gaite de la tor*», p. 335), nonché di un *traitor* (v. 16), forse il ‘geloso’. Come rileva Roncaglia, «Il “Canto delle scolte modenesi”», pp. 29-31, si tratta d’un’immagine antica, risalente agli inni mattinali della Chiesa, da sant’Ambrogio in poi, e presente anche nell’«Alba bilingue» (vv. 6-7: «En incautos ostium insidie / torpentesque gliscunt intercipere», stornate dall’invito ad alzarsi della sentinella).

<sup>123</sup> Cfr. anche Toribio Fuente Cornejo, «Canción de alba provenzal», in *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica* (Salamanca, 24-30 septiembre 2001), 5 voll., Tübingen 2003, vol. IV, pp. 319-331, dove afferma che non si trova nella lirica d’*oc* nessun testo che «de manera autónoma caiga dentro de la *mouvance* del género *gayta*» (p. 319).

<sup>124</sup> Che, relativamente alla *gaita*, mette *Reis glorios* insieme alle albe di Cade-

La peculiarità della forma metrica di *Reis glorios*, da sempre rilevata, suggerisce una provenienza arcaica (o un'intenzione arcaicizzante da parte di Giraut, che però non sposta i termini del discorso): Bartsch, «Die romanischen und deutschen Tagelieder», p. 253 e Römer, *Die volkstümliche Dichtungsarten*, p. 8 avevano osservato la semplicità della struttura, analoga a quella di altri generi «popolari», mentre Stengel, «Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba», p. 411 vi vedeva una rielaborazione di Giraut a partire da una strofa (il tristico monorimo) ugualmente «popolare»; dall'altro capo della storia critica, Billy, «Nouvelles perspectives sur l'alba», pp. 371, 376 parla di elementi formali (strofa, *refrain*) estranei all'estetica della canzone. Non solo: l'isolamento dello schema metrico (Frank 156:2, in assoluto e all'interno dell'opera di Giraut)<sup>125</sup> e, secondo Monari, «*Son d'alba*», pp. 722-726, anche melodico (e che coinvolge insieme l'alba di Cadenet) spinge quest'ultimo studioso a supporre l'esistenza di un «modello» ovvero di una musica tradizionale dell'alba, precedente all'utilizzazione che ne fecero Giraut e Cadenet (la cui melodia ha indubbe affinità con quella di Giraut) e in relazione con più antiche composizioni d'ispirazione religiosa come l'inno *Ave maris stella* e il *versus O Maria Deu maire* (pp. 757-763).

Carapezza, «L'alba in forma di romanza» ritiene invece che il modello metrico (e anche melodico) di *Reis glorios* possa essere ricondotto (sulla base dello studio di Wolfgang Storst, *Geschichte der altfranzösischen und altprovenzalischen Romanzenstrophe*, Halle 1930) a quello della strofa di romanza,

net *BdT* 106.14, di Raimon de Las Salas *BdT* 409.2 e all'anonima *Eras dirai BdT* (Frank) 461.25a, senza rendersi conto del ruolo dominante (anzi esclusivo, come si vuole qui dimostrare) che essa vi svolge, sia dal punto di vista dell'istanza locutrice sia da quello del senso del testo. Per la storia delle discussioni sulle origini dell'alba, cfr. Monari, «*Son d'alba*», pp. 681-696, con l'ultima messa a punto di Billy, «Nouvelles perspectives sur l'alba»; sul suo ingresso come genere tradizionale nel sistema trobadorico, cfr. Chaguinian, «L'alba dans le système des genres troubadoursques» e ancora Billy, «Nouvelles perspectives sur l'alba».

<sup>125</sup> Si veda la raccolta degli schemi metrici di Giraut in Linda Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975, pp. 223-225. Non vi sono motivi di dubitare dell'attribuzione di *Reis glorios* a Giraut de Borneill (Carapezza, «L'alba in forma di romanza», pp. 56-57 non esclude un'ascrizione posteriore «nel contesto editoriale dei canzonieri», ma sulla base della tendenziosa analisi ecdotica di Zufferey, senza contare che quella a Giraut, tenuto conto del genere e del metro del componimento, è attribuzione *difficilior*) dal punto di vista stemmatico: un ramo solo della tradizione trasmette adespoto il testo (la rubrica *Gui d'Uisel* di **P** è in minoranza nel suo gruppo), che però si riduce di fatto al solo **T** (per il carattere rispettivamente extravagante e indiretto della loro trasmissione, l'anonimato di **M<sup>on</sup>** e **A<sup>mbr</sup>** non è significativo) e che arriva fino al *Mistero di sant'Agnese*, dove il componimento è indicato col solo *incipit* (come altri modelli melodici, ma non come il secondo trobadorico [*BdT* 183.10], dove è invece nominato l'autore [*comte de Peytiou*: cfr. Il «*Mistero provenzale di sant'Agnese*», p. 161]).

