

Giuseppe Tavani

Peire de Blai

*En est son fas chansoneta novelha*

(BdT 328.1)

L'attenzione prestata negli ultimi tempi da vari studiosi alla *chansoneta novelha* assegnata da **C** a Uc Brunenc e da **M** a un non altrimenti noto Peire de Blai (che diventa Peire de Brau in **C<sup>Reg</sup>**) è ovviamente, almeno in parte, dovuta alla particolare struttura di un testo che, pur non essendo certo un capolavoro, si presenta, nell'ambito della lirica trobadorica, come un esempio, tecnicamente interessante, di un inusuale intreccio – complesso, anzi «complessissimo» –, di rime derivative, già messo in luce da Anna Ferrari,<sup>1</sup> e al tempo stesso come un caso unico di applicazione quasi perfetta dei principi sui quali si fonda la *capfinitio*, qui contemporaneamente applicati al collegamento intersversale e a quello interstrofico (*capfinitio per bordos e per coblas*).

Una rilettura del paragrafo dedicato da Guilhem Molinier alla *cobla capfinida* merita tuttavia qualche considerazione:

Esta cobla es apelada *capfinida* per so quar en ayssi que fenish la us bordos e per aquela meteyssha dictio, sillaba o oratio, comensa le seguens bordos: et en ayssi vezetz que en aquesta cobla hom garda orde, so-s assaber lo cap e la fi: e per so ha nom capfinida. Et aquest retorna-mens de dictios se fay per major expressio de sentensa, et en ayssi en partida se fay per orde, et en partida per sentensa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Anna Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, *Lanquan lo temps renouvelha* (BdT 190,1)», *Cultura neolatina*, 51, 1991, pp. 121-206, alle pp. 168-169, cita la prima *cobla* della «complessissima canzone» di Peire, mettendo in rilievo la perizia con cui viene usata la *derivatio* in rima.

<sup>2</sup> *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*, ed. Gatiern-Arnoult, 3 tomi, Paris-Toulouse 1841-1843, I, p. 280.

Il rilievo qui assegnato alla struttura definita *capfinitio per bordos*, cioè alla concatenazione per ripetizione tra segmento finale e segmento iniziale di versi contigui – la ripresa interstrofica è trattata subito dopo, ma solo quale alternativa di minore rilievo alla formula intersversale – non corrisponde infatti né ad un uso sistematico da parte dei poeti consistoriali né tanto meno, come è noto, alla prassi trobadorica, in cui è semmai la *capfinitio per coblas* a manifestarsi con una certa frequenza.<sup>3</sup> Per quanto riguarda i poeti tre e quattrocenteschi, non sembra poi che in ambito occitanico vi sia altra traccia della *capfinitio per bordos* oltre la cobbola mariana trascritta da Guilhem Molinier ad esemplificarne la tipologia strutturale,<sup>4</sup> e una *Canso de Nostra Dona* di Francesc de Morlanes (*nobilis Franciscus de Morlanis* o *de Morlas*), coronata con la «joya de la Violeta» dal Consistori de la Gaya Sciensa di Tolosa nel 1468.<sup>5</sup> Inoltre, nella cobbola trascritta dalle *Leys*, la concatenazione è limitata ai primi quattro dei sei versi da cui è formata, con ripresa piena ad inizio di verso della parola in rima al verso precedente; la canzone di Francesc de Morlanes, che applica la ripresa a tutti gli otto versi di ciascuna strofa (talvolta con variazione: I 3 *no-blessa#* - I 4 *#nobla sens par*; I 4 *humilment#* - I 5 *#humiel*, ecc.), ignora invece il collegamento interstrofico.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> István Frank, *Repertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., 1953-57, vol. II, p. 61 ne elenca 56, delle quali appena una (*Comensamen comensarai* di Guilhem Ademar, *BdT* 202.4) esibisce, e solo parzialmente, il collegamento intersversale (vv. 1-2 e 7-8 di ciascuna delle cinque cobbole e vv. 2-3-4 della *tornada*).

<sup>4</sup> In *Las Flors del Gay Saber*, ed. Gatién-Arnaut, ma anche in *Las Leys d'amors* dell'edizione di Joseph Anglade (3 voll., Toulouse-Paris 1919, vol. II, p. 142) gli ultimi due versi non sono concatenati, mentre nella versione versificata (sempre a cura di Anglade: *Las Flors del Gay Saber*, Barcelona 1926, p. 33, vv. 2513-2518), soltanto l'ultimo non è collegato al precedente, mentre questo (con *tots* in luogo di *vos*) ripristina la *capfinitio per bordos* interrotta dalle altre due versioni del trattato.

<sup>5</sup> Il testo, conservato nel cosiddetto «Registre de Galhac» (dal nome del trascrittore-proprietario mossen Guilhem de Galhac, «Capitou, Mestre e Mantenedor de la Gaya Sciensa»), è pubblicato in *Las Joyas del Gay Saber / Les Joies du Gai Savoir*. Recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la Gaie-Science de Toulouse, depuis l'an 1324 jusques en l'an 1498 par Jean Baptiste Noulet, Montpellier 1888, pp. 77-79.

<sup>6</sup> Un breve accenno al problema è in Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier 1989, p. 194.

Un caso unico, quello di *BdT* 328.1, non previsto e tanto meno registrato dalle *Leys d'amors*, ma che rivela nel suo autore una perizia tecnica senza altri riscontri nell'intera produzione nota della poesia trobadorica. D'altra parte, lo stesso Guilhem Molinier, pur dando rilievo alla *capfinitio per bordos*, relega in secondo piano la *capfinitio per coblas*, e anche della prima non ritiene che in ambito occitanico vi siano altre tracce oltre le due da lui citate.

L'unico testo che applichi integralmente la tecnica della ripresa, sia tra i versi di ciascuna cobbola che tra le sei cobbole e le due *tornadas* (talvolta, anche qui, con variazione) è dunque *En est so farai chanso nouella* (**M**, o *En est son fas chansoneta noelha* **C**), una canzone, rimasta a lungo sepolta – forse giustamente – nella polverosa soffitta dove sono conservati i testi trobadorici meno appetibili, quelli per intenderci che, dopo l'edizione di Mahn, non sono stati oggetto che di rare quanto incidentali attenzioni da parte dei provenzalisti. Si tratta, come si è anticipato, di un testo tecnicamente complesso, che alla duplice *capfinitio* e all'impianto rimico affidato allo schema *ababcd* su *co-blas doblas* (di decasillabi maschili e femminili) aggiunge una connessione rigorosa a *rims derivatius* tra ciascun verso dispari e il verso pari immediatamente successivo di ciascuna cobbola.

Dopo oltre un secolo di quiete, qualche anno fa ne sono state, quasi contemporaneamente, pubblicate due edizioni: di una è responsabile chi scrive che, nel corso di una ricerca sui rapporti tra i poeti consistoriali e le *Leys d'Amors*, si è per caso imbattuto in questa *chansoneta*, la cui complessità tecnica è parsa degna di qualche attenzione;<sup>7</sup> l'altra è di Paolo Gresti che, impegnato nell'edizione critica di Uc Brunenc,<sup>8</sup> ha dovuto confrontarsi con lo stesso testo, attribuito da uno dei due relatori – ma indebitamente – a Uc, e del quale, *in itinere*, ha restaurato e interpretato il testo, pur rifiutandone l'assegnazione al suo trovatore.<sup>9</sup> Dopo l'edizione procurata da Mahn<sup>10</sup> – il quale, pur cono-

<sup>7</sup> Giuseppe Tavani, «*Capfinida per bordos*. Peire de Blai e la sua “chansoneta novelha” (*BdT* 328,1)», *Critica del testo*, II, 2, 1999, pp. 555-564.

<sup>8</sup> Paolo Gresti, *Il trovatore Uc Brunenc*. Edizione critica con commento, glossario e rimario, Tübingen 2001.

<sup>9</sup> Paolo Gresti, «La canzone *En est son far chansonet'ai noelha* (*BdT* 328, 1)», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 116, 2, 2000, pp. 237-259.

<sup>10</sup> Carl August Friedrich Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1846-1886, vol. III (1886), pp. 337-338.

scendo sicuramente l'altro testimone, si è affidato essenzialmente a **C**, senza mettere a profitto tutti i suggerimenti restaurativi di **M** –, le due edizioni recenti hanno proposto un assetto testuale variamente articolato, ma basato su entrambi i canzonieri.

Risolto da tempo, pur con qualche residuo dubbio, il problema attributivo sia dal relativo – ma interessante – accordo tra la tavola di **C** e il canzoniere **M** sia dal netto e ben fondato rifiuto di Appel<sup>11</sup> e di Gresti di assegnarla a Uc, restava aperta la questione dell'assetto testuale della canzone. I testimoni coincidono sostanzialmente nella trascrizione delle prime due strofe, nelle quali le divergenze si limitano a varianti grafiche, fonologiche e solo sporadicamente morfosintattiche o lessicali, non tali tuttavia da intaccare la complessa architettura elaborata dall'autore. Nella III cobbola si avvia un processo di destrutturazione, a carico soprattutto di **M**, con **C** ancora fundamentalmente attento a mantenere i collegamenti sia derivativi che ripetitivi. Nelle strofe successive e nelle tornadas, la lezione rispettosa della struttura è ora dell'uno, ora dell'altro relatore. Il testo sarebbe dunque agevolmente restaurabile proprio per la sua complessità tecnica, giacché – in un tessuto così volutamente e sistematicamente rispettoso delle norme che regolano la *capfinitio* e la *derivatio* – appare lecito assumere, quale punto di avvio metodologico per un restauro critico, l'ipotesi che l'autore abbia compiuto ogni sforzo per evitare qualsiasi deviazione dalla norma che si era imposta, e alla cui completa attivazione non si opponevano ostacoli insormontabili, vista la perizia da lui dimostrata nelle cobbole iniziali. Peire è inoltre consapevole di accingersi ad un'impresa insolita, e lo proclama nel primo verso:<sup>12</sup> è dunque da supporre che egli non abbia lasciato nulla di intentato per ottenere un'architettura testuale conforme al progetto, cioè un testo lirico costruito applicando contemporaneamente tre tecniche di connessione intersversale e interstrofica: l'innervatura a *coblas doblas*, la sequenza a *rims derivativus* e l'intreccio a *coblas capfinidas per bordos* e per *coblas*.

