

Mauro Azzolini

Bertran de Born

Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge
(*BdT* 80.7)

Tra i componimenti di Bertran de Born *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge* (*BdT* 80.7) è probabilmente quello che meglio di ogni altro esibisce non solo alcune delle più interessanti formulazioni dell'ideologia cortese, ma anche e in misura maggiore i luoghi 'caldi' in cui esse possono mostrarsi come prodotto dell'incontro tra una poetica nuova e le strutture profonde di una società il cui immaginario collettivo risulta intimamente segnato dall'attività militare.

Tràdito dai soli **C** (139v-140r) e **M** (228v-229r) il testo è stato ovviamente incluso in tutte le edizioni del canzoniere di Bertran, a partire da quella di Albert Stimming del 1879.¹ Al netto di una predilezione pressoché totale per il testo offerto dal Bnf, fr. 856, il lavoro del filologo tedesco trova il proprio punto di forza nell'intervento operato sulla prima e sulla terza parola in rima della seconda *cobla*: dove i manoscritti riportano le lezioni con terminazione in *-aya* (assente dal resto del componimento), Stimming emenda ripristinando la forma *-atge*. Da tale soluzione si distacca il lavoro di Carl Appel che vede la luce nel 1932:² a differenza del connazionale egli si limita a mettere a testo i puntini di sospensione indicanti l'impossibilità di ricostruire la lezione, delegando all'apparato il compito di rendere conto delle varianti. Come

¹ Albert Stimming, *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke, mit Anmerkung und Glossar*, Halle 1879, p. 137. Poi in Id., *Bertran de Born*, Halle 1892, p. 133, e Id., *Bertran de Born, zweite, verbesserte Auflage*, Halle 1913, p. 137.

² Carl Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle 1932, p. 90.

si comincia a intravedere, e come sarà possibile osservare più avanti, saranno proprio le scelte ecdotiche relative a questi versi a rivestire importanza per la lettura del testo, giacché ad essere condizionata in modo diretto non sarà solamente la comprensione di quanto enunciato dall'autore, ma in modo altrettanto decisivo la struttura formale del componimento. Sul versante opposto, infatti, la volontà di mantenere la terminazione in *-aya* per le rime prese in esame, al di là di avvicinare l'edizione critica alla lezione dei manoscritti, non produce nessun vantaggio in termini di comprensione del testo, ma anzi determina una struttura in ragione della quale i rapporti tra le strofe non risultano improntati a nessuna logica specifica o rigida organizzazione. È tale scelta a caratterizzare edizioni differenti per approccio e distanti nel tempo come quella di Antoine Thomas prima,³ e di William Paden, Tilde Sankovitch e Patricia Stäblein poi.⁴

Il testo critico che si sceglie di adottare qui è quello proposto nel 1985 da Gérard Gouiran, il quale utilizza come base quello offerto da **C** segnalando che «il n'y a pas de differences considérables entre les deux manuscrits»⁵ ad esclusione di quella, certamente non trascurabile, in ragione della quale a **M** mancano una *cobla* e la *tornada*, mentre a **C** mancano due versi nella seconda *cobla* (vv. 14-15). Una seconda differenza tra le versioni tràdite dai due codici riguarda l'ordine delle strofe: prendendo come punto di riferimento il testo di **C** e seguendo l'ordine riportato dal copista, è possibile osservare come in **M** la seconda e la quinta *cobla* siano invertite:

C	I	II	III	IV	V	t
M	I	V	-	IV	II	-

La scelta degli editori è rivolta a **C** in quanto latore di una versione più completa e – si può affermare – più vicina alla prassi compositiva dell'autore. È vero, infatti, che nella produzione di Bertran le canzoni

³ Antoine Thomas, *Poésies complètes de Bertran de Born, publiées dans le texte original, avec une introduction, des notes, un glossaire et des extraits du cartulaire de Dalon*, Toulouse 1888, p. 131.

⁴ William D. Paden, Tilde Sankovitch e Patricia H. Stäblein, *The poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley - Los Angeles 1986, p. 294.