noto specialmente dalle *chansons de toile* o *d'histoire* antico-francesi.<sup>126</sup> La questione è tuttavia più complessa, perché, se Carapezza ha ragione quando afferma che i modelli innodici ritenuti alla base della forma di *Reis glorios* non hanno il *refrain* (p. 46), bisogna pur ricordare che l'«Alba bilingue» – come che la s'interpreti, uno dei fondamenti del genere alba – sta lì a indicare il contrario col suo ritornello e che in strofe di tre o quattro *décasyllabes* con *refrain* è strutturata la parte volgare dello *Sponsus*.<sup>127</sup> D'altra parte, Hans Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin 1930, pp. 24-25, 53-57 argomenta la derivazione della strofa di romanza da differenti forme latine più antiche, anche se poi la condensazione delle caratteristiche fondamentali del tipo avviene soltanto nelle albe e nelle *chansons* francesi. Infine, lo schema metrico di *Reis glorios* comprende due rime (a parte il *refrain*) e non una sola come gli esempi di strofe di romanza adottati da Carapezza (pp. 46-48)<sup>128</sup> e già indicati insieme ad altri da Spanke (pp. 61-66). Sarà dunque il caso di pensare di essere di fronte quanto meno a un'intersezione fra modelli mediolatini e tipi lirici di origine folklorica, di cui non è facile tracciare i percorsi e che si sono probabilmente sovrapposti,<sup>129</sup> non soltanto nel metro, come segnalano gli interessanti confronti che Carapezza fa (pp. 53-56) su elementi stilistici e d'ambiente fra l'alba di Giraut e le *chansons de toile*, per quanto alcuni scontati sulla base della modellizzazione cortese.

Giraut ha probabilmente assunto dalla tradizione il tipo del 'canto di sentinella' per ricavarne però un componimento del tutto nuovo in forza dello scenario e dei tratti cortesi – che, per la loro posizione di secondo piano in *Reis glorios*, presuppongono la diffusione dell'alba amorosa, che ne consente il riconoscimento da parte del pubblico<sup>130</sup> –

<sup>126</sup> Ma che in effetti, come nota già Saba, *Le 'chansons de toile'*, p. 13, e poi Carapezza, «L'alba in forma di romanza», p. 53, i due versi in lingua d'oc del testo alla base del *contrafactum Rei poderos, q'as faz los elemenz* del *Mistero di sant'Agnese* (cfr. *Il "Mistero provenzale di sant'Agnese"*, pp. 146-148) fanno supporre presenti anche al Sud.

<sup>127</sup> Cfr. "*Sponsus*". *Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, testo letterario di d'Arco S. Avalle, testo musicale a cura di Raffaello Monterosso, Milano-Napoli, 1965, pp. 46-48.

<sup>128</sup> Da qui la rielaborazione supposta da Stengel, «Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba» e anche da Spanke, *Beziehungen*, p. 57.

<sup>129</sup> Come riconosce un po' di sfuggita per *Reis glorios* lo stesso Carapezza, «L'alba in forma di romanza», p. 57 nota 60. Un caso emblematico potrebbe essere il *vers* di Guglielmo IX *BdT* 183.10, che Storost, citato da Carapezza, p. 52 nota 46, considera rappresentante di una forma arcaica di strofa di romanza (senza però il *refrain*) ma i cui rapporti con l'innodia religiosa sono fuori discussione.