<sup>11</sup> Carl Appel, «Der Trobador Uc Brunec (oder Brunenc)», in *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler... dargebracht*, Halle 1895, pp. 45-78, a p. 50.

<sup>12</sup> «... l'esordio della complessissima canzone di [Peire de Blai] ... esplicita l'accezione tecnica del termine *novel*, il quale, date le particolarità del testo non può qui alludere ad altro se non all'originalità dell'arzigogolata struttura, alla quale pare inoltre connessa l'eccellenza rivendicata» (Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale»).

In questa prospettiva, ritengo che l'editore abbia il diritto-dovere di intervenire sulle corrispondenze alterate dalla tradizione, non solo quando uno dei due testimoni – non importa quale – offra la lezione tecnicamente corretta, ma anche quando un minimo aggiustamento – ovviamente operato con discrezione – consenta il recupero di una ripresa in parte falsata in entrambi dalla tradizione manoscritta. A tale principio mi sono attenuto nella mia edizione precedente, che qui ripropongo con qualche modifica.

\*

Prima tuttavia di illustrare la mia ipotesi restaurativa – che si discosta in non pochi casi da quella di Gresti non meno che dalla mia di oltre dieci anni fa –, sembra utile esaminare le condizioni in cui il testo si trova inserito nella tradizione, nel tentativo di ricavare – dagli elementi del paratesto e del peritesto – qualche dato supplementare utile a inquadrarlo in un contesto meno vago e sfuggente di quanto permetta l'assoluta mancanza di notizie sul suo probabile autore.

La posizione che *En est so* occupa in **C** è netta e precisa: il collettore del canzoniere non si è affatto posto il problema della sua paternità, se non successivamente, durante (o forse dopo) la stesura del primo dei due indici (**C<sup>Reg</sup>**). A c. 257rb, preceduta dalla rubrica *huc brunenc*, la canzone è trascritta fino alle due parole iniziali – *e quar* – del v. 29, e prosegue nel verso della stessa carta (fino a metà circa della col. a), completa delle due *tornadas*. È preceduta da *Lanquan son li rozier vermelh* (cc. 256v-257r, *BdT* 450.6), *Mas l'adrech temps ve chantan e rizen* (c. 256v, *BdT* 450.7), *Cuendas razos, novelhas e plazens* (c. 256r, *BdT* 450.3), *Cortezamen mou en mon cor mesclansa* (c. 255vb, *BdT* 450.4), e [*A*] *ra-m nafron li sospir* (c. 255va, *BdT* 450.2), tutte con rubrica attributiva ad *huc brunenc*, tranne l'ultima in cui l'asportazione della maiuscola ha tagliato parte della scritta, comunque facilmente ricostruibile sulla base degli indici: [*huc brunenc d*] *e Rodes*. Manca all'appello *Ab plazer recep et acuelh* (*BdT* 450.1), attribuita, a cc. 205rb-206va, a *arnautz daniel*. Meno limpida appare invece la situazione attributiva a partire dalla c. 257rb, dove comincia *En est so*, seguita a c. 257va da *Anc enemix qu'ieu agues*, che, assegnata a Uc Brunenc (non Brunet, come in *BdT* 457.3), è invece di Uc de Saint Circ (*BdT* 457.3). A quest'ultima canzone, che si conclude nella seconda co-

lonna, a 8 righe dalla fine, segue – a fondo pagina – la rubrica *Aissi comensa d'En B'. de Venzac*, con il primo testo all'inizio della carta successiva (258ra).

Ricapitolando, in **C** le canzoni di Uc Brunenc – o a lui assegnate – si dispongono come segue:

- c. 255va *Ara-m nafron li sospir*
- c. 255vb *Cortezamen mou en mon cor mesclansa*
- c. 256rb *Cuendas razos, novelhas e plazens*
- c. 256va *Mas l'adrech temps ve chantan e rizen*
- c. 256vb *Lanquan son li rozier vermelh*
- c. 257rb *\*En est son fas chansoneta noelha* (Peire de Blai)
- c. 257va *\*Anc enemix qu'ieu agues* (Uc de Saint Circ)
- c. 257vb (ultima riga) rubrica di Bernart de Venzac.

I due testi apocrifi sono dunque gli ultimi due della sezione: una posizione generalmente debole, in cui non di rado si trovano testi di paternità controversa.

Non meno complessa appare la tradizione in **M**. Qui *En est so*, preceduta dalla rubrica *pere de blai*, è trascritta a c. 158r, su una sola colonna (le prime tre strofe) e si conclude nel verso della stessa carta, su due colonne, nella prima delle quali sono riportate le altre tre strofe e nella seconda le due *tornadas*. A c. 159ra – iniziale di un nuovo quaderno – cominciano le *Chansos qe fes pons de capduelh*, precedute da miniatura, che occupano le carte seguenti fino alla 163va; a c. 164vb, preceduta da *En sordells* si apre una nuova sezione. Un tipo di *mise en page* del tutto anomala, con il testo di *En est so* disposto, come si è detto, in una colonna apparentemente centrata, ma piuttosto spostata sulla destra, e con tutte le caratteristiche delle colonne affiancate: il copista – seguendo probabilmente il modello – non ha utilizzato il maggior spazio di cui poteva disporre per far coincidere la fine della riga con la fine del verso, anzi ha continuato a spezzare unità lessicali (*enten/non*), sintagmi (*da/mor*) e unità sintattiche (*cais/gen*), esattamente come se si trattasse di una delle due colonne disposte una accanto all'altra nello specchio; nel verso della stessa carta di nuovo in doppia colonna la prosecuzione del testo, arieggiato però più che nelle altre carte (una riga di meno nella prima colonna e la seconda riservata alle sole *tornadas*, trascritte su nove righe, con un ampio spazio vuoto al termine). Una *mise en page* da cui si potrebbe desumere che il testo di Peire de Blai sia stato inserito qui come riempitivo, per far coinci-

dere il fascicolo successivo – il 14° – con l’inizio della sezione di Pons de Capduoill, ed evitare in tal modo che una nuova carta bianca danneggiasse l’estetica del 13° fascicolo, già messa a rischio da quella che separa in due tronconi la sezione di Cadenet.

In effetti, a differenza dei 12 quaderni precedenti e di quelli successivi – tutti senioni, tranne il 18° –, il 13° in cui è trascritto, nell’ultima carta, il testo di Peire de Blai (cc. 158r e v) – e le cui carte estreme sono numerate rispettivamente 145 e 158, con i relativi richiami alla carta successiva in fondo a c. 144v e a c. 158v –, ha un bifolio in più che corrisponde alle carte 147 e 156 (quest’ultima, interamente bianca, viene a trovarsi appunto all’interno della sezione di Cadenet), e che, aggiunto in corso d’opera, è stato inserito – come specifica François Zufferey – tra il secondo e il terzo bifolio del senione originale (come dimostra l’anomala giustapposizione di un lato carne a un lato pelo): «En effet, le recto du fol. 148, qui presente le côté chair du parchemin, fait face au côté poil du fol. 147 verso».<sup>13</sup>

Interessante – per quanto riguarda Peire de Blai – è tuttavia anche un altro aspetto dell’assetto che il copista, o chi per lui, ha dato al canzoniere, trascrivendo anzitutto i testi attribuiti ai trovatori più importanti, dei quali – quando le circostanze glielo permettevano – ha avuto cura di far coincidere la sezione con l’inizio di un quaderno o almeno con la prima colonna del recto di una nuova carta (purché non mancassero più di due carte alla fine del quaderno o alla prossima carta-recto libera).<sup>14</sup> Il primo caso riguarda solo 4 sezioni: quelle di Giraut de Bornelh (c. 1r), Folquet de Marselha (c. 25r), Bernart de Ventadorn (c. 37r) e Pons de Capduoill (c.159r); il secondo, più frequente, comprende Peire Vidal (da c. 51r), Gaucelm Faidit (c. 71r), Aimeric de Peguilhan (c. 89r), Richart de Berbezilh (c. 99r), Raimbaut de Vaqueiras

<sup>13</sup> Caratteristica strutturale rilevata da François Zufferey, «A propos du chansonnier provençal M (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474)», in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège 1991, pp. 221-242, alle pp. 226-227. L’analogia anomalia del 18° fascicolo incide sulla sezione di Peire Cardenal (ivi, pp. 228-229).

<sup>14</sup> Cf. Stefano Asperti, «Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione», *Romanica Vulgaria-Quaderni*, 10/11 (= *Studi provenzali e francesi 86/87*), L’Aquila 1990, pp. 137-169, alle pp. 138-142; Zufferey, «A propos du chansonnier provençal M», p. 242 (in una delle risposte dell’autore nel corso della discussione).

(c. 103r), Raimon de Miraval (c. 110r), Guilhem de Saint Leidier (c. 118r), Albertet de Sestaro (c. 124r), Arnaut de Maruelh (c. 128r), Raimbaut d'Aurenga (c. 135r), Arnaut Daniel (c. 143r), Aimeric de Belenoi (c. 148r), Cadenet (c. 152r), Jaufre Rudel (c. 165r) e Daude de Pradas (c. 167r).