⁵ Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence 1985, vol. II, p. 751.

con quattro strofe (è così che la riporta **M**) sono piuttosto rare,⁶ mentre quelle che contengono da cinque a sette stanze rappresentano la soluzione maggioritaria.⁷ Al di là delle ragioni di ordine quantitativo, però, ve n'è una relativa alle scelte retoriche che informano la costruzione del testo che non può essere trascurata: come si vedrà più avanti, nella sezione dedicata all'analisi del contenuto, la canzone di Bertran prende corpo a partire da un perfetto bilanciamento tanto tra le porzioni dedicate alla giovinezza e alla vecchiaia, quanto tra quelle relative alle figure maschili e alle figure femminili. Se il testo originario fosse solamente quello riportato da **M** tale equilibrio verrebbe meno per l'assenza della *cobla* occupata dal ritratto della giovane donna.

Se dunque non c'è dubbio sulle ragioni che determinano la scelta di **C** come manoscritto di riferimento, restano tuttavia numerosi punti che necessitano di un'ulteriore osservazione; prima fra tutte la struttura del componimento. Ad esclusione della prima *cobla*, sul carattere introduttivo della quale si avrà modo di tornare a breve, il testo si presenta come il risultato di una rigida costruzione per coppie di volta in volta associate o contrapposte con l'obiettivo di portare sul piano formale la radicale contrapposizione che interessa il contenuto. Gli elementi in campo sono la figura maschile, quella femminile e, soprattutto, la giovinezza e la vecchiaia: la seconda *cobla* dedicata alla donna vecchia è seguita dalla terza il cui oggetto è rappresentato dalla donna giovane, mentre alla quarta *cobla* che punta l'attenzione sul giovane uomo fa seguito la quinta dedicata all'uomo vecchio. Una struttura i cui connotati cambiano a seconda del punto di osservazione adottato, ma che riesce a evidenziare il procedere dell'argomentazione per coppie di elementi. Tale organizzazione del materiale appare presente in prima battuta ad un'analisi della struttura delle strofe. La divisione in due porzioni della prima *cobla* rappresenta l'introduzione al gioco combinatorio di cui si fa testimone il testo. Essa prende corpo a partire da una

⁶ Si tratta delle sole *D'un sirventes no'm cal far loignor ganda* (BdT 80.13) e *Foilleta ges autres vergiers* (BdT 80.16) per la tradizione delle quali è interessante segnalare come **M** rivesta un ruolo non secondario. Nel caso della prima – conservata anche da **ACDFIKNR** – esso è l'unico a conservare una terza *tornada*; per la seconda, invece, rappresenta l'unico testimone.

⁷ Lazar segnala che si tratta dell'85% dei casi (cfr. Moshé Lazar, *Bernard de Ventadour, Chansons d'amour*, Paris 1966, p. 28). Alla luce delle indagini più recenti e delle attribuzioni discusse si può affermare che tale estensione è relativa a 30 componimenti sui 40 totali che la critica unanimemente oggi ascrive al canzoniere di Bertran, per un totale dunque del 75%.

cesura tra i primi quattro versi e gli altrettanti rimanenti alla cui determinazione contribuisce la conclusione del periodo in chiusura del quarto verso. Pur non essendo individuabile in modo incontrovertibile nelle *coblas* successive, essa può essere utilizzata come modello per la scansione dell'intero componimento poiché presenta una medesima, ulteriore, divisione delle 'quartine' in due coppie di distici, secondo il modello che a partire dalla seconda *cobla* diventerà esplicito. Lo stesso accade agli emistichi, testimoni di un'argomentazione ridotta ad una schematicità essenziale le cui ragioni risiedono nella funzione didascalica del componimento: a partire dal v. 9, affidando alla seconda metà del *décasyllabes* il ruolo di contenitore dell'attributo e alla prima metà quello di ripetizione del soggetto, Bertran porta il testo al grado più semplice dell'esposizione determinando un'ossatura che, più che al sirventese o alla canzone, fa pensare ad una filastrocca di uso pedagogico.

