
Francesca Sanguineti

Albertet

Donna pros e richa

(*BdT* 16.11)

L'analisi di *Donna pros e richa* (*BdT* 16.11) può partire da una questione preliminare, relativa alla sua particolare struttura metrico-compositiva. *Donna pros e richa* rientra, infatti, tra quei componimenti che presentano problemi di determinazione generica, collocandosi al confine tra il genere della *canço* e quello del *descort* isostrofico.¹

Il primo a focalizzare l'attenzione sulla forma metrica di questo testo mettendola in relazione con quella dei *descortz* è stato Dominique Billy, che, proprio a partire da tale analisi, finisce per escluderne l'appartenenza al corpus. Le argomentazioni alle quali Billy fa ricorso sono le seguenti: il terzo periodo della strofe è tripartito e, inoltre, si può constatare una ricorrenza rimico-metrica tra il primo e il secondo periodo, che amplia solo di una rima il modulo del primo, entrambi aspetti che lo studioso non riconosce in nessun altro *descort* isostrofico di area occitana.

Più di recente, il componimento albertino è stato nuovamente preso in considerazione da Canettieri, che, al contrario, ha messo in rilievo diversi elementi interni in grado di favorirne l'inclusione nel corpus dei *descortz*. La strofe di *Donna pros e richa* è trimembre, al pari

¹ Sul genere del *descort* e sul problema della determinazione del corpus si vedano John H. Marshall, «The Isostrophic *descort* in the Poetry of the Troubadours», *Romance Philology*, 35, 1981, pp. 130-157; Dominique Billy, «Le *descort* occitan. Réexamen critique du corpus», *Revue des langues romanes*, 87, 1983, pp. 1-28; Paolo Canettieri, «*Descortz es dictatz mot divers*». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995.

di quella di altri *descortz* strofici,² e non sembrano esserci altre testimonianze di canzone con strofe ripartibile in tre periodi modulari.

Allo stesso tempo la constatazione di altri fattori, come ad esempio la somiglianza metrica con il gruppo di testi schedati in Frank 152:1-3 e 153-1, che comprende due sirventesi (*Amics Gauselm, si anatz en Toscana*, *BdT* 410.1 di Raimon de Tors; e *Un sirventes trame-trai per messatge*, *BdT* 335.68 di Peire Cardenal) e due tenzoni (*Ioris, sylh cuy deziratz per amia*, *BdT* 197.1b = 277.1; e *Qui vos dara respieg, Dieus lo maldia*, *BdT* 267.1 = 127.1), lascia ipotizzare che tutti e quattro i componimenti abbiano desunto la melodia da una canzone preesistente: l'esame dei loro schemi metrici rende imprudente parlare di *descortz* o di *contrafacta* di *descortz*. A ciò è da aggiungere il numero di strofi che compongono il testo, cinque, mentre solitamente i *descortz* strofici contano due o tre strofi; l'assenza di criteri esterni di attribuzione generica; la posizione occupata dal componimento in due dei tre manoscritti che lo trasmettono, **M** ed **N**, dove figura trascritto accanto alla restante produzione del trovatore anziché nella sezione consacrata ai *descortz* in entrambi i codici.³ La valutazione di questi argomenti indirizza Canettieri ad accogliere *Donna pros e richa* nell'ambito dei *descortz*, sia pure in forma dubitativa, considerando cioè come dubbia la sua assegnazione al genere.⁴ Stando così le cose, si può dire che *Donna pros e richa* rappresenti un testo in qualche modo eccentrico già per quanto concerne l'aspetto formale, giacché si pone allo spartiacque tra due generi: quello della *canço* e quello del *descort* strofico.

Ma le ragioni di interesse suscitato dall'analisi della struttura metrica del componimento non finiscono qui: com'è noto, infatti, la can-

² La si confronti, ad esempio, con la strofe di *Qui la vi en ditz* (*BdT* 10.45) di Aimeric de Peguilhan, componimento che è stato concordemente accolto nel corpus dei *descortz* da parte di Marshall, Billy e Canettieri, pur essendo privo di denominazione interna. Preciso inoltre che a considerare trimembre la strofe di *Donna pros e richa* è Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers*, p. 66 e p. 199, ma la struttura metrica potrebbe, constatata oltretutto la sintassi, essere divisa anche in quattro periodi: a5' b6 a5' b6 | a5' b6 c2 c6 | a5' b6 c2 c6 | d10' d10' d10'.

³ Quest'ultimo argomento era già stato addotto da Billy, «Le *descort* occitan», p. 15, come uno degli elementi che spingono a valutare l'indipendenza di *Donna pros e richa* dal genere del *descort*.

⁴ Si veda Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers*, pp. 66-69.

zone-*descort* di Albertet presenta uno schema identico (Frank 270:1-2) a quello del celebre *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (*Truan, mala guerra*, *BdT* 392.32). La parentela metrica tra i due testi porta inevitabilmente a domandarsi quale sia, a questo punto, la direzione del prestito, che in questo caso sembra con maggiore probabilità essere stato effettuato da Raimbaut de Vaqueiras, il cui *Carros* rientra nell'area tematica e generica del sirventese, vale a dire di testi che di solito desumevano il metro e la melodia da altri componimenti vertenti invece sulla tematica della *fin'amor*.⁵ Questa conclusione, sebbene accolta negli studi più recenti sull'argomento, va comunque valutata con una certa prudenza e lasciando aperto un margine di dubbio. Il carattere, infatti, particolare e in un certo senso anomalo del componimento di Albertet, che presenta una forte componente parodistica e quasi ludica, fa sì che non risulti del tutto convincente l'ipotesi che, in quanto canzone d'amore, abbia prestato lo schema metrico al *Carros* rambaldiano. D'altra parte, la situazione debitoria di Albertet nei confronti di Raimbaut de Vaqueiras sembra essere, come vedremo con diversi confronti, così estesa, articolata e profonda da non poter escludere neppure il ragionamento inverso, vale a dire che sia stato Albertet a riutilizzare lo schema di *Truan, mala guerra*, nonostante lo statuto di sirventese riconoscibile a quest'ultimo testo. In altri termini, è forse più cauto lasciare aperte entrambe le possibilità: fermo restando che ci troviamo dinanzi ad un vistoso prestito metrico, è pressoché impossibile chiarire con esattezza quale sia stata la sua direzione. L'ammissione o meno della priorità di *Donna pros e richa* rispetto a *Truan, mala guerra* non esclude d'altronde la possibilità di indagare ulteriori rapporti intertestuali tra i due trovatori, che, come è facile ipotizzare, procedono soprattutto nell'opposta e più logica direzione, quella cioè che prevede uno scambio di materiali lessicali e rimici da Raimbaut de Vaqueiras al più giovane trovatore-giullare Albertet.⁶

Procedendo per gradi, si può subito notare che l'intonazione generale dell'anomala canzone di Albertet, che presenta implicazioni pa-

⁵ Si veda Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers*, pp. 66-67.