Le carte intermedie tra l'una e l'altra sezione – verosimilmente lasciate in bianco in sede di prima elaborazione del volume – sono state utilizzate in un secondo momento per inserirvi trovatori di minore rilievo, dei quali viene copiato un numero limitato di testi, in qualche caso – come per Ozils o Odils de Cadartz, Bernart de Bondelhs e Peire de Blai – l'unico pervenuto. Ma anche in questa fase di riutilizzo delle carte rimaste vuote, il copista non sembra aver programmato con cura la distribuzione del materiale testuale di riempimento: infatti, dopo aver trascritto a c. 145va – cioè alla fine della sezione di Arnaut Daniel – una canzone del Monge de Montaudou (*Aissi com cell que restat ses senhor*, *BdT* 305.1), e aver cominciato a copiare il sirventese *Pos Peire d'Alvernh'a chantat* (*BdT* 305.16, che oltre tutto avrebbe dovuto trovar luogo nella sezione dedicata a sirventesi e tenzoni), si è reso conto che lo spazio di cui disponeva non era sufficiente per l'intero componimento, e ha dovuto pertanto alterare, come si è visto, la struttura del senione inserendovi il bifolio supplementare, le cui carte estreme sono, ripeto, la 147 (dove c'è stato spazio per trascrivere, nella seconda colonna del recto, anche l'unica canzone pervenuta di *En Ozils de Cadals*, *BdT* 314.1) e la 156, rimasta bianca a interrompere la serie di Cadenet (cc. 152ra-155vab e poi 157rv), ma che – contrariamente a un uso piuttosto frequente – non è stata tagliata.<sup>15</sup> E per quanto riguarda Peire de Blai, non sarà superfluo ribadire che l'anomala distribuzione del suo testo tra c. 157r – su un'unica colonna di 27 ri-

<sup>15</sup> Ivi, p. 227. La prima delle due canzoni di Cadenet che seguono la carta bianca (*Longa sazou ai estat vas amor*) è di attribuzione controversa: mentre **CMTf** l'assegnano a Cadenet, la rubrica di **AD** reca *Jordan de l'Isle de Venessi*, quella di **D<sup>c</sup>** *Rostaing de Mergas*, di **H** *Rostan de Melies*, di **R** *Escudier de la Ylha*, di **IKd** *Peire de Maensac*, di **N** *Peire Raimon de Toloza*, di **a** *Pons de Capdoill*, di **P** *Gaucelm Faidit*. Entrambi gli editori di Cadenet ne ritengono incerta la paternità: Carl Appel, *Der Trobador Cadenet*, Halle 1920, p. 92, la esclude; Josef Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet*, Bern - Frankfurt am Main - Las Vegas 1978, p. 381, la pubblica tra i testi dubbi. Su *Longa sazou* cf. Asperti, «Sul canzoniere provenzale M», pp. 141-143.



ghe – e 157v – su due colonne, di cui la prima di 28 righe, l'altra di 9, con le due *tornadas* – che si discosta dalla *mise en page* normalmente applicata<sup>16</sup> – conferma l'introduzione surrettizia di *En est so* a colmare il vuoto tra la fine della sezione di Cadenet e l'inizio di quella di Pons de Capduoill, che – in applicazione del principio seguito per i trovatori maggiori – doveva coincidere con il recto di una nuova carta e, se possibile come qui, con l'inizio di un nuovo quaderno, il 14° (cc. 159-170).<sup>17</sup>

Dunque, la struttura del 13° quaderno – con l'inserimento di un nuovo bifolio tra il secondo e il terzo del primitivo senione, l'introduzione di tre poeti di scarso rilievo (uno dei quali tràdito solo da **M**) e autori ciascuno di una sola canzone, e l'interruzione della serie di Cadenet provocata da una carta interamente bianca seguita da una canzone di dubbia attribuzione – si discosta in misura notevole da quella degli altri fascicoli: si ha l'impressione che l'amanuense, trascritti i testi dei trovatori più noti, abbia proceduto asistematicamente, almeno nella sezione delle canzoni, al riempimento dei vuoti, scegliendo a caso i componimenti da introdurvi. E tra questi, i tre di cui si è detto sopra, tra i quali un *unicum*.<sup>18</sup>

\*

In base alle anomalie strutturali e ad alcune spie grafiche e linguistiche di **M**, Zufferey ritiene che questa raccolta sia (o possa essere) il risultato della fusione di due fonti, una di area linguadociana occidentale («proche de manuscrits comme **R** et **C**») e l'altra più settentriona-

<sup>16</sup> Due colonne di 29 righe, con un aumento massimo di 3 righe quando il testo eccedeva di poco la misura normale.

<sup>17</sup> L'esiguità dello spazio disponibile a fianco della colonna unica di c. 157 – che appare spostata a destra rispetto all'asse della pagina – rende poco verosimile che il copista prevedesse di inserirvi un altro testo di Cadenet, per il quale poteva semmai disporre di un'intera carta libera – la 156 – all'interno della sezione a lui dedicata.

<sup>18</sup> Sembra che in **M** fossero rimasti altri spazi bianchi, in uno dei quali – tra la sezione di Peire Cardenal e quella di Bertran de Born, cc. 225vb-226rb – è stata inserita, da mano più tarda e probabilmente a Napoli, una canzone catalana, un *unicum*: cf. Zufferey, «A propos du chansonnier provençal M», pp. 229-232. Si potrebbe ipotizzare che questo testo sia stato trascritto in **M** dal suo possessore, il Cariteo, dai cui eredi l'avrebbe poi acquistato Angelo Colocci.

le, alverniate («parente de chansonniers comme celui de Bernart Amoros» [a]): ipotesi che sembrerebbe confermata dall'«impianto iconografico fortemente settentrionale che è caratteristico di questo canzoniere»;<sup>19</sup> la fusione sarebbe avvenuta in Provenza dove una terza fonte – propriamente provenzale – «est venue se mêler aux deux autres», come dimostra, tra l'altro, la presenza in **M** di sei testi di Raimon de Tors, e di nove *unica*, cinque almeno dei quali interessano l'area provenzale;<sup>20</sup> successivamente, dopo il 1266 – trasferimento a Napoli della capitale angioina –, «la tradition ainsi constituée s'est déplacée a Naples ... suivant les destinées de la maison d'Anjou».<sup>21</sup>

Ma analizzando la struttura della terza fonte (cioè la sezione dei sirventesi e delle tenzoni che segue quella delle canzoni), già Stefano Asperti aveva messo in rilievo la notevole compattezza cronologica (secondo quarto del XIII secolo) e geografica dei testi qui antologizzati, «opera di autori originari della Provenza o attivi in questa regione»,<sup>22</sup> confermando più tardi che «L'esistenza e la matrice storico-geografica di questa fonte particolare del canzoniere **M** sono confermate dall'esame della sezione delle tenzoni» dove «frammisti a tenzoni più antiche e più ampiamente diffuse, [compaiono] diversi dibattiti a tradizione più limitata o conosciuti attraverso questo solo testimone, i quali – quando presentano indizi decifrabili – rinviano tutti, per una ragione o per l'altra, ad ambienti provenzali della metà circa del Duecento».<sup>23</sup> Da non trascurare che non pochi di questi testi appaiono «animati da forte spirito antifrancese» e da un atteggiamento non certo favorevole a Carlo d'Angiò persino in poeti come Bertran de Lamanon, «pure vassallo fedele e prezioso collaboratore della politica dei Conti di Provenza».<sup>24</sup>

Al contrario, «la selezione delle canzoni di **M** è indubbiamente 'classica' – e dunque anche in certo modo 'neutra' –, se giunge ad abbracciare poeti – specialmente 'provenzali', e questo è significativo –

<sup>19</sup> Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995, p. 74.

<sup>20</sup> Zufferey, «A propos du chansonnier provençal M», p. 239 e nota 41, e pp. 240-241.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 236-237.

<sup>22</sup> Asperti, «Sul canzoniere provenzale M», p. 150.

<sup>23</sup> Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, pp. 49-50.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 54-55.

in attività all'epoca di Raimondo Berengario V (Peire Bremon Ricas Novas, Elias de Barjols, Blacasset, Sordello, Arnaut Catalan, Ademar de Rocaficha, ... tutti presenti con una o al massimo due canzoni), nessuno [dei quali] occupa [in **M**] una posizione minimamente rilevata»; ma la presenza provenzale nella sezione delle canzoni «non incide in maniera significativa ai livelli più superficiali di ordinamento, quelli più visibili. ... La differenza è rilevante rispetto alle sezioni di sirventesi e canzoni di **M**» dove l'apporto provenzale «assume invece carattere di struttura evidente». <sup>25</sup>

La posizione dei due studiosi diverge dunque riguardo alla storia esterna di **M**: se per Zufferey la raccolta (di sole canzoni, con minime eccezioni) è stata assemblata tra Alvernia e Linguadoca, è passata in Provenza dove ha ricevuto l'apporto delle altre sezioni, è stata trasferita fisicamente a Napoli – e qui forse trascritta di nuovo nella veste che conosciamo –, Asperti adotta, con qualche riserva, l'ipotesi di Anne Claude Lamur, che ha proposto di riconoscere in **M** un codice confezionato interamente a Napoli, alla corte di Carlo I e Carlo II, e (o) in una supposta cerchia di amatori della lirica cortese che «ont eu en leur possession des recueils de lyrique occitane»; <sup>26</sup> si tratta però di riserve sostanziali che incidono sulla reale possibilità della sopravvivenza a Napoli di un interesse per la lirica cortese, del quale non solo non v'è traccia storicamente documentabile, ma che sarebbe stato in contrasto con la politica culturale federiciana prima e angioina poi, oltre che con l'assenza di effettivi rapporti tra **M** e l'ambiente napoletano degli anni 60 e 70 del Duecento, caratterizzato – secondo Sabatini <sup>27</sup> – dal rifiuto della tradizione siciliana (e più in genere della lirica cortese) e dall'adesione a modelli dell'Italia centrale.

Da un lato, dunque, si postula l'arrivo a Napoli, dopo la tappa provenzale, di un canzoniere già confezionato altrove, che potrebbe essere direttamente **M** o il suo immediato antecedente; dall'altro si ritiene invece che a Napoli siano confluite, indipendentemente l'una dall'altra, e qui assemblate, un certo numero di fonti (ordinate per grandi blocchi), una delle quali potrebbe essere stata la raccolta di sirventesi e

<sup>25</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>26</sup> Cito da Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, pp. 43-48.