<sup>130</sup> Non è il caso di stupirsi del subitaneo apparire nella lirica trobadorica (come ci è stata consegnata dai canzonieri) di prodotti 'maturi', che presuppon-

nonché della particolare declinazione del personaggio della *gaita* e dell'intenso rapporto che essa ha col 'compagno' destinatario del suo dolente appello. Quest'ultimo in particolare opera una riconversione della *Stimmung* animosa e in definitiva ottimistica che ritroviamo negli inni mattinali, come anche nell'«Alba bilingue» e nel «Canto delle scolte modenesi», nella direzione del «lyrisme douloureux» che caratterizza l'alba.<sup>131</sup> Certo, il silenzio del *companho* rispetto ai ripetuti appelli del soggetto non consente al componimento di sciogliersi in un esito che ne risolva per noi le ambiguità interpretative. Tale soluzione non potrebbe comunque essere quella offerta dalla strofa *c*, che (oltre alle ragioni già esposte) rappresenta anche un significativo abbassamento della tensione lirica in uno stile quasi 'canterino'<sup>132</sup> e per di più non spiega la questione del compagnonaggio che innerva tutto il testo e sul quale (v. 29) si chiude (per me) il componimento o comunque la lunga perorazione del soggetto.

Come osservato, il 'compagno' è verosimilmente impegnato in un convegno amoroso, ma, ribadiamolo, *Reis glorios* non intende presentarci da una prospettiva inedita la separazione degli amanti all'ar-

gono una precedente diffusione di temi, motivi e tratti pertinenti e dei quali operano frequentemente un rovesciamento ironico: così è per il 'primo trovatore', del quale vari passaggi si spiegano solo in polemica con una precedente o incipiente stabilizzazione di elementi concettuali e di idee che poi ritroveremo in poeti a lui successivi; così è per la pastorella di Marcabru, primo testo del genere ma incomprendibile e priva di significato senza la preesistenza di componimenti che presentavano una vicenda e un esito convenzionali.

<sup>131</sup> Cfr. Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll., Paris 1977, vol. I, p. 97. Schlaeger, *Studien über das Tagelied*, p. 42 osserva abbastanza bene la presenza di tratti arcaicizzanti ed evoluti in *Reis glorios* («Seiner form und auch teilweise seine inhalte nach archaisch, ist es doch in vieler beziehung am weitesten entwickelt») che, mediante le riprese dagli inni religiosi del mattino, gli permettono di raggiungere un «düstere, schwüle kolorit» proprio delle albe tedesche di Heinrich von Morungen e Wolfram von Eschenbach. Una «traurigklagende Gefühlslage» rappresenta un carattere tipico di molte albe e delle romanze per Spanke, *Beziehungen*, p. 56.

<sup>132</sup> Come credere che il messaggio di *Reis glorios* sia quello di una 'semplice' alba amorosa, dove il *pathos* dell'appello al 'compagno' sarebbe solo frutto del timore che questi possa essere scoperto e malmenato dal marito della bella, timore dissolto poi dalla rassicurante, e però anche banale, risposta che il *ric sojorn* insieme a quest'ultima è tale da consentirgli di non preoccuparsi dell'alba e neppure del coniu-ge?

rivo del giorno, piuttosto il confronto, se non proprio il conflitto, fra l'avventura d'amore che si consuma nel castello e la 'leale' (v. 24) fratellanza che lega il soggetto-sentinella e il suo 'compagno'. Segno ed emblema di questa situazione incerta e sospesa è il sopraggiungere dell'alba in tutta la sua «ambivalenza» ben rispecchiata dal *refrain*:<sup>133</sup> pericolosa per chi non riesce o non vuole risvegliarsi ma apportatrice di luce e di grazia divina per chi, levatosi, si prepara al nuovo giorno.

L'operazione di Giraut si rivela doppiamente elusiva delle aspettative più ovvie e perciò particolarmente raffinata: da una parte, la composizione di un'alba profana a partire dal riuso di elementi religiosi (gl'inni mattinali) e parareligiosi (la tradizione dei canti 'di sentinella'); dall'altra, l'esclusione del carattere più evidente di questo sottogenere (la separazione degli amanti), evocato invece per tratti accessori o secondari al fine dell'elaborazione di un discorso che ha di mira una delle vie di fuga dalla *fin' amor*. Il distanziamento del *love affair* del 'compagno' lascia spazio all'espandersi del discorso del soggetto-sentinella, dove alla coppia che possiamo soltanto immaginare nella stanza che affaccia verso il *fenestrel* si oppone la *paria* ripetutamente evocata dal soggetto e che l'apparire imminente della luce non potrà non ristabilire, a condizione che il 'compagno' si risolva infine a levarsi e a partire. Come Rieger ha osservato, l'alba profana, pur rappresentando una soluzione al paradosso della *fin' amor*, può attuarla soltanto «im Dunkel der gesellschaftlichen Existenz», che l'arrivo del giorno inesorabilmente cancella.<sup>134</sup> Attraverso il ripetuto appello del soggetto al 'compagno' affinché si levi prima dell'alba e ritorni nel sicuro ambito della *companhia* (v. 24) che li lega Giraut ci consegna una sottile contestazione del superamento – breve però e per di più inane – di quel paradosso che l'alba profana consente, a partire dalla sua concezione rigorosa e sofferta del servizio d'amore nonché dai doveri che legano fra di loro i membri della società cortese. Non stupirà che tale contestazione sia opera di un trovatore profondamente