⁶ Specifichiamo, a questo proposito, che due dei componimenti (*estampida e descort*) di Raimbaut de Vaqueiras, di cui verranno esaminati i rapporti con *Donna pros e richa*, si collocano lungo un arco cronologico che va dal 1197 al 1201, sicché risulta comunque impossibile stabilire con assoluta certezza una precisa cronologia dei prestiti.

rodiche su cui torneremo più avanti, così come il tipo di situazione descritta, che consiste nella stringente richiesta d'amore rivolta a una dama di Genova restia ad accogliere le preghiere dell'amante, non possono non richiamare il contrasto con la genovese di Raimbaut de Vaqueiras, *Domna, tant vos ai preiada* (BdT 392.7). Prendendo spunto dall'incipit, osserviamo che l'attacco è il medesimo (*Domna*); in entrambi i casi si tratta di una genovese che respinge le suppliche di uno spasimante; in più alcuni degli epiteti elogiativi impiegati dai due trovatori coincidono, giacché in ambo i testi la dama viene definita come *pros, gaia, cortesa* e ricca di *prez*. Se poi ci si sofferma con maggiore attenzione sui due componimenti, è possibile cogliere una serie di espressioni piuttosto simili: si confrontino, ad esempio, i vv. 13-14 di *Donna pros e richa* («e pos vos platz q'aissi·m siatz estrainha, / con s'ieu era de Roais o d'Espainha»), in cui l'io lirico lamenta appunto l'estraneità della dama, con i vv. 74-75 di *Domna, tant vos ai preiada* («No t'entend plui d'un Toesco / o Sardo o Barbari»), in cui la genovese mette in mostra proprio tale estraneità e distanza; o anche il v. 30 («q'ieu·s sui amics e vos no m'es amia») con il v. 19 («Vostr'amia non serò») e con i vv. 41-42 («s'eu sui vostre benvolenz / e vostr'amics») del contrasto rambaldiano.

La possibilità di rintracciare rapporti intertestuali ancora più sottili nonché veri e propri prestiti, sia lessicali che rimici, derivati da Raimbaut de Vaqueiras non si arresta qui: se si prende in considerazione il *descort* di Raimbaut, *Engles, un novel descort* (BdT 392.16), si può constatare con facilità la relazione che intercorre tra esso e *Donna pros e richa*. In particolare, è la terza *cobla* del componimento di Albertet a racchiudere un numero notevole di espressioni simili a quelle presenti nella quarta strofe del *descort* di Raimbaut, considerata oltretutto la corrispondenza di alcuni rimanti in *-enher* che figurano nei due testi. Tutta la serie rimica in *-enher* di *Donna pros e richa* trova, infatti, un suo corrispettivo in *Engles, un novel descort*, sicché leggiamo *trop es de mi seinher* (v. 31), *q'ara·m fai destreinher* (v. 33), *trop mi fai enpeinher* (v. 35), *s'ie·i poges ateinher* (v. 39) in Albertet e *qu'elh'es don'e senher* (v. 45), *be·m pot destrenher* (v. 44), *be·m fes aut empenher* (v. 36), *s'ie·y puesc atenher* (v. 35) in Raimbaut.⁷

⁷ Sul legame tra i due testi, già messo in luce da Linskill nella sua edizione di Raimbaut de Vaqueiras, e più in generale sui rapporti di intertestualità che in-

Accanto alla serie condivisa con *Engles, un novel descort* (BdT 392.16), *Donna pros e richa* contiene un'altra serie di sette rimanti in comune, di cui due con *aequivocatio*, con l'*estampida Kalenda maia* (BdT 392.9), che a sua volta presenta una serie di rimanti in comune con un'altra canzone di Albertet, *Ab son gai e leugier* (BdT 16.2), mentre un'ulteriore serie di quattro rimanti è riscontrabile tra la canzone-*descort* in esame e quello che si considera il suo *contrafactum*, vale a dire *Truan, mala guerra* (BdT 392.32).⁸

L'esame dei rimanti presenti in *Donna pros e richa* permette inoltre di rintracciare anche rapporti con altri trovatori e lascia affiorare in particolar modo la presenza di debiti contratti con un altro Raimbaut: Raimbaut d'Aurenga.

Tre delle quattro parole in rima in *-endre* che figurano in Albertet (vv. 61 *entrendre*; 63 *defendre*; 65 *vendre*) si riscontrano già in *Una chansoneta fera* (BdT 389.40) di Raimbaut d'Aurenga (vv. 5 *entendre*; 45 *defendre*, 53 *vendre*), dove oltretutto è possibile scorgere il rimante *vendre* all'interno della medesima espressione *car vendre*. Interessante sarà soffermarsi, a questo punto, ancora su di un'altra serie di rimanti contenuti in *Donna pros e richa*, quelli in *-orsa*, di cui tre su quattro (vv. 46 *forsa*; 48 *estorsa*; 50 *escorsa*) compaiono anche ai vv. 7, 21 e 35 della canzone di dubbia attribuzione ... *[nu]ils hom tan ... [n]on amet* (BdT 392.26a), la quale sembra tuttavia, come ha dimostrato Costanzo Di Girolamo sulla base di pertinenti argomenti, ascrivibile proprio a Raimbaut d'Aurenga.⁹

Del resto, se allarghiamo lo sguardo all'intera produzione di Albertet, è facile intravedere tutta una serie di debiti non solo di carattere formale, ma anche stilistico e tematico, che il nostro trovatore manifesta nei confronti di Raimbaut d'Aurenga. Si potrà, ad esempio, notare

tercorrono tra i due trovatori, si veda Paolo Canettieri, «Il *novel descort* di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392.16)», *Romanica Vulgaria. Quaderni 13-14 (Studi provenzali e galeghi)*, 1989-94, pp. 41-80, alle pp. 75-80; le stesse considerazioni sono poi in id., *Descortz es dictatz mot divers*, pp. 199-202.

⁸ Si veda Fabrizio Beggato, «Raimbaut de Vaqueiras e Albertet: percorsi ed incontri trobadorici nel Monferrato, riflessioni ed interrogativi», in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche*, a cura di Sonia Barillari, Alessandria 2007, pp. 19-27, alle pp. 24-25.

⁹ Si veda Costanzo Di Girolamo, «Raimbaut d'Aurenga (?), ... *[nu]ils hom tan ... [n]on amet* (BdT 392.26a)», *Lecturae tropatorum*, 2, 2009.

come l'incipit di una canzone di Albertet *Pos en ben amar m'esmer* (BdT 16.20) ricalca vistosamente il v. 33 di *Ben sai c'a sels seria fer* (BdT 389.19) di Raimbaut: «Si ben en amar leis m'esmer». Un'altra canzone, invece, *A mi non fai chantar folia ni flors* (BdT 16.5a), si apre con un tipo di esordio in cui l'io lirico rinnega tutti gli elementi convenzionali di ispirazione, tramite l'adozione di una tecnica stilistica che rimanda inevitabilmente al suo precedente più noto: *Non chant per auzel ni per flor* (BdT 389.32). E ancora, possiamo rilevare che la tenzone scambiata con Aimeric de Peguilhan, *Amics Albert, tenzos soven* (BdT 10.6), giacché si configura come una discussione incentrata sul 'niente': «tenzon d'aizo qi ies non es» (v. 6), si riallaccia a componimenti che appartengono al singolare genere del *devinalh*, di cui uno dei principali rappresentanti è *Escotatz, mas no say que s'es* (BdT 389.28) di Raimbaut d'Aurenga.

La complessa rete di rapporti intertestuali che *Donna pros e richa* esibisce con entrambi i Raimbaut induce a interrogarci sulla cronologia dei prestiti, nel tentativo di trovare una spiegazione a come essi siano stati possibili e abbiano avuto luogo.