<sup>27</sup> Francesco Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli 1975, pp. 41ss.

tenzioni di origine provenzale, l'altra una collettanea di canzoni di origine linguadociana (ma con l'introduzione di apporti dalla Provenza propriamente detta): in altri termini, «il canzoniere **M**, inteso come collezione di lirica, è da tenere distinto dal canzoniere in quanto codice manoscritto e miniato», e nella sua trascrizione si è «fatto ricorso ad un complesso già in larga parte costituito [in Linguadoca e in Provenza] e disponibile [a Napoli]», nonostante «la cultura poetica che sovrintese alla raccolta dei testi che si leggono in **M** [sia] nella sua sostanza inconciliabile con il sistema angioino del secondo Duecento». <sup>28</sup> Alla tesi non si opporrebbe lo stile «francese» dell'ornamentazione, anche se su questo stile – oltre che, come si è detto, su spie linguistiche – si appoggia la tesi alverniate di Zufferey: è infatti documentata la presenza nella Napoli dell'epoca di una scuola di miniaturisti piccardi.

\*

Non ci sono motivi inoppugnabili – tranne uno di cui si dirà più avanti – per preferire l'una o l'altra congettura. E tuttavia qualche indizio ricavabile proprio dal 13° fascicolo di **M** suscita non poche perplessità. E in primo luogo la singolare impaginazione di *En est so* che rivela il tentativo maldestro di un copista in difficoltà per il vuoto che si creava tra la sezione di Cadenet – dove già una carta interamente bianca separava in due tronconi una serie di testi – e l'inizio obbligato a fascicolo nuovo della sezione successiva: un vuoto che tenta di riempire alterando un po' grossolanamente una struttura grafica in genere omogenea ed elegante. Va notato che ben difficilmente un amanuense napoletano avrebbe potuto avere a propria disposizione, per rimediare all'inconveniente, la canzone, l'unica tramandata, di un poeta che non risulta abbia goduto di una benché minima notorietà fuori dell'Occitania, e che anche qui non sembra aver raccolto grande consenso, se il canzoniere **C** lo espropria del suo testo, sia pure mitigando lo storno con il parziale e ambiguo ripensamento di **C<sup>Reg</sup>**. Si potrebbe inoltre aggiungere che se a Napoli fosse effettivamente esistito quel pubblico di amatori in possesso di raccolte di poesia provenzale di cui parla Anne-Claude Lamur, non sarebbe certo mancata all'eventuale committente napoletano di **M** o al suo copista la possibilità di procu-

<sup>28</sup> Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, pp. 87-88.

rarsi altri riempitivi da sostituire o da aggiungere a *En est so* per mantenere intatta l'impaginazione generale: è bensì vero che l'argomento può valere, specularmente, anche per un copista linguadociano, ma non va dimenticato che quest'ultimo sembra essersi preoccupato di colmare i vuoti, soprattutto quelli non programmati o rivelatisi in corso d'opera insufficienti o eccessivi, con testi di autori locali, originari e attivi tra Linguadoca, Alvernia, Poitou e Rouergue, ai quali non credo che un committente-collettore o un copista attivi a Napoli negli ultimi anni 60 del XIII secolo potessero avere facilmente accesso:

- Fabres d'Uxel (Pons Fabre d'Uzes, *BdT* 376.1) a c. 36v.,
- Guiellem de Salenic (ma in realtà Guiraut de Salaignac, *BdT* 249.5) a c. 69v.,
- n'Arnautz Plages (Arnaut Plagues, *BdT* 32.1) a c. 134rb e 134vab (a c. 135 inizia la sezione di Raymbaud dorenia»),
- en Ozils de Cadals (Ozil o Odil de Cadartz, *BdT* 314.1) a c. 147rv (a c. 148 inizia la breve selezione – 4 canzoni – di *aimerich de bel enuech* [Belenoi]),
- n'Azemar de Roca Fichà (*BdT* 5.3) a c. 150vb e 151ra,
- en B. de Bondeilh (Bernart de Bondeills, *BdT* 59.1) a c. 151rb e 151vab (a c. 152 inizia la sezione di Cadenet, separata come si è detto in due tronconi da una carta bianca),
- e a c. 158r e 158vab Pere de Blai, ultima carta del 13° fascicolo, con richiamo alla c. 159r (*Aissi m'es pres* di Pons de Capduoill).

Si aggiunga che al termine della sezione di Bernart de Ventadorn (cc. 37-49) la c. 50 è interamente bianca, e che a c. 70ra è stato lasciato uno spazio di sei righe per una miniatura di inizio sezione, non eseguita, dopo il quale il copista ha avviato immediatamente una seconda trascrizione, ancora con capolettera miniato, della prima strofa di *BdT* 249.5 (i primi tre versi e le prime due lettere del quarto). A questo punto, resosi conto dell'errore, ma senza cancellare le righe ripetute o eradere la pergamena, ha introdotto una nuova rubrica attributiva a *Guillem de salenic* e, con un nuovo capolettera miniato, la canzone *Nulls hom non sap q(e) ses grans benanansa*, che **DD<sup>c</sup>IK** assegnano a Guiraud lo Ros ed **E** a Raimon de Miraval (in **C** è anonima con l'annotazione *cansos ses titol*). Non sono stati riempiti i vuoti di una sola pagina a c. 70v e a c. 164v che precedono rispettivamente le sezioni di Gaucelm Faidit (da c. 71r) e di Jaufre Rudel (da c. 165r).

\*

A modo di riepilogo, si potrebbero forse ricostruire, almeno nelle linee generali, le tre (o quattro) fasi della storia di *M*:

- una raccolta iniziale di canzoni eseguita in Alvernia, e già strutturata secondo il principio della coincidenza tra inizio della sezione di un trovatore ritenuto di prima fila e inizio di un senione o, se in posizione interna al fascicolo, di una carta recto interamente libera, completa di vignetta raffigurante il poeta, in veste di cavaliere (tranne Jaufre Rudel,<sup>29</sup> ma anche Giraut de Bornelh);
- passaggio di questa raccolta – o diretto assemblaggio di materiali qui disponibili o in parte di provenienza alverniate – in Linguadoca, dove i vuoti tra le sezioni – dovuti alla particolare struttura originaria dell'antologia o destinati ad accogliere altre canzoni del poeta precedente, in previsione di nuove acquisizioni (nel caso, ad esempio, di Folquet de Marselha, Peire Vidal, ecc.)<sup>30</sup> – vengono riempiti, ma non tutti, con testi di autori locali;
- migrazione di questa antologia di canzoni in Provenza dove, oltre ad essere associata ad una raccolta di sirventesi e tenzoni, potrebbero esservi stati introdotti – in carte rimaste ancora inutilizzate in coda alle sezioni principali – testi forse qui più facilmente reperibili: ad esempio, di Peire Bremon, Guilhem Ademar e Guilhem de Salaignac che seguono il primo la sezione di Giraut de Borneill, gli altri quella di Peire Vidal, o di Guilhem de la Tor che riempie c. 87vb e 88rv ma con due canzoni di attribuzione controversa (*BdT* 30.5 e 326.1), o ancora di Peire Milo – sicuramente originario della Provenza orientale<sup>31</sup> – di cui tre canzoni colmano – da c. 97rb a c. 98vb – il vuoto tra Aimeric de Peguilhan e Rigaut de

<sup>29</sup> Cf. Asperti, «Sul canzoniere provenzale *M*», p. 139, nota 7.

<sup>30</sup> Potrebbe essere interessante notare che alla fine della sezione di Raimbaut de Vaqueiras (cc.103r-109v) non ci sono carte bianche, che quella di Bernart de Ventadorn (cc. 37ra-49vb) è seguita da una sola carta inutilizzata (c.50) e che quella di Guilhem de Saint Leidier si chiude su c. 123r, con il verso vuoto. Comunque per la struttura della prima parte di *M* è sufficiente consultare la tavola redatta da Zufferey, «A propos du chansonnier provençal *M*», pp. 224-226.

<sup>31</sup> Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena 2008, pp. 340-341.

Berbezilh, entrambi con vignetta e inizio nella prima colonna di una nuova carta-recto;

- trasferimento a Napoli, al seguito del suo possessore provenzale, della raccolta già unificata, o delle due raccolte separate ma abbinate (canzoni e sirventesi-tenzoni); a Napoli sembra sia stato aggiunto, in appendice, un esiguo gruppo di discordi, qui adespoti, e forse di tradizione italiana;<sup>32</sup> da questo insieme di materiali sarebbe stato infine trascritto, sempre a Napoli e da un'unica mano, il canzoniere **M** nella sua veste e struttura attuali, che dunque non sarebbe stato, a rigor di termini, confezionato a Napoli, ma qui semplicemente assemblato, sia pure con ulteriori inserti talvolta responsabili di alterazioni di rilievo alla struttura fisica del codice – come nel caso del sirventese del Monaco di Montaudou che ha sconvolto l'assetto del 13° fascicolo. Poi, da questo canzoniere è stata tratta, alla fine del XV o nei primi anni del XVI secolo, la copia cartacea **g** (Vat. Lat. 3205) commissionata da Colocci prima di entrare in possesso di **M**; quanto a **M**, sembra rimasto a Napoli fino alla morte del Cariteo (forse responsabile dell'inserimento a cc. 225vb-226rb di una canzone catalana, un *unicum*) e all'acquisto da parte di Colocci. In seguito, verso la fine del Cinquecento, sembra sia stato in possesso, per breve tempo, di Fulvio Orsini – che già aveva avuto in prestito **g** –, il quale lo avrebbe postillato proprio sulla base delle glosse colocciane di **M**.<sup>33</sup>

Si può quindi ammettere che **M**, nella veste in cui è pervenuto, sia stato 'confezionato' nella capitale angioina solo precisando che questa confezione non può essere stata realizzata che giustappo-  
nendo materiali in massima parte già organizzati e strutturati, solo sporadicamente o marginalmente integrati da apporti provenienti da una tradizione diversa da quella linguadociana-provenzale. Una 'confezione' peraltro non eseguita immediatamente dopo l'insediamento a Napoli della cor-

<sup>32</sup> Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, pp. 78-86, che si sofferma su validi indizi che denunciano in particolare alcune affinità dei discordi di **M** con l'analoga sezione di **N** e **S**, e la presenza, nell'appendice del canzoniere, di una tradizione qualitativamente diversa da quella predominante nel canzoniere.