È, dunque, prima di tutto sul piano retorico che appare possibile valutare le scelte compiute dal trovatore. La semplicità dell'oggetto e la presenza dei quattro soggetti attorno ai quali ruota il discorso determinano un'organizzazione del testo giocata innanzitutto sulla ripetizione e sulla *variatio*. Le quattro *coblas* che seguono quella introduttiva sono pesantemente condizionate da questa proposizione costante, ad inizio verso, della medesima coppia di elementi. Si osservi l'esempio dell'incipit dei vv. 9-16:

Vielha la tenc dona pus capel atge
et es vielha quan cavalier non a;
vielha la tenc si de dos drutz s'apatge
et es vielha, si avols hom lo il fa.

Una ripetizione anaforica la cui articolazione su tutto l'arco del componimento è determinata dalla combinazione per anastrofe di quattro elementi declinati prima al femminile e successivamente al maschile, così schematizzabile:

Cobla II: Vielha la tenc
 et es vielha

Cobla III: Joves se te
 et es joves

Cobla IV: Joves se te
 et es joves

Cobla V: Vielh [es]
 per vielh lo tenc

I due aggettivi afferenti l'ambito anagrafico della vecchiaia («vielha»/«vielh») e della giovinezza («joves»), così come le due forme verbali riguardanti l'appartenenza oggettiva («es») o soggettiva («la»/«lo tenc») a tali classi, sono disposti in modo chiastico così da garantire maggiore fluidità ai parallelismi. L'*ornatus facilis* che informa il testo si fonda su un uso di figure di suono capaci di inframmez-zarsi alle iterazioni ossessive (si pensi ai «quan» che già dal primo verso e poi con altre quattordici occorrenze determinano una sorta di *climax* che trova il suo culmine nella strofa dedicata al giovane uomo) mantenendo saldo il procedere per coppie. E dunque allitterazioni («vielh quan viest», v. 37), consonanze («vielh no vuelh», v. 43), paronomasie («lo sieu ben enguatge / [...] es ben sofraitos», vv. 25-26), inserite in un'architettura in cui è la coordinazione per polisindeto a farla da padrona (a volte sostituendo il tricolon alla coppia come nel caso di «estorn e vouta e sembelh» al v. 30 o «blatz e vis e bacos» al v. 34), rappresentano l'opzione stilistica attraverso la quale Bernart riesce a variare su un tema piuttosto ristretto. In questo discorso piano, dominato dalla paratassi, è allora prima di tutto l'arte combinatoria a dettare le movenze; ciò è reso possibile anche da un dato apparentemente in controtendenza, ossia la scelta, in alcuni passaggi, di un vocabolario ricercato, non solo per garantire le rime rese obbligatorie dal nucleo tematico prescelto («senhoratge», v. 1; «linhatge», v. 3; «s'apatge», v. 11), ma anche al fine di assicurare per via lessicale un bilanciamento stilistico dei versi («capel», v. 9; «fachell», v. 14; «estraguatz», v. 28; «arqua» e «vaixelh», v. 29).

Dal punto di vista metrico, questo procedere per coppie appena osservato trova, naturalmente, conferma. *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge* (BdT 80.7) comprende, infatti, cinque *coblas doblas* di tutti *décasyllabes* con schema a' b a' b c c d d, il cui rapporto di alternanza è reso dalla variazione dalle sole rime b: in *-os* per le strofe I, IV e V, in *-a* per le strofe II e III, il che implica il determinarsi del rigido meccanismo di solidarietà fra le *coblas* soltanto a partire dalla seconda. Incrociando tali rilievi con quelli relativi agli altri componimenti edificati sulla medesima tipologia metrica (Frank 382) risulta interessante notare come, una volta ristretto il campo dai 112 testi riconducibili a questa