Innanzitutto, se consideriamo Raimbaut de Vaqueiras come l'imitatore per quanto concerne lo schema metrico di *Truan, mala guerra* (BdT 392.32), ne deriva che *Donna pros e richa* deve essere stata composta necessariamente prima del 1201, data alla quale è riconducibile il *Carros*.¹⁰

Premesso che non si può certo parlare, per questioni di incompatibilità cronologica, di una conoscenza diretta tra Albertet e Raimbaut d'Aurenga (morto nel 1173), quanto piuttosto della volontà da parte del nostro trovatore di rendere omaggio al talento di un maestro, qualche indizio in grado di ricollegare i due nomi sembra provenirci proprio dalla *vida*.

L'antica biografia riferisce che Albertet «estet lonc temps en Au-

¹⁰ Si veda Canettieri, «Il novel descort», p. 77; e id., *Descortz es dictatz mot divers*, p. 200. Come si è già accennato, la sequenza cronologica sarebbe giustificata dallo statuto generico del *Carros* e dal fatto che solitamente, per quanto riguarda la direzione dei *contrafacta*, è la canzone a fornire lo schema metrico e la melodia al sirventese, mentre situazioni inverse sono difficilmente riscontrabili. In questo caso, tuttavia, dato il carattere singolare della canzone di Albertet, che non si configura come una canonica canzone d'amore cortese, non sembra da escludere del tutto neppure l'ipotesi contraria.

renga», notizia considerata infondata dall'editore precedente, Boutière, il quale non esclude che il biografo abbia potuto compiere un'erronea identificazione del nome di *Raembaut*, menzionato come interlocutore nella tenzone *Albertet, dui pro cavalier* (BdT 388.1) e probabilmente confuso con il celebre principe di Orange.¹¹ Opposto, invece, si rivela il parere espresso prima da Bruno Panvini e più di recente da Saverio Guida,¹² che hanno ricordato come tra i discendenti di Raimbaut d'Aurenga ci fosse Guglielmo del Balzo, nipote del principe, il quale avrebbe ereditato dallo zio la passione per la versificazione, oltre che la propensione a portare avanti pratiche di mecenatismo. È probabile, pertanto, che la notizia trasmessaci dalla *vida* di un soggiorno di Albertet «en Aurenga» faccia riferimento proprio alla sua presenza presso la corte di Guillem del Baus, dove si sarebbe attuato il suo apprendistato poetico e alla quale era oltretutto legato anche Raimbaut de Vaqueiras. In altri termini, non è da escludere l'ipotesi secondo cui Albertet, all'inizio della sua carriera e in qualità principalmente di giullare esecutore, abbia frequentato la corte di Guglielmo, dove le canzoni di Raimbaut d'Aurenga dovevano certamente circolare, e qui abbia avuto modo di incontrare l'altro Raimbaut, il quale nello stesso arco di anni fece più volte ritorno in Provenza, muovendosi tra Orange e la regione intorno a Gap di cui Albertet era originario. Questo breve excursus appare quindi funzionale a conciliare la duplice presenza in Albertet, e nello specifico in *Donna pros e richa*, da un lato di scambi vicendevoli e di un assiduo confronto con l'opera di Raimbaut de Vaqueiras; dall'altro di sparsi echi che rinviano in maniera tangibile alla produzione di Raimbaut d'Aurenga.

Oltre che per la struttura metrica e per l'aggrovigliata intertestualità di cui è intriso, *Donna pros e richa* si rivela un componimento curioso anche in ragione dell'argomento trattato. La singolare canzone si sviluppa, infatti, sotto forma di un'incalzante richiesta d'amore che il trovatore indirizza a una dama di Genova, della quale lamenta tuttavia

¹¹ Si veda Jean Boutière, «Les poésies du troubadour Albertet», *Studi medievali*, 10, 1937, pp. 1-129, a p. 10.

¹² Si veda Bruno Panvini, *Le biografie medievali. Valore e attendibilità*, Firenze 1952, pp. 22-23; e Saverio Guida, «Questioni relative a tre *partimens* provenzali (BdT 388,1; 16,17; 75,5)», *Cultura neolatina*, 68, 2008, pp. 249-309, alle pp. 259-263.

sia l'estraneità che l'assenza di mercé, ragione per cui il testo si configura come un'estrosa mescolanza di elogi e maledizioni.

Nella prima *cobla* il locutore si rivolge direttamente alla dama, appellata mediante una serie di epiteti elogiativi (*pros, richa, corteza, benistans*), e dichiara ingiusto l'inganno al quale è sottoposto giacché, pur avendone cantato a lungo le lodi, non ha ricevuto in cambio alcuna ricompensa. Per sottolinearne l'iniqua condotta il trovatore ricorre a un confronto di tipo religioso, affermando che, se avesse detto altrettanto di Dio, la sua anima sarebbe iscritta per premio in Paradiso (vv. 7-10). Si tratta, in effetti, di espressioni frequenti anche in altre canzoni che sono ascrivibili al genere della *mala canso*: si veda, ad esempio, *Ir'e pezars e dompna ses merce* (BdT 370.8) di Perdigon, vv. 13-14: «quar s'ieu portes a Dieu tan lial fe, / el m'agra fag plus aut d'emperador». Del resto, sempre in componimenti che rientrano nel genere, incontriamo spesso l'accusa di colpevolezza riferita al personaggio femminile in termini simili a quelli del v. 3 («tortz er»), per cui si veda *Ges, si tot ma don'et amors* (BdT 392.17) di Raimbaut de Vaqueiras, v. 40: «[...] et er sieus totz lo tortz», o *Si anc nulls hom, per aver fin coratge* (BdT 167.52) di Gaucelm Faidit, v. 53: «sieurs es lo tortz [...]». Ciononostante, l'io lirico si mostra pronto a reagire al distacco dell'amata, minacciando addirittura, in chiusura di strofe, di pregare Dio affinché l'indifferenza di lei possa essere punita con la gotta.

Il tono non cambia affatto nella seconda *cobla*, in cui la richiesta di soccorso è accompagnata nei primi otto versi dalla menzione delle riconosciute qualità della dama; tuttavia, nel caso in cui la propria preghiera non venisse ascoltata, il locutore non esita ad augurarle di essere tormentata da una febbre acuta. Segue, negli ultimi tre versi della strofe, un chiarimento sulle ragioni da cui scaturiscono tali maledizioni, che si riallaccia al motivo dell'amore non corrisposto. In altri termini, la responsabilità dell'atteggiamento anticortese di chi parla risiede in primo luogo nel comportamento di *midons*, proprio come accade in altri testi in cui lo *specimen* della dama è visto in maniera rovesciata e, per così dire, al negativo, come *Si be-m partetz, mala dompna, de vos* (BdT 194.19) di Gui d'Ussel, ai vv. 25-26: «Mala dompna, faich m'avetz enojos, / e mal dizen, don non agra talan».

Nelle restanti strofi centrali (III-IV) l'io lirico persiste sul tema della passione che lo tiene prigioniero, mescolando l'esaltazione dei meriti della dama con minacce di punizioni divine, sempre racchiuse

alla fine di ogni strofe. Dal punto di vista stilistico, sottolineiamo la particolarità di queste due strofi, giacché nella terza è presente il ricorso a stilemi tipici delle *coblas tensonadas*, riscontrabile ai vv. 37-38, mentre nella quarta troviamo l'impiego di un'espressione di natura proverbiale ai vv. 54-55.