<sup>33</sup> Anna Ferrari, «Le chansonnier et son double», in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège 1991, pp. 303-327, alle pp. 318-319 e tavole IV e V intercalate.

te di Carlo d'Angiò, ma quattro o cinque anni più tardi, quando si era probabilmente stemperato l'impatto politico che prima avrebbe prodotto un canzoniere nel quale è più che evidente – nei sirventesi e nelle tenzoni – un netto atteggiamento antiangioino e dal quale è invece esclusa (programmaticamente) la produzione di poeti favorevoli a Carlo:<sup>34</sup> e lo slittamento cronologico trova conferma in un elemento di prova, o forse più prudentemente in un indizio, che sembra utile a dirimere il problema della datazione. **M** infatti, in calce al sirventese di Peire Cardenal *Totz le mons es vestits et abrazatz* (*BdT* 335.62), trascrive una *tornada* ovviamente apocrifa,<sup>35</sup> ignota agli altri testimoni, che contiene un esplicito riferimento al passaggio per la capitale partenopea di Edoardo d'Inghilterra e forse di Filippo di Francia, diretti – non sappiamo se congiuntamente o separatamente – a Tunisi, con il proposito di unirsi a Luigi IX, il Santo, ma dove probabilmente giunsero nel 1271, comunque certamente dopo la morte del re (25 agosto 1270), di cui l'autore della *tornada* doveva avere già avuto notizia:

A trastotz prec qe pregon coralmen  
 Dieu Ihesu Crist, qe don lai alegransa  
 a n'Adouard, qar es la meilhor lansa  
 de tot lo mon, e don cor e talen  
 al rei Phelipp qe-l secorra breumen.<sup>36</sup>

Questa *tornada* apocrifa – trascritta, di seguito al sirventese, dalla stessa mano che ha copiato l'intero codice e non inserita surrettiziamente (e da altri) in uno spazio vuoto – non può essere stata elaborata (da un poeta comunque di scarsa levatura) prima del 1270-1271, sia per l'augurio che l'autore rivolge a Edoardo – in vista forse della spedizione in Egitto progettata da Luigi –, sia per l'assegnazione a Filippo del titolo regio.

In conclusione, la raccolta che conosciamo non può dunque coincidere con un codice già interamente organizzato e importato direttamente dalla Provenza né con un canzoniere interamente confezionato a Napoli: l'unica ipotesi valida è quella di una trascrizione di non eccelsa qualità, eseguita a Napoli tra il 1270 e il 1271 su materiali par-

<sup>34</sup> Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, pp. 77-78.

<sup>35</sup> Segnalatami da Stefano Asperti, al quale reitero il mio ringraziamento.

<sup>36</sup> **M** c. 225ra-225vab.



zialmente assemblati (vari decenni prima) al di là delle Alpi, e affidata a un copista al quale è stato anche demandato il compito di unirvi la sezione dei discordi e di introdurvi la tornada apocrifia di c. 225vb, ma che nel corso della copia non aveva – per esplicita disposizione del committente? – la possibilità di eliminare le anomalie strutturali dei modelli – tra cui la *mise en page* di *En est so*, in una colonna unica e centrata di c. 158r<sup>37</sup> – alle quali tuttavia non ha saputo evitare di aggiungervene di proprie.

\*

Tornando al punto partenza di questa forse impropria divagazione codicologica, cioè alla canzone di Peire de Blai, sembra che la diversa struttura delle strofe successive alla seconda convalidi la tesi di una stratificazione non solo linguistica ma anche testuale intervenuta nel corso delle migrazioni del canzoniere. L'attribuzione (alternativa e coeva)<sup>38</sup> di *En est so* a un *Peire de Brau* nell'indice del canzoniere (**C<sup>Reg</sup>**) – e ad Huc Brunenc della lista alfabetica degli incipit e nel canzoniere stesso – lascia supporre che la duplice paternità sia da collocare in area linguadociana; ma se sappiamo che Uc Brunenc era di Rodez e in Rouergue dovrebbe essersi svolta la sua attività, di Peire de Blai (o de Brau) non si hanno notizie. Né sembra possibile stabilire, se non in via congetturale, in quale fase del complesso ciclo compositivo del canzoniere sia stata inserita la canzone attribuitagli. In assenza di uno studio esaustivo del comportamento dei copisti che hanno contribuito, nel tempo, al proteismo grafico di **M**, alcuni sondaggi sui testi che precedono e seguono immediatamente *En est so* non danno risultati degni di nota. In tutta questa sezione, da c. 155v a c. 157 e da c. 159r a c. 160r, si nota una notevole sovrapposizione di esiti grafici a rappresentare gli stessi fonemi: l'unico indizio di una provenienza settentrionale nel testo di Peire de Blai potrebbe essere il *maltrait* del v. 27 – a fronte di *maltrag* di **C** – che tuttavia coesiste con *plag* del v. 31; più interessan-

<sup>37</sup> Confermo che, a mio parere, la colonna unica di scrittura di c. 158r sia centrata, perché lo spazio disponibile alla sua sinistra non sembra sufficiente a contenere un'altra colonna.

<sup>38</sup> Jacques Monfrin, «Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque Nationale, ms. fr. 856)», in *Recueil de Travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris 1955, pp. 292-312, alle pp. 294-295.

te sembra la presenza costante dell'esito palatale di C+A (in un solo caso *ch* sta per la velare, in *brancha*) e di (*i*)ll per *l* palatale (ma *ilh* in *ergueilh* e *uueilhatz*). Tuttavia nelle carte precedenti e seguenti la 158 appare molto più di frequente *ilh* (accanto a *inh*) e l'esito di T+C è rappresentato sia da *-g* (*dreg*) che da *-ch* (*drech*, *dich*, *fach*, *trach*). Elementi troppo scarsi per poter sostenere che Peire de Blai sia stato inserito in area settentrionale o sudoccidentale, ma a mio avviso sufficienti a ritenere quest'ultima la più probabile (Rouergue occidentale o Quercy), come per la quasi totalità degli altri 'riempitivi' di cui si è detto. È vero che le condizioni grafiche della sua canzone non consentono di escludere nessuna ipotesi, né che l'origine sia sudoccidentale né che i grafemi che la contraddicono derivino sia da revisione di un copista provenzale, sia direttamente da un inserimento tardo operato appunto in questa area, nella penultima fase delle migrazioni del canzoniere. Ma sembra comunque possibile assimilare l'inserimento nel *corpus* di Peire de Blai a quello degli altri poeti regionali sicuramente sudoccidentali utilizzati in Linguadoca, meglio che in Provenza, come riempitivi, per colmare almeno alcuni dei vuoti determinati dalla sua particolare struttura.

Né i dati esterni del canzoniere né il nome del poeta, sembrano dunque in grado di offrire indizi di una certa consistenza sull'origine e sulla cronologia del testo e del suo autore. L'unico elemento al quale ci si può forse appigliare è la singolare e inusuale struttura e la non meno singolare ubicazione, nel 13° fascicolo, della *chansoneta novelha*, costruita secondo la tecnica descritta dalle *Leys d'Amors*, dove – come si è visto – è tuttavia esemplificata con un testo (due nella redazione pubblicata da Anglade nel 1919) di stampo chiaramente tolosano, e della quale solo a questo ambito si richiamano gli esempi più tardi. La *chansoneta*, ripeto, è indubbiamente una manifestazione di notevole perizia in quanto applica contemporaneamente sia la *capfinitio per bordos* sia quella *per coblas*, e in misura molto più rigorosa di quanto Guilhem Molinier abbia sancito nel suo trattato, in cui i due tipi di concatenazione vengono tenuti distinti (e il primo esemplificato con un testo non del tutto aderente alla 'norma'), e dove non si prevede che il duplice collegamento possa essere applicato ad uno stesso testo e per l'intera sua estensione, come è il caso di Peire de Blai.

La conseguenza che, a fil di logica, si può trarre da queste premesse è che Guilhem Molinier non conosceva la *chansoneta* e dunque

non aveva accesso né a **C** né a **M**. Di **M** – o meglio dei suoi futuri componenti – abbiamo la certezza che è emigrato a Napoli dopo il 1266, e che quindi il Consistori tolosano non era in grado di ricavarne esempi da proporre agli aspiranti poeti che gravitavano appunto su Tolosa. Di **C** non sappiamo invece a quali spostamenti sia stato sottoposto fino al XV secolo, quando un lettore bearnese vi ha inserito una nota a c. 281v, e quando probabilmente è entrato nella biblioteca dei conti di Foix, prima nel castello di Orléans poi in quello di Pau, dove si trovava sicuramente nel 1533;<sup>39</sup> ma è poco probabile che sia rimasto a lungo a Narbona o nei dintorni dopo la morte dell'«amateur éclairé qui nous a laissé ce “manuscrit hypercorrect”»;<sup>40</sup> o che sia emigrato, sia pure temporaneamente, a Tolosa, dove in tal caso sarebbe entrato a far parte della biblioteca dell'accademia che difficilmente l'avrebbe ceduto ai conti di Foix. Sta di fatto però che una sosta a Tolosa di **C** o di **R** (o di entrambi) è comunque da mettere in conto, considerando che Molinier riporta nel suo trattato, e vi costruisce sopra una categoria specifica – quella della *cobla partida*<sup>41</sup> – la *tornada* plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras<sup>42</sup> (comunemente presente anche in **S<sup>g</sup>** e **f**).

Un elemento paratestuale, messo in rilievo da Zufferey, sembra tuttavia suggerire che l'inserimento di *En est so* nella tradizione, sia pure in termini di duplice attribuzione, sia avvenuto in area linguadociana: poiché le «attributions divergentes [di **C**] concordent assez souvent avec celles du chansonnier *R*, on peut supposer qu'elles proviennent de la collation avec un manuscrit très proche de cette tradition»;<sup>43</sup> e anche se l'assegnazione alternativa di **C<sup>Reg</sup>** a Peire de Brau non ha

<sup>39</sup> Monfrin, «Notes sur le chansonnier provençal C», p. 294.