<sup>133</sup> Come suggerisce Di Girolamo 2009, p. 75, sulla scorta di Spence, «*Et ades sera l'alba*».

<sup>134</sup> Cfr. Rieger, «Zur Stellung des Tagelieds in der Trobadoryrik», pp. 228-229. La posizione di Rieger è legata all'interpretazione sociologica di Erich Köhler e talora ne dipende in modo un po' acritico: sta di fatto però che, per un trovatore come Giraut, la dimensione sociale della *fin' amor* non è affatto una prospettiva inadeguata.

moralista come Giraut,<sup>135</sup> di un *cantor rectitudinis* che, come poi Dante, pone la virtù come condizione ed esito dell'amore.

*Reis glorios* viene così a essere difficilmente collocabile all'interno delle classificazioni che sono state proposte per l'alba: non in quella tripartita su base tematica di Riquer, *Las albas provençales*, né in quella pur pragmaticamente comprensiva di Poe;<sup>136</sup> se in teoria è possibile farla rientrare fra «*albas formelles*» amorose di Chaguinian, questa tuttavia è categoria residuale, costituita per assenza del motivo a fondamento di quella principale delle «*albas de séparation*», e che raccoglie pochi testi tardi.<sup>137</sup> Tale difficoltà non deve stupire: di fatto, prima ma anche dopo l'edizione di Kolsen – che aveva prudentemente confinato in apparato tutte le strofe apocrife – *Reis glorios* è stata, più o meno consapevolmente ma comunque quasi costantemente, ritenuta un'alba amorosa conclusa dalla strofa *c*, anche se segnata dalla 'particolarità' di una *gaita*-amico che occupava quasi totalmente la scena.

Il riconoscimento della particolare collocazione di *Reis glorios* non altera né induce a rivedere l'idea, dichiarata o sottintesa dagli interpreti, che la cosiddetta «*alba de séparation*», ovvero l'«*alba propriamente dicha*» secondo Riquer, sia il tipo originale del genere: nonostante l'antichità del nostro componimento dobbiamo pensare, come già osservato, che l'alba amorosa, definita nei tratti che risultano dagli esemplari a noi noti, fosse ormai diffusa fra il pubblico, che altrimenti non avrebbe potuto riconoscerne i riferimenti che Giraut ha inserito nel suo testo. Ne esce però rafforzato il filone dei canti del mattino e di veglia propugnato da Riquer, *Las albas provençales*: nella trafila più volte suggerita che dagli inni mattinali arriva fino all'alba amorosa,<sup>138</sup> *Reis glorios* rappresenta un esempio assai rilevante di presenza attiva di questi antichi precedenti, riattualizzati nel messaggio molto definito e 'personale' di Giraut de Borneill.

*Università di Torino*

<sup>135</sup> Cfr. Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, pp. 115-116.

<sup>136</sup> «New Light on the *alba*», pp. 148: «a courtly (i.e., opposed to popular) lyric piece whose distinctive formal trait is its use of the word 'alba' in the final verse of each stanza», ma dove l'amore è il «constant theme».

<sup>137</sup> Cfr. Chaguinian, pp. 58-71. Si tratta di due «contra-albas» nella terminologia di Riquer, *Las albas provençales* (*BdT* 248.3 e 449.3), più il componimento anonimo di origine catalana *E! Quant m'es greu* (*Rialc* 0.46).

<sup>138</sup> Roncaglia, «Il "Canto delle scolte modenesi"», pp. 29-30.

## Appendice. Testo

Mss.: **C** 30v (Guiraut de bornelh), **E** 56 (Guiraut deborneill), **M<sup>on</sup>** 1r, **P** 19v (Guiduisel), **R** 8v (*Giraut* de bornelh), **S<sup>g</sup>** 80r (Guiraut de borneill), **T** 86r (alba).