Diversi sono i motivi che affiorano in queste due *coblas*: dall'immagine degli occhi dell'amata che feriscono il cuore senza lasciare alcuna piaga (vv. 43-44) a quella della morte imminente che sembra sovrappiungere in assenza di un'intercessione (vv. 50-53). Si tratta, com'è noto, di motivi canonici, variamente disseminati e ripresi nel corpus della lirica trobadorica; dal nostro punto di vista è però significativo notare, ancora una volta, come essi appaiano e vengano riproposti proprio in canzoni che contengono una vena misogina, nel senso che manifestano un'aperta critica del comportamento femminile. Così accade, ad esempio, che in una *mala canso* di Gaucelm Faidit, *Tant ai sofert longamen grand afan* (*BdT* 167.59), sia presente l'idea che amare con *afan* avrebbe condotto con rapidità alla morte («morir pogra tost e leu», v. 3); si riscontri anche la menzione degli occhi, che in questo caso non hanno ferito il cuore, ma insieme al cuore hanno tradito con inganno il poeta («E pois mos cors e miei huoill trahit m'an», v. 19). Tuttavia, come si può facilmente cogliere, la posizione rivestita da Albertet o da Gaucelm Faidit è differente: se in quest'ultimo leggiamo una sorta di pentimento per la condotta passata, il nostro trovatore sembra invece, per quanto pesanti siano i rimproveri, non arrivare mai alla risolutezza di abbandonare il servizio d'amore nei riguardi della sua interlocutrice femminile. Nell'ultima *cobla*, anzi, l'intonazione piuttosto veemente e accesa che caratterizzava le prime quattro strofi si placa, giacché l'io lirico si mostra ancora una volta disponibile ad attendere, nella speranza che un giorno la sua richiesta d'amore possa essere soddisfatta. Il componimento termina, infine, con una *tornada* nella quale è addirittura racchiusa un'invocazione religiosa affinché Dio possa proteggere e porre in salvo la genovese, ricordata nel verso conclusivo come la dama più gentile a cui sia stata mai rivolta richiesta d'amore.

Donna pros e richa esibisce, quindi, una serie di elementi che permettono di accostarla al genere della *mala canso*, incentrata sull'accusa del riprovevole comportamento della dama, che può sfociare anche in forme di vero e proprio vituperio. Si tratta, in effetti, più che

di un vero e proprio genere, di una modalità poetica che prevede la critica della figura femminile, incolpata il più delle volte di non aver concesso alcuna ricompensa o di aver tradito il trovatore a favore di un altro innamorato. Collegata a questa modalità è anche quella del *com-jat*, cioè dell'abbandono della dama da parte del trovatore, e quella della *chanson de change*, in cui la dama cantata viene sostituita con un'altra che appare dotata di qualità migliori; non mancano, inoltre, casi in cui tutti e tre i motivi si intrecciano insieme, nella misura in cui le accuse riferite alla *mala donna* giustificano la separazione da lei o, in alternativa, il suo cambio.¹³

Questa novità, che affiora tra l'ultima decade del dodicesimo secolo e l'inizio del tredicesimo, arco di tempo entro cui si collocano quasi tutti i componimenti di questo tipo, va ricondotta al tentativo di rinnovare e reimpiegare un mezzo espressivo, quello della canzone d'amore, ormai ampiamente sfruttato e avvertito come ripetitivo nei suoi temi. La possibilità di parlare male di *midons*, criticandone in modo concreto i difetti e gli atteggiamenti, indirizzandole insulti e parole insolenti, talvolta comunque con un certo tono burlesco, fino a giungere alla rottura o alla sua sostituzione, va perciò letta come la spia di un meccanismo di rinnovamento, in grado di innescare nuove spinte vitali e dinamiche all'interno del genere principale della lirica trobadorica, giunto al momento culminante della sua caratterizzazione contenutistica e formale. Se consideriamo che, stando alle convenzioni, la canzone deve trattare principalmente di amore e di lode (*Leys d'Amors*), con belle e graziose parole, risulta chiaro come questa tipologia di testi sfugga almeno in parte a tale codificazione, denunciando anche quelle che sono le difficoltà insite nella pratica stessa della *fin'amor*.

¹³ Sulla *mala canso* e, in generale, su queste tre modalità si veda l'antologia di testi occitani e catalani curata da Robert Archer e Isabel de Riquer, *Contra las mujeres. Poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona 1998, e Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen 1976, pp. 303-318. Interessanti anche le considerazioni di Valeria Bertolucci Pizzorusso, «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga 'de change'*», in *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela 1993, pp. 109-120, in particolare alle pp. 110-112.

Ma ritorniamo nello specifico alla composizione di Albertet, *Donna pros e richa*, in cui l'elogio e la lode della dama impernia ciascuna strofe, sebbene ognuna di esse si concluda poi con una maledizione o con l'augurio di una punizione divina. Questa strana commistione di ingredienti rende il componimento sfuggente a una precisa categorizzazione, giacché, pur mostrando alcune peculiarità proprie della *mala canso*, esso rimane comunque incentrato sul motivo principale della richiesta d'amore, formulata, potremmo dire, in termini esasperati.

Assumendo un atteggiamento contraddittorio, soprattutto se si mette a confronto quanto espresso nella *tornada* con quanto argomentato nelle *coblas* precedenti o, a un esame più ravvicinato, quanto espresso alla fine di ciascuna *cobla* con quanto argomentato nella sua prima parte, Albertet sembra voler mettere in mostra proprio le contraddizioni connesse alle leggi della cortesia. Non è un caso, del resto, che le maledizioni racchiuse in ogni strofe sembrino formulate secondo i moduli della parodia, come sembra suggerire, tra l'altro, il fatto che espressioni simili si riscontrano spesso anche nei *fabliaux*, in testi cioè contraddistinti proprio da una forte vena parodica e caricaturale.¹⁴

Tirando le somme, ci troviamo quindi di fronte a un componimento difficilmente inquadrabile, giacché dal punto di vista metrico oscilla tra il polo della *canso* e quello del *descort*, e dal punto di vista contenutistico tra quello della canzone cortese e quello antitetico della canzone di vituperio. Se poi teniamo conto del fatto che il *descort* è, per definizione, un genere che esprime 'disaccordo', vale a dire che rispecchia lo stato di squilibrio e confusione sentimentale del poeta-amante, *Donna pros e richa* rappresenta, in quanto possibile *descort* isostrofico, un esempio emblematico di connubio tra la rottura dei canoni tradizionali e l'adesione ad essi, espressa nell'aspetto formale con il ricorso a una struttura strofica.

L'analisi del testo permette inoltre di constatare come esso si relazioni a quelli che sono in sostanza due capisaldi della letteratura me-

¹⁴ Espressioni affini a quelle di *Donna pros e richa*, in cui la *mala gota* è menzionata all'interno di maledizioni, sono presenti in diversi *fabliaux*. Si veda, ad esempio, *Du chevalier a la corbeille*, vv. 119-120: «La male gouste, bele amie, / Feit il, nus em pusse venger!»; *La contregengle*, v. 105: «Male gouste aies tu ès denz»; *Des trois meschines*, vv. 99-100: «Que passion et male gouste / te puisse ore en tes iex descendre!».

dievale: da un lato la tradizione cortese, dall'altro la misoginia. Ma *Donna pros e richa* non è l'unico componimento nel corpus di Albertet ad avere un'intonazione in un certo senso misogina: si ricordi, l'altrettanto singolare canzone di disamore *En amor trob tantz de mals seignoratges* (BdT 16.13). I due componimenti, oltretutto, si rivelano collegabili attraverso un tramite che è il *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras: se, come abbiamo detto, *Truan, mala guerra* prende probabilmente in prestito lo schema metrico da *Donna pros e richa*, allo stesso tempo fornisce a *En amor trob tantz de mals seignoratges* l'idea del 'panegirico collettivo' di più dame. In *En amor trob tantz de mals seignoratges* è presente, infatti, la caratteristica principale di questo genere poetico, la rassegna enumerativa di più dame, sebbene ci troviamo di fronte a un corteo di figure femminili che vengono di volta in volta rifiutate. Partendo dal presupposto iniziale di voler rinunciare per sempre all'amore e da un attacco violento nei riguardi delle *domnas*, Albertet costruisce una canzone che può essere interpretata come un caso estremo di *comjat*, in cui ad essere abbandonata non è una dama in particolare, bensì l'intero universo femminile, del quale viene fornita una breve casistica mediante la menzione di alcune tra le più nobili dame del tempo.