struttura ai 44 in strofe di *décasyllabes*, la forma scelta da Bertran trovi un solo corrispondente: il sirventese *Amics marques, enquera non a gaire* di Guillem de Berguedan (*BdT* 210.1). Qui, infatti, le *coblas doblas* reggono una struttura formalmente identica a quella di Bertran ma con estensione delle uscite femminili alla seconda e alla quarta rima: lo schema metrico utilizzato dal trovatore catalano è infatti a10' b10' a10' b10' c10 c10 d10' d10'. Che Bertran de Born e Guillem de Berguedan siano entrati storicamente in contatto è un dato ampiamente noto alla critica; il primo si rivolge al secondo, utilizzando il *senhal* «Fraire», in almeno un'occasione (*Quan la novela flors par el verjan*, [*BdT* 80.34]),⁸ così come il secondo dedica a quello che chiama «Tristan» *Un sirventes ai en cor a bastir* (*BdT* 210.20) e *Sirventes ab rason bona* (*BdT* 210.17a), ma al di là dei riferimenti più o meno diretti, ciò che attira maggiormente l'attenzione del lettore è la rete di richiami nelle scelte compositive. Come segnala Gouiran, «des échanges plus littéraires se produisirent puisque Bertran emprunta au catalan le strophisme et la mélodie de *Eu non cuidava chantar*, composée avant 1175, pour son sirventès *Senh'En coms a blasmar*, écrit vers 1183, qui reprend même plus d'une expression de son modèle»; e inoltre, «sans qu'on puisse dire qui est l'imitateur, on relève une nette parenté entre *Rassa, mes si son primier* et *Belh m'es quan vei camjar lo senhoratge* de Bertran, d'une part, et *Joglars no't desconortz* et *Reis, s'anc nuill temp foz francs ni larcs donaire* de Guillem de l'autre».⁹ Tralasciando la mancata segnalazione della prossimità metrica con il già citato *Amics marques, enquera non a gaire* (*BdT* 210.1), le parole del filologo francese hanno il merito di mettere in luce il ruolo di possibile modello metrico svolto in alcune occasioni dal trovatore catalano.

Scendendo maggiormente nel dettaglio e provando ad indagare la cronologia dei rapporti intertestuali intercorsi tra i due autori, infatti, va constatato come il modello di Guillem de Berguedan si situi in un

⁸ Gouiran, a dire il vero, utilizza la presenza del *senhal* in questione per difendere la tesi di Stronski secondo cui *Quan mi perpens ni m'albire* (*BdT* 9.19) potesse essere attribuito a Bertran: «En outre, au vers 15 figure le *senhal* Fraire, qui désigne Guillem de Berguedà dont on connaît les relations amicales avec le seigneur d'Hautefort» (Gouiran, *L'amour et la guerre*, vol. II, p. 801). Tale attribuzione, messa in discussione tanto dalla tradizione manoscritta («le chansonnier E attribue le texte à Aimeric de Belenuei et le chansonnier D^a à Willems et N'Aimerics», *ivi*, p. 803) quanto dalla critica successiva, è stata definitivamente confutata da Andrea Poli, *Aimeric de Belenoi. Le poesie*, Firenze 1997.

⁹ Cfr. Gouiran, *L'amour et la guerre*, vol. I, pp. LXXIII-LXXIV.

periodo quasi sicuramente precedente alla composizione di *Belh m'es* da parte di Bertran. Le informazioni ad oggi disponibili circoscrivono al periodo 1186-1190 l'arco di tempo nel quale, con relativa certezza, sono stati composti i testi nei quali i due autori si menzionano reciprocamente attraverso i *senhal*;¹⁰ volendo però dare credito a quanto scrive Paden rispetto a *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge* (BdT 80.7), ossia che «the poem can be dated only after the reconciliation with Richard» e dunque non prima del 1183,¹¹ risulta certamente interessante notare come Riquer collochi la composizione di *Amics marques, enquera non a gaire* (BdT 210.1) intorno al 1180 identificando in esso il più antico tra i quattro sirventesi diretti contro Ponç de Mataplana.¹² E d'altronde è proprio nel 1183 che Riquer colloca la prima testimonianza letteraria dell'incontro fra i due trovatori, allorché Bertran compone *Seigneur En Coms, a blasmar* (BdT 80.39), aggiungendo che «al principio de la primavera de 1184, Bertran de Born y Guillem de Berguedà se hallaban juntos, posiblemente en los alrededores de Autafort, castillo del primero».¹³ Dunque, a meno di voler forzare la cronologia acquisita collocando la composizione di *Belh m'es quan vei camjar lo senhoratge* agli esordi dell'attività poetica di Bertran, ossia prima del 1181,¹⁴ è altamente probabile che il sirventese di Guillem de Berguedan abbia rappresentato il modello di riferimento al momento della composizione del testo preso in esame.