<sup>40</sup> Ivi, p. 293 (citando Frank).

<sup>41</sup> Cioè di cobbola che «conte dos o motz diverses langatges» (o «la qal mot lengatges empara»). Anche se la sua trascrizione appare notevolmente corrotta, disseminata di errori privativi e di *lectiones singulares* di scarsa affidabilità, si deve presumere che Molinier abbia potuto disporre del testo, almeno per qualche tempo, per inserirlo nel suo trattato (e la *tornada* è trådita solo da 4 dei 7 testimoni: **CRS<sup>gf</sup>**): cf. Giuseppe Tavani, «Per il testo del discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras (P. C. 392,4)», in *Studi francesi e provenzali 84/85* (= *Quaderni di Romanica Vulgaria*, 8/9), L'Aquila 1986, pp. 117-147, a p. 117, nota 1.

<sup>42</sup> *Eras can vei verdeiar* (*BdT* 392.4).

<sup>43</sup> François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 135; cf. anche p. 298 («Le groupe R-C-M»).

riscontro in **R** – che non ha tramandato il testo –, l'ipotesi di Zufferey potrebbe valere per estensione anche in questo caso.

\*

L'ipotesi restaurativa che segue corregge alcuni errori e qualche svista della mia precedente edizione – ai quali opportunamente si riferisce Gresti, che qui ringrazio cordialmente, anche per avermi offerto in tal modo l'occasione di emendarli in questa sede<sup>44</sup> – ma assume sempre quale criterio di fondo quello della maggiore coerenza possibile con i presupposti strutturali verosimilmente adottati dall'autore. Pur riconoscendo con Stefano Asperti che la *chansoneta* di Peire de Blai è un testo artificioso e tardo (strutturalmente arzigogolato, secondo Ferrari) – ma comunque degli anni trenta o dei primi anni quaranta del Duecento, e che non può aspirare certo a un posto di rilievo nella produzione poetica dei trovatori,<sup>45</sup> va comunque riconosciuta la sapienza di una architettura che nel testo, pur attraverso una tradizione manoscritta difettosa, riesce tuttavia a manifestarsi, e che merita indubbiamente il tentativo di metterne in luce, se non altro, tutta la ricchezza formale, oggi che «il virtuosismo tecnico e i suoi artifici sono largamente riabilitati, e sono anzi oggetto di crescente interesse».<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Gresti, «La canzone *En est son*», p. 259 nota 48, e soprattutto Id., *Il trovatore Uc Brunenc*, dove le sue annotazioni di p. XLVII, nota 75, non possono che essere condivise (soprattutto quella su una lezione che più fantomatica non potrebbe essere).

<sup>45</sup> Asperti, nella scheda della BEdT, lo qualifica come «autore di una sola canzone artificiosa, animata da un gusto almeno duecentesco e probabilmente da ricondurre alla metà o alla seconda metà del secolo». Di artificiosità parla anche Anna Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale», p. 169 («arzigogolata strutturata»).

<sup>46</sup> Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale», pp. 197-198.

Peire de Blai  
*En est son fas chansoneta novelha*  
 (BdT 328.1)

Mss.: **M** 158rv (Pere de Blai); **C** 257rv (Uc Brunenc); **C<sup>Reg</sup>** (Pere de Brau).

*Precedenti edizioni:* Carl August Friedrich Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1846-1886, vol. III (1886), pp. 337-338; Giuseppe Tavani, «*Capfinida per bordos. Peire de Blai e la sua "chansoneta novelha" (BdT 328,1)*», *Critica del testo*, 2, 1999, pp. 555-564; Paolo Gresti, «La canzone *En est son far chansonet'ai noelha (BdT 328,1)*», *Zeitschrift fur romanische Philologie*, 116, 2, 2000, pp. 237-259.

*Metrica:* a10' b10 a10' b10 c10 d10' (Frank 403:1, unicum). Sei *coblas doblas* di sei decasillabi femminili (rime ad) e maschili (rime bc) più due *tornadas* di tre decasillabi ciascuna, rime bcd sull'ultima coppia di strofe. Rime: a: *-elha, -anca, -enga*; b: *-elh, -anc, -enc*; c: *-ort, -en, -ir*; d: *-orta, -enda, -ira*. *Rims derivatius* ai vv. 1-2, 3-4, 5-6 di ogni strofa e 2-3 di ciascuna *tornada* con alternanza di rime femminili e maschili nei primi quattro versi (*-elha* :: *-elh*; *-anca* :: *-anc*; *-enga* :: *-enc*), maschili e femminili negli ultimi due (*-ort* :: *-orta*; *-en* :: *-enda*; *-ir* :: *-ira*). Sulla rima derivativa si rimanda ancora all'esauriente studio di Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale», che alle quarantacinque «*Pièces à rimes dérivées*» elencate da Frank, II, pp. 61-62, ne aggiunge almeno altre quattro (p. 191).

Scheda metrico-strofica (Frank 403:1):

a	b	a	b	c	d	P. Blai, 328.1	a: elha, anca, enga
10'	10	10'	10	10	10'	ch. 6 d 6, 2-3	b: elh, anc, enc
						capfin. per bordos e	c: ort, en, ir
						per coblas	d; orta, enda, ira
						rims der. 1/2, 3/4, 5/6	

*Attribuzione.* Scartata l'assegnazione a Uc Brunenc, resta il problema, per ora irrisolto, del nome dell'autore: Peire de Blai o Peire de Brau. La scelta del primo, sulla testimonianza di **M** e del suo indice e parzialmente avvalorata da **C<sup>Reg</sup>**, è puramente funzionale.

*Datazione.* Prima metà del Duecento: antecedente comunque il passaggio di **M** in Provenza.

*Struttura e riscontri intertestuali.* Sembra superfluo ripetere qui quanto già ampiamente illustrato da Gresti nella sua edizione, in cui le pp. 239-248 sono dedicate ad una puntuale analisi comparata della *capfinitio* in questo testo e nell'anonima canzone oitanica *Puis qu'il m'estuet de ma dame partir* (R 1441; M.-W. 1199:1). Mi limiterò quindi a qualche rapida nota nel commento.

*Testo.* Separo i segmenti testuali uniti (eventualmente introducendo il punto alto), risolvo i compendi, trascrivo con *lh* la *l* palatale anche in segmenti mutuati da **M**, riduco a *i* le *y* e regolarizzo su **C** (*qu-*) la grafia ‘fonetica’ *q-* per la velare (che **M** trascrive sempre, o quasi, senza il grafema della labiale).

- I      En est son fas chansoneta novelha,  
           novelha es quar ieu chant de novelh  
           e de novelh ai chausit la plus belha:  
           belh'en totz sens, e tot quant fai es belh,  
           per que m'es belh qu'ieu m'alegr'e·m deport,      5  
           quar en deport val pauc qui no·s deporta.
- II     Jois deporta mi quar am donna isnelha,  
           isnelha es selha que·m te [-l cor] isnelh;  
           isnelh cor n'ai quar tan gen mi capdelha,  
           qu'ilh capdelha mi ses autre capdelh,      10  
           que mais capdelh no quier mais per conort:  
           per gen conort, qu'ilh i ben me conorta.

<b>C</b>	<b>M</b>
1 son fas chansoneta noelha	so farai chanso novella
3 ai chausida·l	ai chausit la
4 bellæn	bell en
5 e quar m'es belh ieu	p(er) qe m'es bell qieu
7 dompna	dōna
8 que·m te ysnel	qe·m ten isnel
9 ysnelh cor n'ay quar ... si capdelha	isnell lo cor qar ... mi capdella
11 non qu(i)er mas	no qier mais
12 per gienh conort quom no·s pes quim c.	qe gen conort qilli ben me c.

I. Su questa melodia faccio una canzonetta nuova; è nuova perché il mio canto è insolito e insolitamente ho scelto la più bella: bella in ogni senso, e tutto ciò che fa è bello; per cui mi dà piacere gioire e dilettermi, perché nel diletto val poco chi non si diletta.

II. Joi mi diletta, ché amo una donna gaia; gaia è colei che mi mantiene gaio: gaio ne ho il cuore ché s'è gentilmente mi guida ché lei guida me senz'altra guida, ché altra guida non cerco che mi dia conforto: per un dolce conforto, ché lei qui ben mi conforta.

- III Be·m conorta cilh que m'es fin'e franca,  
 que franca m'er, e·m tenra lo cor franc:  
 franc n'ai lo cor qu'ab outra non s'estanca 15  
 si s'estanca d'amor on son li estanc,  
 c'aisi li estanc son tais que alhors m'enten;  
 mas lai [m'] enten on ieu lor non entenda.
- IV Quecs entenda que m'amors no s'esbranca,  
 anz branca e creis ades e bruelh'en branc; 20  
 que·l branc son fi[l] d'amor clara e blanca  
 per vos blanca domna, quar anc, cors blanc,  
 cors blanc non vi quo·l vostre, don aten  
 un tal aten qu'autre no·m plaz qu'atenda.

## C

## M

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 13 | Be·m conorta selha qu'es f.   | Ben conorta cill qe m'es f.                  |
| 14 | que franca m'er (con -t corretto in<br>-r) tostemps e·m tenra franc | e met totz temps e·n tera lo cor<br>franc    |
| 16 | si s'estanca d'amor on son li stanc                                 | d'amor on son li miei maior estanc           |
| 17 | q(ua)issim estanc quays que alhor<br>m'enten                        | qaicill estanc son cais qu'en lor<br>m'enten |
| 18 | mas lay aten vas on qu'alhors e.                                    | mas ia enten non aion q'ieu lor<br>menta     |
| 20 | qu'enans branca e creys e b.  | anz creis ades maior ergueilh e<br>branc     |
| 21 | quels branx son fi d.   | q'el branc son fin d. quim c.                |
| 22 | blanca dona   | donna blanca                                 |
| 23 | tan blanc non vi quo·l vostre don<br>aten                           | non vi cors blanc con ill ren don<br>aten    |
| 24 | un tal aten que no·m plai qu'autr'<br>atenda                        | un tal aten qu'autre no·m plaz<br>q'atenda   |

III. Ben mi conforta colei ch'è con me fine e leale, che leale sarà con me e avrà il mio cuore leale: leale è il mio cuore, che con altra non si fiacca, mentre si fiacca d'amore là dove sono i fiacchi, che qui i fiacchi sono tali che altrove mi rivolgo; ma là mi rivolgo dove io non li intenda.