La canzone contro amore, *En amor trob tantz de mals seignoratges*, è l'ultimo testo di Albertet di cui sia possibile fissare una datazione approssimativa e risulta composta, per tutta una serie di elementi interni, intorno al 1221 alla corte dei Malaspina, mentre *Donna pros e richa* si colloca cronologicamente una ventina di anni prima. Il filo conduttore che lega i due testi, cioè il rapporto con la tradizione misogina oltre che con la tradizione cortese, costituisce un interessante spunto di analisi per mettere a fuoco il profilo di un trovatore in cui emerge un'enorme carica di mobilità, una rete molto fitta di legami intertestuali, il confronto, infine, con alcune varietà tematiche del discorso lirico, che proprio in quegli anni a cavallo tra dodicesimo e tredicesimo secolo iniziano a fare capolino e che costituiscono l'indizio di un processo di trasformazione evolutiva che abbraccia i principali generi cortesi.

Albertet
Donna pros e richa
 (BdT 16.11)

Mss.: C 237r (*albert de sestaro*); M 126r (*albertet de sestaro*); N 126r (*albertet*).

Precedente edizione: Boutière, *Les poésies*, p. 47 (V).

Metrica: a5' b6 a5' b6 a5' b6 c2 c6 a5' b6 c2 c6 d10' d10' d10' (Frank 270:001). Cinque *coblas singulares* formate da quindici versi ciascuna, più una *tornada* di tre versi. Lo schema metrico va considerato con molta probabilità originale e avrebbe dato vita a una successiva imitazione: lo riutilizza, infatti, Raimbaut de Vaqueiras nel celebre componimento *Truan, mala guerra* (BdT 392.32), noto come *Carros* (cfr. Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers*, pp. 66-67; Beggiano, «Raimbaut de Vaqueiras e Albertet», p. 25). Si possono, inoltre, riscontrare analogie metriche con il gruppo di testi schedati in Frank 152:1-3 e 153:1, vale a dire con il sirventese di Peire Cardenal, *Un sirventes trametrai per messatge* (BdT 335.68), con quello di Raimon de Tors, *Amics Gauselm, si annatz en Toscana* (BdT 410.1), con lo scambio di *coblas* tra Guigo de Cabanas e Joris, *Ioris, sylh cuy deziratz per amia* (BdT 197.1b), e infine con la tenzone tra Joan Lag e Eble d'Uisel, *Qui vos dara respieg, Dieus lo maldia* (BdT 267.1). Tutti questi componimenti presentano difatti uno schema piuttosto simile, sia nella scelta dei metri che nella loro aggregazione, ma con i tre decenari finali disposti a inizio strofe. Paolo Canettieri ha avanzato l'ipotesi che questo componimento di Albertet possa essere fatto rientrare nel corpus dei *descortz*, considerandolo come un possibile *descort* isostrofico, strutturato cioè stroficamente, ma che si compone al proprio interno di più strutture modulari o periodi. La constatazione di Canettieri parte dall'analisi della strofe di *Donna pros e richa*, che è trimembre e può essere così rappresentata: a) a5' b6 a5' b6; b) a5' b6 c2 c6 a5' b6 c2 c6; c) d10' d10' d10', e dal fatto che non ci sono altre testimonianze di canzoni con strofi suddivisibili in tre periodi modulari. Allo stesso tempo altri fattori, tra cui la somiglianza metrica con le due tenzoni e i due sirventesi sopracitati, che come tali devono aver desunto la melodia priva di suddivisioni interne da una canzone preesistente, contribuiscono a rendere più complessa la definizione di *descort* per *Donna pros e richa*. A ciò si aggiunga anche l'assenza di elementi materiali di attribuzione, il confine spesso labile che permette di distinguere con sicurezza una *canço* da un *descort* strofico, nonché la posizione che il testo riveste nei mss. N ed M, dove il componimento figura trascritto tra le altre poesie di Albertet, anziché nella sezione consacrata ai *descortz* all'interno dei due codici. L'insieme di questi dati spinge pertanto Canettieri

ad accogliere *Donna pros e richa* nel corpus dei *descortz*, in forma tuttavia dubitativa (cfr. Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers*, pp. 66-69). Diverso è il parere di Billy, che proprio a partire dall'analisi della composizione metrica finisce con escludere il componimento dal corpus dei *descortz* (cfr. Billy, «Le *descort* occitan», pp. 14-15). Rime: a: *-icha, -uda, -einher, -orsa, -endre*; b: *-ans, -atz, -os, -i, -at*; c: *-ieiu, -on, -ai, -ors, -e*; d: *-ainha, -ia, -aia, -enda, -esa*. Rime equivoche: 51 : 55 *fi*. Cesure liriche: 14, 45, 58, 78.

Datazione: Non essendoci elementi interni che permettano una precisa datazione del componimento, quest'ultima appare legata principalmente alla parentela metrica con *Truan, mala guerra* (BdT 392.32) di Raimbaut de Vaqueiras. Se ammettiamo che sia stato Raimbaut a imitare Albertet, la replica dello schema metrico nel *Carros*, composto intorno al 1201, mentre il trovatore era ospite presso la corte di Monferrato, consente di fissare una data anteriore per il componimento albertino, che, in quanto modello, doveva già circolare in quegli anni nell'Italia del Nord. Viceversa, nel caso di ipotesi contraria, la datazione del testo sarebbe posteriore a quella del *Carros* rambaldiano. Per la questione della datazione di *Donna pros e richa* si rimanda anche a Canettieri, «Il *novel descort*», p. 77; e id., *Descortz es dictatz mot divers*, p. 200.

Ordine delle strofi:

	I	II	III	IV	V	VI
CM	1	2	3	4	5	6
N	3	1	4	2	–	–

Nota testuale: La tradizione manoscritta oppone **N** a **CM**.

In **N**, infatti, è constatabile la sovrapposizione di più fonti rielaborative unita ad un'intensa attività d'intervento da parte del copista. Delinea ulteriormente la bipartizione la diversa trasmissione dell'ordine delle strofi in **N**, che del resto non tramanda né la quinta *cobla* né la *tornada* finale.