	I	II	III	IV	V	VI	a	b	c	d	e
<b>C</b>	1	2	3	4	5	7	6				
<b>EPS<sup>g</sup></b>	1	2	3	5	4	6					
<b>M<sup>on</sup></b>	1	5	2	3	4			6			
<b>R</b>	1	2	3	5	4	6			7		
<b>T</b>	1	2	3	4	5				8	6	7
					(VI+V)						
<b>A<sup>mbr</sup></b>	1	3	4	5	2						

Schema metrico: 6 *coblas doblas* di 4 *décasyllabes* a rima maschile e femminile e un *refrain* di 1 verso (senario femminile).

10a	10a	10'b	10'b	6'x	
atz	atz	uda	uda	} alba	
el	el	atge	atge		
os	os	ia	ia		

Testo secondo **C**, con regolarizzazione delle grafie eccentriche. L'apparato registra, in trascrizione diplomatica e con qualche utile ridondanza, nell'ordine le lezioni rifiutate di **C**, le varianti sostanziali e quelle formali degli altri testimoni. Le letture di **M<sup>on</sup>** sono da Di Girolamo 2010.

- I
- 1 Reis glorios, verais lums e clardatz,
  - 2 Dieus poderos, Senher, si a vos platz
  - 3 al mieu companh siatz fizels aiuda,
  - 4 qu'ieu non lo vi pos la nuech fo venguda
  - 5 e ades sera l'alba!

1 uerays 2 plaz 4 fon 5 *et.*

1 Rei io **E**, Dieu **T**; luç **M<sup>on</sup>**, luç **T** 2 totz **R**; rei **T**; a] manca **T** 3 lial **M<sup>on</sup>T** 4 q. n. lo] kilunun **M<sup>on</sup>**; nol **P**; uiguda **M<sup>on</sup>**, ueguda **T**.

1 Rei **R**, [ ]eys **S<sup>g</sup>**; rex glorius uerai **M<sup>on</sup>**; grorios **T**; veray **R**; clartatz **ER**, clardaç **M<sup>on</sup>**, clardatç **T** 2 deu p...rus sener **M<sup>on</sup>**; segner **T**; aus plast **M<sup>on</sup>**; platç **T** 3 meu cumpane siai **M<sup>on</sup>**; compaynh sias **R**, compainh sias **S<sup>g</sup>**, conpagn siaç **T**; sias **E** 4 cio noloui **T**; no **S<sup>g</sup>**; uid poi **M<sup>on</sup>**; pois **P**, pus **R**, puois **T**; nueitz **EPS<sup>g</sup>**, noit **M<sup>on</sup>**, nuoc **T**; fon **E**, fun **T** 5 et **E**, Esz **P**, et **R**; e a.] ede **M<sup>on</sup>**; cera **E**.

- II 6 Bel companho, si dormetz o velhatz?  
7 non dormatz plus <...>  
8 qu'en orien vei l'estela creguda  
9 qu'amena·l iorn, qu'ieu l'ai ben conoguda  
10 e ades sera l'alba!

7 d. p. <...>] dormiatz suau uos rissidatz 8 orient uey 10 et.

6 c.] uos compan **M<sup>on</sup>** 7 n. d. p. <...>] cal kifaças sta suliuas **M<sup>on</sup>**; p. <...>] p. senher si auos platz **EPRS<sup>g</sup>**, qel giorn es apropiatç **T** 8 qu'en] in **M<sup>on</sup>**; vei] manca **M<sup>on</sup>**; creguda] es *crescuta* **M<sup>on</sup>** 9 qu'a.] cadaun **M<sup>on</sup>**, caduç lo **R**, ca]duç lo **T**; q. l'ai] ben lai **M<sup>on</sup>** 10 e] manca **M<sup>on</sup>**; s. l'a.] manca **R**.