IV. Ciascuno intenda che il mio amore non si sfronda, che anzi si infronda e cresce e germoglia in fronde; ché le fronde sono nessi d'amore chiaro e candido: per voi candida donna, poiché mai, candido corpo, un corpo candido ho visto come il vostro, da cui attendo tale attesa che non mi va che altri attenda.

- V      Doncs l'atenda vuelhaz donna qu'ieu prenga,      25  
           e prenga vos merces del mal qu'ieu precn:  
           quar precn en bel maltrag, que ben me·n venga;  
           aras venga del gran ben que me·n venc,  
           e quar me·n venc, ieu sofrisc e dezir  
           un tal dezir que mos cors fort dezira.                      30
- VI     Fort dezira qu'ieu ab vos plag emprenga,  
           e·mprenga brieus, qu'ieu n'art totz e n'esprenc:  
           que tan n'esprenc que paor ai qu'estenga;  
           ans qu'estenga, mas mans jonchas li estenc,  
           e quan m'estenc, que lai los huelhs no vir,                      35  
           lai vir lo cor si que alhors no·s vira.

C	M
25 vulhaz dompna	donna vueilhaz
26 merces	merce
27 maltrag que de mi·s venga	maltrait que ben m'en venga
28 aras venga del gran ben	eras venga qu'el gran bes
29 sofrisc	suefri
30 ut tal d.; mout dezira	fort dezira
31 qu'ieu ab lieys	q'ieu ab vos
32 breu qu'ieu n'arde de fuec e m' escomprenc	els prenga brieus; n'art totz e n'esprenc
33 n'en precn que paor ai qu'estenga	m'esprenc q'ieu n'ai paor q' estenga
34 mas mas jonchas li stenc	mans jointas vos estenc
35 mas quan m'estenc	e qant m'estenc
36 lo cor lai vir si q.; no·s vira	ieu vir lo cor si q.; non vira

V. Dunque l'attesa vogliate donna che io prenda, e vi prenda pietà per il male che prendo: poiché ne prendo forte pena, che ben mi venga; venga ora dal gran bene che me ne venne, e poiché me ne venne, io soffro e disio un tal disio che il mio cuore molto disia.

VI. Con forza disia che io con voi un patto stringa, e lo stringa al più presto, ch'io tutto n'ardo e ne abbrucio: ché tanto ne abbrucio che temo che mi estingua; prima di estinguermi, le mie mani giunte le tendo, e quando mi tendo, poiché là gli occhi non volgo, là volgo il cuore, sì che altrove non si volge.



VII Lai te vira, chansos, on mon cor tenc,  
 quar de lieis tenc tot lo sen e l'albir,  
 qu'al mieu albir morrai si no s'albira.

VIII Si s'albira·l gai solatz que·m covenc, 40  
 tal re·m covenc don dei l'afan sofrir;  
 sofrir m'avenc so qu'autr'om no sofrira.

## C

## M

37	chanso	[L]ai; chanços; on mon [ ] tenc
38		leis
39	qual mieu; si no·s n'albira	qar mieu; si no s'albira
40		covenc
41	tal re·m covenc don dey l'afan sofrir	tal re don dei sufrir sofrir m'avenc
42	qu'ieu vuelh sofrir so qu'autr'om no sofrira	aital sufrir qe austr'oms non sufrira

VII. Volgiti là, canzone, ove il mio cuore tengo, poiché da lei ottengo intendimento ed avviso, ché a mio avviso morirò se non se ne avvede.

VIII. Se si avvede del gaio piacere che mi conviene, tal cosa mi conviene da cui debbo affanno soffrire; soffrire mi conviene quel che nessun altro soffrirebbe.

Oltre ad alcuni interventi richiesti dal ripristino della probabile struttura archetipica – e dei quali si è per lo più avvertito il lettore –, se ne sono resi opportuni altri di cui si dà conto qui di seguito.

1. *chansoneta noelha* di **C** potrebbe configurarsi come un richiamo intertestuale (di copista? Più probabilmente d'autore) ai vari componimenti che esibiscono lo stesso lemma nell'incipit, particolarmente fitti in **C** (9 sui 10 complessivi), ma di cui non v'è traccia in **M**; l'apostrofe diretta alla *chanso* («Lai te vira, chansos») nell'invio del v. 37 (primo della prima delle due *tornadas*) sembrerebbe confermare la lezione di **M**. Si aggiunga che il *farai* di **M** (che per isometria rifiuterebbe *chansoneta*) sembra più congruo del *fas* di **C**, in quanto – in linea se si vuole con il *Farai chansoneta nova* di Guglielmo IX, con il *Leu chansoneta m'er a far* di Guilhem Montanhagol, con il *Chansoneta farai vencutz* e con *Tal chansoneta farai* di Raimon de Miraval o anche con *Una chansoneta fera* di Raimbaut d'Aurenga – dichiarativo di un proposito in via di realizzazione; e tuttavia la lezione di **M** provoca un'ipo-

metria sanabile unicamente emendando *est* in *aquest*: un intervento che, pur confortato da non pochi esempi di *en aquest so*, *en aquest leugier so*, *en aquest gai sonet*, *en aquest chant*, ecc. (peraltro non più numerosi di quelli con *est*: *en est xan*, *en est leugier so*, *en est son*, ecc.), risulterebbe tuttavia indifendibile, poiché altererebbe una lezione sulla quale i due relatori coincidono perfettamente. Gresti – anch’egli dell’opinione che *chansoneta* abbia in questa posizione esordiale un particolare valore (retorico, ironico..., da mettere in rapporto con *chanso* dell’invio) e che quindi sia da assumere a testo – non ritiene di poter rinunciare al futuro *farai*, che figura in vari incipit analoghi, e opta per una soluzione a mio parere troppo macchinosa: accetta *chansoneta* da **C** e *farai* da **M**, e rimedia all’ipermetria decidendo «d’intervenire congetturalmente», cioè frangendo la forma verbale in «un ipotetico originale con futuro separato» (*far chansonet’ai*), soluzione a dir poco bizzarra: senza considerare che il futuro fratto è ammesso solo quando radice e desinenza inglobano un pronome personale al caso obliquo (dunque in forma atona), e non certo un pronome soggetto (necessariamente tonico) come nel caso ipotizzato da Perugi per Falquet de Romans (*Far eu ai un sirventes*): un precedente al quale si richiama Gresti per giustificare la sua ancora più insostenibile ipotesi, quella di un inserto persino più corposo – addirittura un sostantivo, e di ben quattro sillabe – di quello già impropriamente opinato da Perugi: cf. Gresti, «La canzone *En est son*», p. 254 e nota 38; con un risultato francamente ‘goffo’, ma che per di più contravviene a una prassi linguistica – se non la si vuole definire ‘norma’ – che nessun poeta medievale ha, che io sappia, disatteso. Personalmente ritengo più economico assumere da **C** l’intero verso, piuttosto che tentare una commistione che non risolve il problema in modo accettabile, anche perché di versi con *fas chansoneta* c’è almeno un altro esempio, pur se non in incipit, in *Per amor e per solatz* di Folquet de Lunel («e per far a lieys plazer / ... / fas chansoneta leugeira»: *BdT* 154.4, v. 5): né d’altra parte si vede per quale motivo non si debba accettare che l’autore abbia potuto preferire un presente indicativo *fas*, più che documentato nei canzonieri per la prima persona, e molto spesso preceduto dal pronome *ieu*, dal momento che, a differenza degli incipit con *farai*, Peire non si propone di attuare il suo proposito ‘dopo’, dalla seconda strofa in poi, ma lo mette immediatamente in pratica, fin dai primi due versi: quindi al presente, non al futuro. — Quanto a *novelha* (**M** *novella*) di fronte a *noelha* di **C**, si tratta della forma ripresa nel segmento iniziale del v. 2 da entrambi i relatori, ed è quindi da preferire in base al principio dell’omogeneità strutturale. Riguardo al significato, *novelha/novelh* manifestano chiaramente la consapevolezza dell’autore di fare cosa originale, insolita (cf. Introduzione, nota 12).

3. Gresti preferisce la lezione di **C** *chausida-l plus belha*: le due lezioni si equivalgono sintatticamente, ma ritmicamente ritengo preferibile quella di **M** (*ai chausit la plus b.*).

4. *belha* di **C** è grafia tipica del canzoniere (non ignota comunque a **M**) per indicare la sineresi (adottata da Gresti, che però non indica la monoton-

gazione grafica delle due vocali); in questi casi preferisco l'elisione, seguendo **M**.

5-7. La ripresa interna del rimante non è immediata, ma preceduta da due morfemi al v. 5 e da un sostantivo al v. 7.

5. Anche Gresti preferisce la lezione di **M**. Altri casi di capfinitio prorogata di qualche sillaba anche nelle strofe seguenti.

7. Gresti: *dompn'isnelha* su **C** (ma la consonante epentetica non è indispensabile e tra l'elisione di **C** e la sineresi di **M** preferisco quest'ultima; *-l > -lh* su *ysnelh/isnell* del v. 9. L'ipotesi di Gresti che qui *isnelha* abbia «un connotato anche fisico: snella, dunque graziosa» non sembra indispensabile: anche se talvolta in questo testo lo stesso lemma assume coloriture semantiche diverse, credo che *isnelh* possa assumere il valore di 'snello' se riferito al corpo, non alla dama nella sua personalità né tanto meno al cuore del poeta, mentre 'gaio' si addice all'una e all'altro.