*

¹⁰ Per *Quan la novela flors par el verjan* (BdT 80.34) la critica ha oscillato a lungo tra il 1184 e il 1186, propendendo infine per la datazione più recente (Gouiran, *L'amour et la guerre*, vol. I, pp. 407-408); per *Sirventes ab razon bona* (BdT 210.17a) e *Un sirventes ai en cor a bastir* (BdT 210.20) Riquer propone rispettivamente il triennio 1187-1190 e l'aprile 1190 (Martín de Riquer, *Guillem de Berguedà*, 2 voll., Abadía de Poblet 1971, vol. I, pp. 72 e 129).

¹¹ Paden, Sankovitch e Stäblein, *The poems of the Troubadour Bertran de Born*, p. 294.

¹² Martín de Riquer, *Guillem de Berguedà*, vol. I, pp. 76-79.

¹³ Ivi, p. 158.

¹⁴ Secondo Paden «it was probably in the summer of 1181 that he wrote a *sirventes*, or satire, at the request of Count Raymond V of Toulouse which is, if this year is correct, the earliest dateable one we have by him; but it must not be the first he wrote, since he boasts in it of his fame as a poet of war, and only such fame can explain Raymond's request» (*The poems of the Troubadour Bertran de Born*, p. 19)

Il dato di maggiore interesse nell'analisi di questo testo, come si diceva in apertura, risiede però nella focalizzazione su uno degli elementi tra cui più a lungo si è dibattuto nell'intera vicenda interpretativa della lirica provenzale, ossia il peculiare valore attribuito al termine *jo-ven* e più in generale alla concezione della giovinezza che è possibile evincere dai componimenti poetici in lingua d'oc.

Quasi rispecchiando da un punto di vista contenutistico lo stesso rapporto che, sul piano metrico, assegna alla prima stanza il ruolo di luogo estraneo al costruirsi delle *coblas doblas*, ossia della struttura su cui da un punto di vista formale si articola la canzone, l'*incipit* strofico del sirventese sembra svolgere la mera funzione di introduzione all'argomento cantato. Ciò è determinato in primo luogo dalla scelta di una formula dalla solida fortuna retorica («Belh m'es...», v. 1)¹⁵ utile al trovatore per presentare l'oggetto da una prospettiva soggettivamente marcata: a ricevere il suo apprezzamento, viene detto, è il ricambio generazionale ai posti di comando.¹⁶ Tuttavia non vi è solo questo dal momento che la chiusura della *cobla* riprende il concetto declinandolo su un tono lievemente differente; si svela dunque, già ai vv. 7-8, come il vero oggetto del canto non sia il potere in quanto tale o il suo passare di mano in mano, quanto piuttosto il rapporto tra giovinezza e vecchiaia («qui dona ni senhor pot camjar, / vielh per jove, ben deu renovar»). Alla luce di questa leggera correzione del tiro, è possibile leggere la strofa esordiale come uno scorcio sul tema, filtrato però dai motivi della tradizione poetica edificatasi fino a quel momento: questi primi versi, giocati sul susseguirsi di termini specifici del lessico feudale