Lezioni isolate di **N**, che provano un palese distacco dagli altri due testimoni, si riscontrano al v. 2 *Cortes ebe(n)parlan*, al v. 4 *genz*, al v. 6 *Mantas lausors çantan*, al v. 12 *con sil fos deu romeu*, al v. 16 *E*, al v. 17 *Jouenz egra(n) beltaz*, al v. 19 *vostre prez es meraz*, al v. 20 *Et es manten guda*, al v. 21 *Per tot los plus presaz*, al v. 28 *Per queu non posc mudar nouos mal dia*, al v. 29 *gran*, al v. 32 *Mon fol cor*, al v. 33 *Quar mi uol*, al v. 39 *Si podia tenger*, al v. 41 *Bon*, al v. 42 *naurai queu sai*, al v. 48 *Non cre que unestorsa*, al v. 49 *Sim ten gair enaisi*, al v. 53 *en seu non fi secors*, al v. 54 *cuns*, al v. 56 *Dol cors*. Oltre a ciò, e oltre ai numerosi errori e pecche morfologiche presenti, **N** non riporta per intero il v. 8 (*nages tan diça*), tramanda in maniera alterata i vv. 13-15 (*Ecar nous plaz nius par Que de mius tagna / plus que sera de roas odespagna / pregarai deu que gota nous sofragna*), inverte

l'ordine dei vv. 28-29, trasmette con vistose innovazioni i vv. 43-45 (*Mas eusui pres eno sai com estraia / Quel seus bels oils minafra cor sens plaia / Que malagot ambedos los li traia*) e soprattutto i vv. 58-60 (*Esa lei plaç que daitan li souegna / Quel couinent quil ma promis mi tegna / Sil non o fai ma-la uentural uegna*).

C tramanda una nutrita serie di pecche morfologiche: al v. 4 *guay*, al v. 19 *ric*, al v. 21 *melhor*, al v. 32 *mon fin cor*, al v. 34 *genser*, al v. 52 *samor*, al v. 54 *pauc*. Errori e corrottele sono presenti al v. 6 *a tans*, al v. 10 *dauan dieu saynt iohans*, al v. 17 *dans* e al secondo emistichio del v. 59 *quap mi a faitz atenda*. Segnaliamo, inoltre, ipermetria al v. 74, dovuta alla ripetizione di *samor* al secondo membro del verso (*samor samor que tan lai queza*). Una *lectio singularis* è trädita da **C** al v. 18 *es en mout gra(n) bruda*, così come al v. 45 si può ravvisare una probabile innovazione da parte del copista (*amdos los huelhs C* contro *ambedos los MN*). **M** tramanda una lezione isolata al v. 9 (*en foraescricha* contro *for eschricha*), trasmette corrottele ai vv. 40 (*res*), 61 (*Sar*), 74 (*qessa*), ha una scorrettezza di tipo flessionale al v. 45 (*lo*), trasmette alterato e ipometro il v. 58 (*qez a sa mersem prenda*).

Escluso **N** e a parità di condizioni tra **C** ed **M**, il ms. che meglio si presta ad essere utilizzato come base per il testo critico è in questo caso **M**.

I Donna pros e richa,
 corteza e benistans,
 tortz er s'aissi·m tricha
 vostres gais cors prezans,
 q'ieu hai de vos dicha
 tanta lauzor chantans
 qe, s'ieu
 n'ages tan dich de Dieu,
 m'arma en fora eschricha

5

2 Cortes ebe(n)parlan **N** 3 tortz] Tort **N** 4 vostres] uostre **CN**; gais] guay **C**, genz **N**; prezans] presan **N** 6 tanta] tans de **C**; chantans] a tans **C**; Mantas lausors çantan **N** 7 Qui seu **N** 8 nages tan diça *il resto del verso manca a N* 9 en] *manca a CN*; fora eschricha] for eschricha **CN**

I. Dama valente e di alto rango, cortese e perfetta, sarà un torto se la vostra gaia persona degna di stima mi inganna così, perché cantando vi ho tanto lodata che, se avessi detto altrettanto di Dio, la mia anima sarebbe iscritta là

	lai o es sans Johans	10
	per fieu,	
	miells qe de nul romieu;	
	e pos vos platz q'aissi·m siatz estrainha,	
	con s'ieu era de Roais o d'Espainha,	
	prejarai Dieu qe de gouta·s contrainha.	15
II	Mas qar vos ajuda	
	tan Jovens e Beutatz,	
	ez es en gran bruda	
	vostre rics prez montatz,	
	ez es mentauguda	20
	pels melhors daus totz latz	
	del mon,	
	donna, vos qier aon;	
	si non febr'aguda	
	vos estrenga·ls costatz	25
	e·l fron	
	q'aves tan bel e blon.	

10 dauan dieu saynt iohans C, Lai de nain san ioan N 12 con sil fos deu romeu N 13 q'aissi·m] quaiSSI C; Ecar nous plaz nius par Que de mius tagna N 14 plus que sera de roas odespagna N 15 gouta·s] gotaus C; pregarai deu que gota nous sofragna N 16 Mas] E N 17 tan] dans C; Jouenz egra(n) beltaz N 18 ez] Et N; es en mout gra(n) C; bruda] beuda N 19 rics] ric C; vostre prez es meraz N 20 ez es] (et) etz C; Et es manten guda N 21 per melhor de C; Per tot los plus presaz N 23 qier aon] querauon N 25 estrenga·ls] destrenhals C; Vo destre gnal costal N

dove risiede San Giovanni per ricompensa, più che quella d'alcun pellegrino. E giacché vi piace essermi così lontana, come se fossi di Edessa o di Spagna, pregherò Dio di paralizzarvi con la gotta.

II. Ma dal momento che vi aiutano tanto Gioventù e Bellezza, ed il vostro nobile pregio è innalzato in gran mormorio, e siete celebrata dai migliori da ogni parte del mondo, o dama, vi domando soccorso; altrimenti che una febbre acuta vi stringa i fianchi e la fronte che avete tanto bella e bionda. Non

Non puesc mudar, donna, q'ieu no·us maudia,
 qar trop aves en mi de seinhoria,
 q'ieu·s sui amics e vos no m'es amia. 30

III Trop es de mi seinher
 mos fins cors envejos
 q'ara·m fai destreinher
 per la gençor q'anc fos,
 trop mi fai enpeinher 35
 en autas sospeissos.

Non fai
 ilh? A la fei si fai.
 S'ie·i poges ateinher
 uns rics reis caballos 40
 ric plai

i agra, q'ieu o sai.
 Non ai poder, donna, de vos m'estraia
 qar vostr'ueilh m'an al cor nafrat ses plaia:
 mala gotta ambedos los vos traia. 45

28 *corrisponde al v. 29 in N*; que nous mal dia C; Per queu non posc mudar nous mal dia N 29 *corrisponde al v. 28 in N*; de] gran N 32 mon fin cor C, Mon fol cor N 33 q'ara·m] *queram C*; Quar mi uol N 34 gençor] *genser C*, çinçor N 35 mi] *me C*; enpeinher] *en pogner N* 36 En alta sospoiços N 38 ilh] *elh C*, il N 39 S'ie·i] *Sey C*; Si podia tegner N 40 uns] *Vn N*; reis] *res M* 41 ric] *Bon N* 42 naurai queu sai N 43 Mas eusui pres eno sai com estraia N 44 Quel seus bels oils minafral cor sens plaia N 45 amdos los huelhs C; los] *lo M*; Que malagot ambedos los li traia N

posso fare a meno, o dama, di maledirvi, perché su di me avete troppo potere, giacché io vi sono amico e voi non mi siete amica.

III. Troppo signoreggia su di me il mio sincero cuore desideroso giacché ora mi tormenta per la più gentile che sia mai esistita, troppo mi spinge verso alte speranze. Lei non lo fa? In fede mia, sì, lo fa. Se potessi raggiungerla un nobile re perfetto ci farebbe là, lo so, un ricco affare. Non ho la forza, o dama, di separarmi da voi giacché i vostri occhi mi hanno ferito al cuore senza piaga: che una terribile gotta possa cavarveli entrambi!