8. Il v. è ipometro, a meno di introdurre uno iato peraltro faticoso tra *-a* ed *e-* (come Gresti); ma l'inizio del v. 9 sembra suggerire che sia stata omessa una parte del segmento di fine verso, che ho preferito completare concettualmente utilizzando il sintagma iniziale del verso seguente – con i due elementi invertiti –, e ripristinando, forse, l'integrità originaria della ripresa (cf. il segmento finale del v. 12).

9. Il copista di **M** ha introdotto un articolo, superfluo, dinanzi a *cor* e ha tentato di rimediare all'inevitabile ipermetria sopprimendo *n'ay*, indispensabile invece alla corretta struttura della frase — *mi capdella* di **M** anticipa *capdelha mi* del v. 10 di **CM**, ed appare più congrua anche semanticamente del *si capdelha* di **C** (la donna, «tan gent», guida il poeta e non se stessa); Gresti su **M**; ma non segnala in apparato la divergenza.

12. La lezione di **M** è complessivamente più attendibile, anche perché *per gienh* di **C** non sembra che dia senso, e la seconda parte del verso risulta ardua da contestualizzare; il modello di **M** doveva comunque presentare un guasto, confermato anche dalle lacune (dovute a rifilatura del modello?) all'inizio dei due successivi vv. pari (14 e 16); preferisco dunque recuperare *per da C* in luogo del *qe* di **M**. Gresti adotta la lezione di **M**.

13. Il senso esigerebbe *que m'es finæ franca* (fine e leale nei confronti del poeta, e non in genere), secondo la lezione di **M**; ne consegue la necessità, per l'isometria, di assumere a testo *cilh* di **M**, piuttosto che *selha*: così anche Gresti.

14. Qui sembra invece corretto *m'er* di **C** (ravvisabile anche nel *met* di **M**) che con *tenra* dello stesso verso prolunga nel futuro l'impegno alla reciproca lealtà. Ancora al v. 14 di **M**, oltre alla lacuna iniziale (*C franca*), parallela a quella del v. 16 (*C si s'estanca*), va rilevato che il segmento finale *lo cor franc*, che anticipa *franc n'ai lo cor* del v. seguente (lezione comune ai due testimoni) provocherebbe ipermetria, a meno di sacrificare *totz temps / tostemps* che potrebbe anche essere considerato un rapprezzo di copista: in effetti, la regola della *capfinitio* esigerebbe il salvataggio di *lo cor* di **M** che

anticipa l'espressione iniziale del verso seguente, per cui – dando credito più ad una supposta ma logica volontà d'autore e accogliendo la lezione di **M** per il segmento finale – preferisco assumere questa a testo, espungendo *totz temps* di entrambi i testimoni. L'emendamento, qui suggerito da uno dei testimoni, giustificerebbe anche l'introduzione puramente congetturale di [*l cor*] al v. 8. Gresti segue **C**.

16. **M** omette il segmento iniziale (ripresa dal v. 15) inserendo in sua vece a metà verso un sintagma (*miei maior*) del tutto fuori luogo: il cuore del poeta non si ferma su un'altra donna, ma la sua saldezza verrebbe meno a contatto con i fiacchi, gli sleali, esattamente come se si legasse ad un'altra. Gresti omette *li* in **C** *listanc*, in cui invece manca solo la *e*- protetica: *li* può essere sia articolo plurale che caso obliquo singolare, per cui appare singolare l'osservazione che *listanc* sarebbe «incongruo dal punto di vista strutturale, oltre che, così almeno ci sembra, linguisticamente incomprensibile» (p. 257, nota al v. 16).

17. *li estanc* sembra più rispettoso della *capfinitio* di *m'estanc*, ma il significato complessivo del verso nella lezione di **M** mi sembra esigere una correzione minima (*cais* > *tais*, con scambio *c/t* tutt'altro che raro: «ché qui gli stanchi son tali che altrove mi dirigo»). Gresti, su **C**, *qu'aissi m'estanc quais que alhor m'enten*.

18. *aten* di **C** va emendato sulla base del segmento finale del v. 17 e della lezione di **M**. Comunque, l'intero verso esige qualche intervento di restauro sia in **M** che in **C**: in **C** sembra anomala la ripetizione di *alhors*, al pari di *lor* che **M** introduce sia qui – dove può avere senso – che al v. precedente in cui è forse errore per *alhor[s]*. In **M**, *menta* sta probabilmente per *entenda*, ma per dare senso alla frase credo indispensabile ricuperare, posticipandolo, il *non* di metà verso.

19-21. Per mantenere nella traduzione la *derivatio esbranca/branc*, sostituisco 'fronda' e derivati a 'ramo' (che in italiano non si presta allo stesso gioco derivativo).

20. Entrambi i relatori presentano lezioni guaste: sembra tuttavia che la lezione di **M**, con *anz*, sia da preferire a quella di **C**, *enans*, in quanto introduce l'avversativa complementare di *no s'esbranca* del v. 19, ma da **C** va recuperato *branca* (omesso da **M**) per l'indispensabile ripresa; parimenti, *er-gueilh e branc* di **M** è da considerare frutto di una cattiva lettura di *e bruelh en branc*, correttamente trascritto in **C**.

21. **C** ha segnacasi inconciliabili con il verbo plurale; ritengo che *fi* di **C** e *fin* di **M** siano da ricondurre entrambi a *fil* (che nella traduzione ho tentato di mantenere, in parte, con 'nessi', nel senso di 'legamenti' e simili).

22. Per la *capfinitio*, *blanca dona* di **C** aderisce meglio allo schema di ripresa del *donna blanca* di **M**.

23. La lezione di **M** presenta la ripresa integrale di *cors blanc* in inizio verso, per la quale si dovrà ammettere una pausa sospensiva alla fine del v.

precedente (*quar anc cors blanc... / cors blanc non vi quo-l vostre*) o una sorta di invocazione parentetica.

24. Assumo la lezione di **M**, perché quella di **C** – parimenti valida – implica, a mio avviso, una insofferenza del poeta a prolungare la propria attesa, anziché il rifiuto che altri possa ottenere il privilegio della speranza.

30. Il segmento finale *mout dezira* – sulla base della lezione corrispondente di **M** e della concordanza dei due relatori sul segmento iniziale del v. 31 – è da emendare in *fort dezira*.

31. L'intonazione generale del testo, in cui il poeta si rivolge costantemente alla dama, non si concilia con la lezione di **C** (*ab lieys*).

32. **C** omette la ripresa del segmento finale del verso precedente *em-prenca*, conservata con variazione da **M** (*els prenga*) e dunque da ripristinare. Nello stesso verso, è ancora **M** che offre la lezione corretta per il segmento finale (*n'esprenc*), confermata in entrambi i mss. dall'inizio del v. 33, e alterata in **C** proprio per ovviare all'ipometria provocata dalla precedente omissione.

34. **M** espunge per (supposta) aplogia uno dei due segmenti *mas mas* ('le mie mani'), ed è costretto ad integrare un improprio *ni*, modificando anche il pronome seguente.

36. Sembra più congrua al collegamento con il verso precedente la lezione di **M** *vir lo cor* di quella esibita da **C** *lo cor lai vir*, ma **M** esige comunque l'inserito di *lai* in apertura di verso (in sostituzione di *ieu*), a marcare – in opposizione ad *alhors* – il luogo verso il quale è giusto che il cuore si volga.

41. Lacuna di **M**, sanata da **C**.

42. È ancora **M** ad offrire la lezione più rispettosa della *capfinitio*, con la ripresa immediata del *sofrir* finale del v. 41 (pur anticipata a completare il verso 41, lacunoso), e con un *m'avenc* che sembra da preferire al *qu'ieu vuelh* di **C**.

Le altre scelte testuali – tra soluzioni equivalenti – sono dettate o da evidente necessità (e dunque è superfluo giustificarle) o da arbitrarie preferenze dell'editore (e dunque non giustificabili se non come opzioni personali).

Può essere interessante sottolineare la presenza, nella *chansoneta* qui riproposta, di alcuni richiami intertestuali: alla *canso* di Peire Vidal, *Car'amiga dols'e franca*, *BdT* 364.15, da cui Peire de Blai desume (oltre al sintagma «fin'e franca» che riecheggia l'analoga dittologia dell'incipit vidaliano) l'intero secondo emistichio del v. 15 («qu'ab outra non s'estanca», cf. il v. 4 del testo di Peire Vidal), e ad *Aissi-m te amors franc*, di Raimon de Miraval, *BdT* 406,3, attestata solo in **C** 82, i primi tre versi della quale trovano anch'essi eco nei 4 iniziali della III cobbola di Peire de Blai, con le parole in rima *franc* e *estanc*, con i sintagmi paralleli «aissi·m te ... franc» / «e·m tenra franc»; nell'ultimo verso della VI, il segmento «lo cor que alhors no·s vira» ha riscontro nel secondo verso di Raimon «qu'olor mon cor no·s vire». I vv. 1-3 della *canso* di Raimon, nell'ed. di Leslie T. Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris 1971, p. 351, che la classifica «d'attribution

douteuse» (Margaret Louise Switten, *The Cansos of Raimon de Miraval. A Study of Poems and Melodies*, Cambridge, Massachusetts 1985 non la include nella tavola di concordanza con l'ed. Topsfield neppure tra le canzoni prive di melodia), sono:

Aissi·m te amors franc  
 qu'alor mon cor no·s vire,  
 ans l'ai ferm et estanc...

con «estanc» sinonimo di «ferm», e non nel senso in cui lo usa Peire. Debbo a Fabrizio Beggiano, che (molti anni fa) mi ha consentito di valermi in anteprima di un suo saggio di (allora) prossima pubblicazione (*Percorso di un vettore tematico*), il suggerimento di assumere per *estancar* il valore di 'fermare, cessare' (qui reso con 'stancare', per riprodurre nella traduzione il sistema di corrispondenze instaurato dall'autore). Nel frattempo, il saggio è comparso in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), Galatina 1999, pp. 155-166.

*Università di Roma La Sapienza*

---

Nota bibliografica

## Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856.  
**M** Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12478 (già Vat. 3794).

## Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- M.-W. Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972.
- R Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt, Leiden 1955.