¹⁵ La formula gode di un successo tale da consentirle di figurare in apertura di oltre venticinque tra i componimenti trobadorici a noi giunti. Dal punto di vista del sirventese di Bertran il più simile tra questi è, forse, *Bel m'es oimais qu'eu retraja* (BdT 234.5) di Guillem de Saint Leidier. La stessa indagine che ha portato a ipotizzare un rapporto di stretta contiguità tra *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge* (BdT 80.7) e *Amics marques, enquera non a gaire* (BdT 210.1), infatti, se estesa alla totalità di testi in cui risulta applicato il medesimo schema metrico (dunque non limitata a quelli in *décasyllabes*), trova proprio in Guillem de Saint Leidier l'autore degli unici due brani, su circa sessanta, in cui ciò si verifica contestualmente all'uso delle *coblas doblas*: si tratta delle tenzoni *D'una domn'ai auzit dir que s'es clamada* (BdT 234.8) e *En Guillems de Saint Disder, vostra semblansa* (BdT 234.12).

¹⁶ Sulla retorica del *plazer* si vedano il contributo e l'ottima rassegna bibliografica offerti in Margherita Lecco, «Il *plazer* nella poesia occitana e italiana», *Lecturae tropatorum*, 10, 2017, pp. 17; per il caso specifico del sirventese si rimanda a Dietmar Rieger, *Das sirventes*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg 1980, vol. II, pp. 9-61.

(«senhoratge», «linhatge») nello spazio che di norma la formula «Bel m'es...» apre ai motivi che ispirano il canto d'amore del trovatore, sembrano intrattenere con il sirventese lo stesso rapporto che il *topos* dell'esordio primaverile stabilisce con la *canso*.¹⁷ Se in quel caso il riferimento alla natura rappresenta il complemento al manifestarsi naturale del sentimento amoroso, qui il riferimento al rinnovarsi del potere serve da introduzione per un discorso che non può escludere il livello politico e sociale, ovvero le condizioni materiali nelle quali prende corpo l'ideologia cortese.

L'intero componimento in esame offre, infatti, una rassegna dettagliata di cosa si intende per giovinezza e per vecchiaia, o meglio delle circostanze in cui un individuo di sesso femminile o di sesso maschile possa essere considerato giovane o vecchio. Se ci si ferma a riflettere per qualche istante su quanto appena affermato appare evidente un dato: l'appartenenza ad uno dei due poli anagrafici nell'immaginario collettivo, nonché di conseguenza nei prodotti culturali a cui siamo storicamente abituati, è di norma collegata ad un'evidenza fisica; si è giovani o vecchi perché si appare tali. I casi in cui siano necessarie precisazioni sono di solito relativi a discrepanze tra l'aspetto fisico e quello anagrafico. Il terreno su cui si muove Bertran, però, sembra radicalmente differente. Giovinezza e vecchiaia non sono qui intese come punto di arrivo del riconoscimento di caratteristiche fisiche precise, quanto piuttosto elementi alla cui determinazione concorrono ragioni di natura tanto psicologica quanto morale.¹⁸ La coppia di aggettivi *vielh/jove* perde la

¹⁷ La maggior parte dei componimenti in cui alla formula fa seguito la descrizione di un contesto primaverile è ascrivibile ad autori cronologicamente precedenti Bertran de Born: Marcabru, *BdT* 293.11 («Bel m'es quan la rana chanta / e'l sucs pueja per la rusca, / per que'l flors e'l fueilhs e'l busca / e'l frugz reviu en la planta / e'l rossinhols crid'e brama»), *BdT* 293.12 («Bel m'es qan s'azombra'ill treilla / e vei expandir la bruoilla / e chascus auzels s'esveilla / per chantar desotz la fuoilla»), *BdT* 293.12a («Bel m'es can s'esclarzis l'onda / e qecs auzels pel jardin / s'esjauzis segon lor latin»), *BdT* 293.13 («Bel m'es quan son li fruich madur / e reverdejon li gaim») e *BdT* 293.21 («Bel m'es quan la fuelh' ufana / en l'auta branquilha / e'l rossinholets s'afana / desotz la ramilha»); Bernart de Ventadorn, *BdT* 70.9 («Bel m'es can eu vei la brolha / reverdir per mei lo brolh / e'lh ram son cubert de folha») e *BdT* 70.10 («Bel m'es qu'eu chan en aquel mes / can flor e folha vei parer»); Peire d'Alvergne, *BdT* 323.7 («Bel m'es quan la roza floris / e'l gens terminis s'enansa»).