- IV Trop mostra sa forsa
 voluntatz contra mi:
 grieu crei vius n'estorsa
 si·m dura gair'aissi;
 tost n'aura l'escorsa 50
 qe prop sui de la fi,
 s'Amors
 ab leis no·m fai socors;
 mas paucs bes amorsa
 gran mal: en q'ieu me·n fi; 55
 q'onors
 la·m prec e sa valors
 que li plassa qu'a sa merce mi renda
 e·lls covinens qez ill m'a fatz m'atenda,
 si non o fai, mala gota l'estenda. 60
- V Car no·m vol entendre,
 Amors fai gran peccat,
 q'ieu no·m puesc defendre
 contra sa voluntat;

48 Non cre que unestorsa N 49 Sim ten gair enaisi N 51 qe] Qua N; prop] pres CN 52 s'Amors] samor C 53 en seu non fi secors N 54 mas] cuns N; paucs] pauc C 56 q'onors] honors C, Dol cors N 57 la·m prec] la prec C, lan pregh N 58 qez a sa mersem prenda M, Esa lei plaç que daitan li souegna N 59 quap mi a faitz atenda C; Quel couinent quil ma promis mi tegna N 60 Sil non o fai mala uentural uegna N 61-78 *mancano in* N 61 Car] Sar M

IV. Troppo il desiderio mostra la sua forza contro di me: difficilmente credo di scamparne vivo se anche per poco mi va avanti così. Presto avrà la mia spoglia perché sono vicino alla fine, se Amore non mi presta soccorso con lei; ma un piccolo bene attutisce un gran male: è in ciò che io ho fiducia. Visto che onore e il suo valore la pregano per me di degnarsi di accettare che io mi arrenda alla sua pietà e di osservare gli accordi che ha fatto con me, se non lo fa, che una gotta tremenda la stenda!

V. Dal momento che non vuole prestarmi ascolto, Amore commette un grande peccato, giacché non posso difendermi contro la sua volontà. Troppo

trop mi vol car vendre	65
son prez e sa beutat	
e re	
non i trueb de merse;	
ancar m'er atendre,	
pos tant ai esperat,	70
son be,	
oc, e sa bona fe,	
q'ill es tan pros, tan gaia e cortesa	
qe-m donara s'amor qe ll'ai tan qesa:	
si non o fai en blasme sia presa.	75

VI Bells Compainhos, Dieus salv la Genoesa
 a cui ieu ai tan lonc temps s'amor qeza,
 qar anc genzer non fon d'amor enqesa.

65 mi] me C 68 noi truep C 69 ancar] enquer C 73 tan guayae tan cor-
 teza C 74 samor samor que tan lai C; qesa] queza C, qessa M 76 Belh
 compaire dieus sal la genoeza C 78 damor no fon C

mi vuole vendere caro il suo pregio e la sua bellezza e non trovo in lei alcuna mercé. Poiché ho tanto sperato, ancora dovrò attendere il suo bene, sì, e la sua buona fede, perché è tanto nobile, tanto gaia e cortese che mi donerà il suo amore che tanto le ho richiesto: se non lo fa che sia biasimata.

VI. Bel Compagno, Dio protegga la genovese, alla quale ho richiesto amore per così tanto tempo, perché mai a dama più gentile fu fatta richiesta d'amore.

1-15. L'intonazione generale del componimento richiama alla memoria, fin dalle prime battute, il contrasto bilingue di Raimbaut de Vaqueiras, *Domna, tant vos ai preiada* (BdT 392.7). Sulle diverse possibilità di lettura del testo, che si presta sia ad interpretazioni in senso parodico, cogliendone l'esagerazione caricaturale, sia ad interpretazioni in chiave seria, come disperata canzone dell'amore non corrisposto, con accenti addirittura anticortesi, si veda rispettivamente Boutière, *Les poésies*, pp. 18 e 20; Canettieri, «Il *novel descort*», pp. 77-79, e id., *Descortz es dictatz mot divers*, pp. 200-201.

3. Boutière legge erroneamente *tortz es* e riporta in apparato *er* come lezione del solo C laddove tutti e tre i mss. CMN trasmettono il futuro *er*.

10. Un'espressione assimilabile a quella adoperata da Albertet in questo

verso, *lai o es sans Johans*, che sostanzialmente equivale a ‘in Paradiso’, si riscontra anche, sebbene in un contesto diverso, in PCard, *Un sirventes novel vueill comensar* (BdT 335.67), v. 48: «e-ls meta lay on esta sans Johans»; e in BtBorn, *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire* (BdT 80.26), v. 14: «qe-l met’ en loc San Joan».

11. *fieu*: termine che, essendo alla base del lessico feudale, indica nello specifico: «feudo, tierra o castillo que el señor concede a un hombre libre para que se haga vasallo suyo y le preste determinados servicios» (si veda Eulalia Rodón Binué, *El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña*, Barcelona 1957, pp. 114-115). Il significato è, infatti, quello di ‘feudo, omaggio’ (LR, III:293), in questo contesto interpretabile anche come ‘ricompensa’. Si veda l’esempio riportato da Levy, che cita il *salut* di ArnMar, *Tant m’abellis e-m plaz* (BdT 30.IV), vv. 82-84: «q’eu-lh jur e-lh don a feu / qe ja no pens ni fassa / mas so qe a leis plassa» (SW, s.v.).

12. *miells qe*: l’avverbio *miells* seguito da *que* introduce una comparazione di disuguaglianza (Frede Jensen, *Syntaxe de l’ancien occitan*, Tübingen 1994, § 648).

16, 18, 24, 30, 43, 44, 45. Come già anticipato (cfr. *supra*, p. 5), i rimanti che figurano in corrispondenza di questi versi trovano un preciso riscontro in RbVaq, *Kalenda maia* (BdT 392.9), ai vv. 42 *ajuda*; 36 *bruda*; 31 *aguda*; 15 *amia*; 14 *estraia*; 13 *plaia*; 10 *traia*. In due casi, *ajuda* e *aguda*, la ripresa dei rimanti è con *aequivocatio*, giacché in Albertet il rimante *ajuda* ha la funzione di verbo, in Raimbaut de Vaqueiras quella di sostantivo, mentre *aguda* è aggettivo in *Donna pros e richa* e participio passato in *Kalenda maia*.

17, 21, 56, 58. Si confrontino i rimanti di questi versi con RbVaq, *Truan, mala guerra* (BdT 392.32), vv. 21 *beutatz*; 19 *latz*; 8 *onors*; 50 *renda*. Cfr., *supra*, p. 5.

21. Viene lasciata a testo la lezione di **M**, che legge *daus totz latz*, dove *daus* è variante formale della preposizione *deves*, *devas*, la quale può rivestire tra i vari significati quello di ‘du côté de’ (LR, V:516-517).

25. Il ms. base **M** è il solo a trasmettere la lezione *estre(n)gals* contro **C** che legge *destrenhals* e **N** *destre gnal*. Il verbo *estrenher* ricopre l’accezione di ‘stringere’ (SW, s.v.), significato rivestito anche dal verbo *destrenher*, trådito da **CN**, motivo per cui, non essendoci sostanziale differenza, viene accolta e lasciata a testo la lezione minoritaria di **M**.

31-45. La terza *cobla* racchiude un numero considerevole di espressioni e di rime che figurano anche nel *descort* di Raimbaut de Vaqueiras; cfr. *supra*, p. 4.

35. *mi fai enpeinher*: il verbo *empenher* è qui impiegato nell’accezione di ‘spingere’ (SW, s.v.), mentre *fai*, che in questo contesto è seguito da un infinito, crea una perifrasi che dal punto di vista semantico equivale al verbo semplice (Jensen, *Syntaxe*, § 419). Boutière interpreta e traduce diversamente i vv. 35-36: «il me fait m’élever vers de trop hautes espérances».