6 companho. si dormitz ho ueillatz **S<sup>g</sup>**, compagnos sidurmetç ouegliatç **T**; dormiç oi uilaç **M<sup>on</sup>**; dormes ho ueillatz **P**; ho ueillatz **E** 7 no **S<sup>g</sup>**; no dor]mas **E**; dormas **P**, dormetç **T**; dor]mas pus **R** 8 cenurient **T**; aurieet **M<sup>on</sup>**, aurien **P**; aurien uey **R**; la stela **M<sup>on</sup>T**, lestella **P**, lastella **S<sup>g</sup>** 9 camenal **ES<sup>g</sup>**, Qamenal **P**; gorn **M<sup>on</sup>**; giorn cieü **T**; lay **R**; coneguda **ET**, canuscuda **M<sup>on</sup>** 10 et **ERT**, Esz **P**; ade **M<sup>on</sup>**; cera **E**.

- III 11 Bel companho, en chantan vos apel:  
12 non dormatz plus, qu'ieu aug chantar l'auzel  
13 qui vai queren lo iorn per lo boscatge  
14 e ai paor que·l gilos no·us assatge  
15 e ades sera l'alba!

13 que 14 et; uos 15 et.

11 c.] uus cumpan **M<sup>on</sup>**; cantar **M<sup>on</sup>** 12 n. d. p.] residaus **T** 13 q. v. q.] el rosignol cier **T**; lo b.] labusale **M<sup>on</sup>** 14 e ai] cai **T**; no·us] uos **PRS<sup>g</sup>**, nouos **T**; non uasale **M<sup>on</sup>**; asetge **E**, asaglle **T**; simaluost prend uostre siral damage *aggiunge* **M<sup>on</sup>** (*cf.* 19) 15 cades **T**; sius consec enans l'alba **EP(anans)S<sup>g</sup>**; s. l'a.] manca **R**.

11 Bell compagnos **T**; bil **M<sup>on</sup>**; compainho **S<sup>g</sup>**; in **M<sup>on</sup>**; cantan **PT**; uus **M<sup>on</sup>** 12 no durmatz **S<sup>g</sup>**; dormaç **M<sup>on</sup>**, dormas **P**; durmas pus **R**; kiaucantar laucel **M<sup>on</sup>**, cieü aus ca]ntar lausell **T**; cantar lavsel **P** 13 ki ua kerend luiurn **M<sup>on</sup>**; que **EP**; vay **R**; giorn **T**; le **S<sup>g</sup>**; boschatge **P**, boscatie **R**, boisagie **T** 14 et **E**,

Esz **P**; *et* ay **R**; pahor **S**<sup>g</sup>; pagur kil gilus **M**<sup>on</sup>, paur cel gelos **T**; gelos **PS**<sup>g</sup>; gelos nos **E**; assatie **R** 15 *et* **R**; e a.] ede **M**<sup>on</sup>.

- IV 16 Bel companho, issetz al fenestrel  
 17 e regardatz las ensenhas del cel:  
 18 conoisseretz s'ie·us sui fizels messatge;  
 19 se non o faitz, vostres n'er lo dampnatge  
 20 e ades sera l'alba!

16 yssetz 17 estelas 20 *et*.

16 c.] uos compan **M**<sup>on</sup>; i. al f.] faitala finestrela **M**<sup>on</sup>, fatç uos afenestrella **T**. – 17 enguar|datz **E**, esgardas **PS**<sup>g</sup>, esgardatz **R**; r. las e.] tenes *ment* alesenge **M**<sup>on</sup>; las e. del c.] nelcel alestella **T**; stellas **P**, estelas **S**<sup>g</sup> 18 Conoisses **P**; s'ie·us] si **M**<sup>on</sup>, sius **P**, sieu **R**, cieu **T**; lial **T**; granpagurai kil gilus *non* uasale *aggiunge* **M**<sup>on</sup> (*cf.* 14) 19. se] esi **T**; se n. o f. v. n'er lo d.] simaluost *prend* grand siraldamage **M**<sup>on</sup>; v. n'er] uostrer **T**; n'er] er **R** 20 e a. s.] ceuenguda es **T**; s. l'a.] *manca* **R**.

16 conpagnos **T**; companho isses **S**<sup>g</sup>; isses **P** 17 *et* **ER**, Esz **P**; regardatç **T**; sel **PR** 18 canoscereç **M**<sup>on</sup>, colnoysiret **R**; conoi|seretz sius **S**<sup>g</sup>, conoiseretç **T**; conoiceretz sius soi **E**; son fidel message **M**<sup>on</sup>, soy fizel messatie **R**; messatges **E**, messatges **P**, missatges **S**<sup>g</sup>, mesagie **T** 19 si **EPS**<sup>g</sup>; ho **ES**<sup>g</sup>; faytz **R**, fatç **T**; uostre **S**<sup>g</sup>; le dapnatges **S**<sup>g</sup>; dampnatges **EP**, damp|natie **R**, damage **T** 20 *et* **ER**, Esz **P**; e a.] ede **M**<sup>on</sup>; cera **E**.