¹⁸ Questo dato risulta determinante anche per la comprensione della lezione dubbia del v. 9 (cfr. le note al testo). Siamo, infatti, lontani dal Bertran di *Dompna*, *puois de mi no'us cal* (*BdT* 80.12) per il quale la fisicità rivestiva un ruolo centrale;

dimensione concreta alla quale è di norma legata, per trovare i propri referenti nel dominio astratto delle attitudini soggettive e delle dinamiche sociali. Si osservi la seconda *cobla*: a determinare l'appartenenza di una donna alla classe anagrafica dei vecchi non sono le forme del corpo e i segni lasciati dal tempo su esso, quanto piuttosto il fatto di avere una cattiva reputazione («pus capel atge», v. 9) o di non avere un cavaliere («quan cavalier non a», v. 10).

Naturalmente non si vuole, qui, forzare la mano e negare l'esistenza nelle letterature di ogni tempo di definizioni della vecchiaia non esclusivamente fisiche; va riconosciuto come questi tratti possano essere largamente compatibili con quelli tipici di una senescenza che rende la donna o l'uomo inariditi nei sentimenti, soli e dediti al rancore. Provando ad individuare, attraverso la trattatistica medievale dedicata alla retorica, la collocazione di Bertran rispetto alle più autorevoli norme compositive, il più utile strumento è certamente rappresentato dalla porzione dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme dedicata alla *descriptio*.¹⁹ Muovendo dalla consapevolezza, perfettamente riassunta dalle parole di Faral quando affermava che «dans toute la littérature du moyen âge la description ne vise que très rarement à peindre objectivement les personnes et les choses et qu'elle soit toujours dominée par une intention affective qui oscille entre la louange et la critique»,²⁰ tale per cui le descrizioni vanno intese essenzialmente come esempi di lode o di vituperio, non risulterà difficile comprendere come il testo di Bertran muova i propri passi nella piena consapevolezza delle prescrizioni relative alle differenti modalità di costruzione del discorso. Secondo Matteo, infatti, oltre alla presenza di molti aggettivi,²¹ in una

tuttavia è utile sottolineare come anche in quel contesto «la necessità di ricostruire una donna immaginaria» pur trovando spazio nella costruzione di un modello estetico, non tralasciasse le «qualità cortesi delle donne lodate, quali la piacevole conversazione di *n'Aelis*, l'ospitalità raffinata di *na Faidida*, la gaiezza e il perfetto comportamento di *Bels Mirails*» (Pietro Beltrami, «Bertran de Born poeta galante: la canzone della "Donna soiseubuda"», in *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-Réné Jung*, a cura di Luciano Rossi, Alessandria 1996, pp. 101-117, a p. 111).

¹⁹ *Mathei Vindocinensis Opera*, Edidit Franco Munari, III. *Ars versificatoria*, Roma 1988.

²⁰ Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1923, p. 76.

²¹ «Amplius, in eadem descriptione multos oportet esse articulos. Non enim aliqua persona uno vel duobus vel paucis potest sufficienter intitulari epythetis» (*Ars versificatoria*, vol. I, 63).

descrizione è necessario che questi siano utilizzati in modo pertinente quando ci si trovi a definire figure specifiche. Si osservi il caso della *matrona*:

Item, matrone debet attribui rigor severitatis, remotio petulantie, fuga incontinentie sive libidinis. Est autem libido res vilis et turpis ex vili et turpi membrorum agitatione proveniens, cuius appetitus plenus est anxietatis, satietas plena penitentiae.²²