37-38. La presenza in questi due versi di un’interrogazione che l’io liri-

co pone a se stesso, e alla quale fornisce una risposta, ricalca gli stilemi tipici delle *coblas tensonadas*, secondo le quali le interrogazioni e le risposte frammentano i versi senza essere introdotte da *verba dicendi* o didascalie, si veda Paola Allegretti, «Il sonetto dialogato due-trecentesco. L'*intercizio* e le sue origini gallo-romanze», in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle Origini (Atti del convegno internazionale, Losanna 13-15 novembre 1997)*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna 1999, pp. 73-109. In questo caso il soggetto di *fai* è la dama (*ilh*), e il costruito sembrerebbe avere quasi una sfumatura avversativa ('ma lei non lo fa?', 'lei non lo fa?'); diversa, invece, e poco convincente è la traduzione proposta da Boutière: «Il ne le fait pas. Par ma foi, si, il le fait».

39-42. Il senso di questi versi può essere così reso: 'se potessi arrivare a lei sarebbe un ricco affare anche per un re grande ed eccellente'.

43-44. Gli occhi della dama che feriscono con dolcezza il cuore, senza lasciare alcuna piaga, rappresentano un motivo ampiamente sviluppato in ambito trobadorico. In questo caso l'immagine serve ad esprimere la sottomissione e l'impotenza dell'io lirico rispetto alla dama, mentre altrove il motivo degli occhi e della ferita serve a giustificare l'ispirazione poetica e gli occhi che colpiscono il cuore vengono perciò celebrati nel loro effetto benefico. A questo proposito si confronti, ad es., con GcFait, *Tot mi cuidei de chanssos far sofrir* (BdT 167.60), vv. 10-18: «Vas ma dompna soplei totas sazos / qe-m nafret gen al cor, ses colp de lanssa, / ab un esgart de sos hueills amoros, / lo jorn qe-m det s'amor e sa coindansa; / aquel esgartz m'intret tant dolsamen / al cor, que tot lo-m reven e m'apaia; / e s'ab los huouills mi fetz cortesa plaia, / ill m'en saup ben cortesamen garir / per q'ieu lo-i dei conoisser e grazir».

46, 48, 50. Sui rimanti di questi versi cfr. *supra*, p. 5.

48. *n'estorsa*: il verbo riveste in questo caso il significato di 'sfuggire', più nello specifico quello di 'salvarsi, cavarsela, scampare' (SW, s.v. *estorsar*).

51. *prop*: 'vicino a' (PD, s.v.), costruito con *de* ha un significato equivalente a *pres*, variante trädita da CN.

54-55. Il proverbio racchiuso in questi due versi è registrato nel TPMA, V:251. Altre espressioni di natura proverbiale accostabili a quella impiegata da Albertet si ritrovano in ArnTint, *Lo joi comens en un bel mes* (BdT 34.2), v. 50: «En petit d'ora ve grans bes»; e in BnVent, *Amors, enquera-us preyara* (BdT 70.3), vv. 3-4: «c'us paucs bes desadolora / gran re de mal [...]».

61-75. Nella quinta *cobla* la veemenza che aveva caratterizzato le strofi precedenti si affievolisce e l'io lirico si dichiara disposto ad aspettare, speranzoso che la dama possa soddisfare un giorno la sua richiesta di assistenza e amore. Significativa è anche la maledizione indirizzata alla genovese in chiusura della *cobla*, dal momento che non viene più augurato a *midons* che l'atroce gotta possa colpirla, ma il poeta si limita a predirle l'universale biasimo qualora non voglia in futuro accordargli l'amore richiesto.

61, 63, 65. Sui rimanti di questi versi cfr. *supra*, p. 5. Si noti, oltretutto, che al v. 53 della canzone di Raimbaut d'Aurenga il rimante *vendre* figura

proprio all'interno della medesima espressione *car vendre*. Un sintagma simile è contenuto anche in RbVaq, *Kalenda maia* (BdT 392.9), v. 18: «qe car vendria».

68. *i*: l'avverbio di luogo *i* figura in questo contesto in funzione pronominale, giacché rimpiazza un pronome di terza persona ed equivale a 'in lei' (si veda Jensen, *Syntaxe*, § 682).

69-70. Connesso al motivo dell'attesa è quello della speranza, come testimonia l'associazione dei due verbi *atendre* ed *esperar*. Si veda anche Ric Barb, *Ben volria saber d'Amor* (BdT 421.5), v. 8: «per qu'eu changes l'esperar ni l'atendre».

76-78. Nella *tornada* l'intonazione misogina e apparentemente anticortese che caratterizza l'intero componimento si dissolve nella singolare preghiera a Dio affinché possa proteggere e porre in salvo la genovese.

76. *Bells Compainhos*: si configura come un *senhal*, sebbene non sia possibile definire con certezza chi identifichi in questo caso (cfr. Frank M. Chambers, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill 1971, p. 99).

Università di Napoli Federico II

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
N New York, The Morgan Library and Museum, 819.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Halle 1933.
- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- COM 2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, CD-rom, Turnhout 2005.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TPMA* *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, begründet von Samuel Singer, 13 voll., Berlin 1995-2002.

Edizioni

Aimeric de Peguilhan [AimPeg]

The Poems of Aimeric de Peguilhan, edited and translated with introduction and commentary by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Evanston 1950.

Arnaut de Maruelh [ArnMar]

Pierre Bec, *Les Saluts d'amour du troubadour Arnaut de Mareuil*, Toulouse 1961.

Arnaut de Tintinhac [ArnTint]

Jean Mouzat, «*Cel de Tintinhac*: introduction à Arnaut de Tintinhac, troubadour limousin», *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, Tulle 1954-1956, pp. 687-720.

Bernart de Ventadorn [BnVent]

Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle, édition critique par Moshé Lazar, Paris 1966.

Bertran de Born [BtBorn]

The Poems of the Troubadour Bertran de Born, edited by William D. Paden, Jr., Tilde Sankovitch and Patricia H. Stäblein, Berkeley 1986.

Fabliaux *Du chevalier a la corbeille; La contregengle; Des trois meschines. Recueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècles*, imprimés ou inédits publiés d'après les manuscrits par Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, 6 voll., Paris 1872-1890.

Gaucelm Faidit [GcFaid]

Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle, édition critique par Jean Mouzat, Paris 1965.

Gui d'Ussel [GuiUiss]

Les poésies des quatre troubadours d'Ussel, publiées d'après les manuscrits par Jean Audiau, Paris 1922.

Guigo de Cabanas [GgoCaban]

Oskar Schultz-Gora, *Provenzalische Studien*. I, Strasbourg 1919.

Joan Lag [JoLag]

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

Peire Cardenal [PCard]

Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278), éditées par René Lavaud, Toulouse 1957.

Perdigon [Perd]

Les chansons de Perdigon, éditées par Henry J. Chaytor, Paris 1926.

Raimbaut d'Aurenga [RbAur]

The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange, edited by Walter T. Pattison, Minneapolis 1952.

Raimbaut de Vaqueiras [RbVaq]

The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras, edited by Joseph Linskill, The Hague 1964.

Raimon de Tors [RmTors]

Amos Parducci, «Raimon de Tors, trovatore marsigliese del sec. XIII», *Studj romanzi*, 7, 1911, pp. 5-59.

Rigaut de Berbezilh [RicBarb]

Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960.