- V 21 Bel companho, pos mi parti de vos,  
 22 ieu non dormi ni·m moc de ginolhos,  
 23 ans preguei Dieu lo filh sancta Maria  
 24 que·us mi rendes per leial companhia  
 25 e ades sera l'alba!

22 hieu 23 preguiei dieus 24 leyal 25 *et*.

21 *manca* **T**; c.] uos compan **M**<sup>on</sup> 22-23 *uniti in un solo verso* **T** 22 ieu *manca* **M**<sup>on</sup>**T**; n. m. de g.] pus sestangenuchuns **M**<sup>on</sup>, pois **T** 23 ans p.] a pregar **M**<sup>on</sup>, pregieu **R**; ans p. D. lo f.] prei **T**; f.] filde **M**<sup>on</sup> 24 que·us] ki **M**<sup>on</sup>, ceuos **T**; per] mia **M**<sup>on</sup>, ma **T** 25 *manca* **R**; e a. s.] ceuenguda es **T**.

21 poi **M**<sup>on</sup>; me **EP**; da **M**<sup>on</sup> 22 Hieu **P**, yeu **R**; durmi **RS**<sup>g</sup>; muez **ES**<sup>g</sup>, mue **P**, muoc **R**; genoillos **ES**<sup>g</sup>, genoillos **P** 23 preguiei **P**, preghei **S**<sup>g</sup>; deus lu **M**<sup>on</sup>; fill **ES**<sup>g</sup>; santa **RS**<sup>g</sup>**T** 24 rindis **M**<sup>on</sup>; lial **R**; lial *compania* **M**<sup>on</sup>; lial *companhia* **S**<sup>g</sup>, lial *compagnia* **T** 25 *manca* **R**; *et* **E**, Esz **P**; e a.] ede **M**<sup>on</sup>; cera **E**.

- VI 26 Bel companho, la foras als peiros  
 27 mi preiavatz qu'ieu non fos dormilhos,  
 28 enans velhes tota nuech tro al dia;

- 29 ara no·us platz mos chans ni ma paria  
 30 e ades sera l'alba!

27 preyauatz; no 30 *et*.

26 la] sa **T**; al peiro **ER** 27 mi p.] mipregest uos **T**; soniglios **T** 28 ad dia  
**R** 28-30 *mancano* **T** 30 s. l'a.] *manca* **R**.

26 Bell compagnos **T**; companho **S**<sup>g</sup>; foira **T**; al **PS**<sup>g</sup>; al peirons **T** 27 me **R**;  
 pregauas **P**, pregauatz **S**<sup>g</sup>; cieu **T**; no **ER**; dormillos **ES**<sup>g</sup>, dormeilhos **P** 28  
 ueilles **ES**<sup>g</sup>; ueilhes tuta nueg **P**; nueit **ES**<sup>g</sup>, nueg **R** 29 aras **R**; plai mo **P**  
 30 *et* **E**, **Esz** **P**, *et* **R**; cera **E**.

### Strofe apocrife

- a*
- 1 Bel companho, quar es trop enveyos!
  - 2 que, quant intrem pel portal ambedos,
  - 3 esgardetz sus, vis la genser que sia,
  - 4 de mi·us partitz, lai tenguetz vostra via
  - 5 e ades sera l'alba!

5 *et*.

- b*
- 1 Bel nos compan, ben ò audù vos cant:
  - 2 mult mi pissa ki nti trabalas tant,
  - 3 ca tu mi trai del fund del paradis; **R**
  - 4 mon leit ò fait cum blanci flor de lis **R**
  - 5 e 'des sera l'alba! (- 1)

Testo secondo l'edizione Bertoletti 2016 con qualche ritocco; letture da Di  
 Girolamo 2010; nella terza fascia d'apparato le varianti dell'edizione Lazze-  
 rini 2016. Il simbolo **R** indica qui e sotto un errore di rima.

1 audii (?) uostrum 2 multu; pilsa; *trabalal* 4 bla noi 5 edesera.

1 *compan* 3 *trai* 4 *cum*.

1 n.] dos; ò a. v.] audi vostre 2 pesa ke ti 3 trais ò] ai; c. b. f. de l.]  
*cumbra* mi Flors-de-lis 5 ades.

- c*
- 1 Bel dos companh, tan soy en ric soiorn
  - 2 qu'ieu no volgra mays fos alba ni iorn,
  - 3 car la genser qui anc nasques de mayre
  - 4 tenc et abras per qu'ieu non prezi gaire
  - 5 lo fol gilos ni l'alba!

Testo secondo **R**.

1 t. s.en r.] agrant soggiorn **T** 2 m.] ci **T**; cieu istauc atanric soggiorn *aggiunge*  
**T** 3 c.] co **T** 4 cemapres enom laisa partir gaire **T** 5 nilausigiador nialba  
**T**.

1 Bell douçq compagn **T** 2 cieu non **T**; giorn **T** 3 gensor ce **T**; nasces **T**;  
 maire **T**.

<i>d</i>	1	Gloriosa ce tut lo mon capdella,	<i>R</i>
	2	merce te clam c'en preant t'en apell a	<i>R</i>
	3	ce·l mieu compagn prendas e gidonagie	
	4	o si ce vos li trametas messagie	
	5	per c'ill conosca l'alba.	

Testo secondo l'edizione Lazzerini 2016.

3 gidagie.

<i>e</i>	1	Bel doltç compagn, ai Dieus! non m'entendes?	
	2	si vos am tant sela ce vos es pres	
	3	con ieu fais vos, ce anuoc no dormi:	<i>R</i>
	4	aiso vos pleu et vos gur e·us afi	<i>R</i>
	5	ce ai gardada l'alba.	

Testo secondo l'edizione Lazzerini 2016.

2 ama; ce v.] cuos 3 dorm 4 e·us] euos 5 cai.

## Nota bibliografica

## Manoscritti

- A<sup>mbr</sup>** Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, E 15 sup.  
**C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.  
**E** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.  
**M<sup>mn</sup>** München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 759.  
**P** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.42.  
**R** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.  
**S<sup>g</sup>** Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.  
**T** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.

## Opere di consultazione e raccolte di testi

*AFW*

Adolf Tobler - Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 voll., Berlin-Wiesbaden-Stuttgart 1925-2002.

Appel, *Chrest.*

Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriß der Formenlehre und Glossar*, Zweite, verbesserte Auflage, Leipzig 1902.

Bartsch, *Prov. Lesebuch*

Karl Bartsch, *Provenzalisches Lesebuch*, Elberfeld 1855.

Bartsch-Koschwitz, *Chrest.*

Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Sixième édition entièrement refondue par Eduard Koschwitz, Marburg 1904.

*BdT*

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.

*COM2*

*Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-Rom, Turnhout 2005.

Crescini, *Manuale*

Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano 1926.

## Du Cange

Charles du Fresne du Cange, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Editio nova a Leopold Favre, 10 voll., Niort 1883-1887.

## FEW

*Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des gal-loromanischen sprachschatzes*, von Walter von Wartburg *et al.*, 25 voll., Bonn-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Bâle 1922-2002.

## Frank

István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.

## GDLI

*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Giorgio Bàrberi Squarotti, Eduardo Sanguineti, 21 voll., Torino 1961-2002.

## LR

François-Juste-Marie Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1838-1844.

Meyer, *Recueil*

Paul Meyer, *Recueil d'anciens textes bas-latins provençaux et français*, Paris 1877.

## PD

Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.

## PSs

*I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008.

Raynouard, *Choix*

François-Juste-Marie Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1821.

## Rialc

*Rialc. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana. La poesia*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 1999ss.

## Rialto

*Rialto. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.

Riquer, *Los trov.*

Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975.

## SW

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

## TdF

Frederic Mistral, *Lou Tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire provençal-français*, 2 voll., Aix-en-Provence 1878-1886.

## Tlio

*Tlio. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, diretto da Pietro G. Beltrami (1997-2013), Paolo Squillacioti (2013-2014), Lino Leonardi (2014-2018), Paolo Squillacioti (2018-), in rete, 1997ss.

## Altre risorse

*The Clementine Vulgate Project*, <http://vulsearch.sourceforge.net/>

*Dartmouth Dante Project*, <https://dante.dartmouth.edu/>

*Patrologia Latina Database*, <http://pld.chadwyck.co.uk/>