Osservando la descrizione di Bertran della donna anziana appare evidente come il ribaltamento di alcuni di questi elementi risulti decisivo per la definizione del personaggio. Il biasimo della donna matura, che si dovrebbe immaginare lontana dal desiderio e dalle passioni erotiche, ruota attorno a una sessualità fuori tempo che però – ed è questa la differenza sostanziale della declinazione di Bertran – non è condannata in ragione della sua esistenza, ma della sua natura. La morale di riferimento non è quella del rigore classico reinterpretato in chiave cristiana, bensì quella tutta nuova di un universo fisico e poetico i cui parametri sono in via di definizione. La donna vecchia, dunque, è considerata tale quando non ha qualcuno che la corteggi («quan cavalier non a», v. 10), ricerca il proprio piacere in due amanti («si de dos drutz s'apatge», v. 11) o si concede ad un uomo senza valore («si avols hom lo'il fa», v. 12), ossia nel momento in cui il suo modo di essere, e di conseguenza i comportamenti in cui esso trova espressione, non coincidono con le azioni considerate corrette dalla morale collettiva del contesto di cui il poeta fa parte. È allora, in ultima analisi, un dato sociale quello che determina cosa possa essere considerato giusto e cosa no e, di conseguenza, chi possa essere considerato giovane e chi vecchio; un dato la cui centralità mostra tutta l'originalità dell'elaborazione trobadorica.

Il rovesciamento della norma compositiva classica e delle variazioni sul tema offerte dalle *Poetriae* medievali, trova espressione in una sostanziale sovrapposizione tra due ordini di elementi. Ancora Matteo di Vendôme teorizzava, infatti, l'esistenza di due differenti tipologie di descrizione: da un lato quella 'intrinseca', relativa alle caratteristiche morali dell'individuo (stile di vita, fortuna, qualità, azioni, parola), dall'altro quella 'estrinseca', determinata da attributi la cui qualità non

²² Ivi, vol. I, 69.

risulta modificabile (razza, età, sesso).²³ Il rimescolamento delle carte di cui si fa testimone *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge* (*BdT* 80.7) non è che la logica conseguenza di una poetica radicalmente nuova in virtù della quale attitudini e natura possono convivere nella creazione di concetti nuovi (*joven*) con un linguaggio noto. Azioni positive come onorare la nobiltà («honrar paratge», v. 17), avere un cuore corretto («adreg coratge», v. 19), mantenere bello il proprio corpo («guarda son cors belh», v. 21), avere una condotta ineccepibile («be's capdelh», v. 22) o fare attenzione a non dispiacere alla gioventù («ab bel jovent se quart de malestar», v. 24), ossia non solo avere un animo nobile ma sapere riconoscere chi lo possiede e scegliere di concedersi unicamente a lui: sono questi i tratti che fanno una donna giovane a prescindere, e adesso risulta importante dirlo, dalla sua età effettiva. Non più, quindi, una semplice descrizione *a natura*, per utilizzare un'ultima volta la terminologia di Matteo di Vendôme, quanto piuttosto un'esplicazione della natura umana *ab affectione*.²⁴

Vi è quindi in questa definizione di giovinezza qualcosa che trascende il dato biologico, l'appartenenza effettiva ad una classe d'età.²⁵

²³ «Et notandum quod cuiuslibet persone duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca; superficialis, quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior; intrinseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, patientia, honestas, iniuria, superbia, luxuria et cetera epytheta interioris hominis, scilicet anime, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur. [...] Extrinseca autem in ea dividuntur que sumuntur a natione vel a patria vel ab etate vel a cognatione vel a sexu» (Ivi, vol. I, 74 e 82)

²⁴ Cfr. Ivi, vol. I, 115.

²⁵ È utile soffermarsi sull'appartenenza al dominio astratto del termine *joven* non solo da un punto di vista ermeneutico per ancorarne il significato alla sfera morale, ma anche per escludere – nella ricerca delle istanze culturali che hanno contribuito alla formazione di questo concetto – gli ambiti a cui tale concetto e tale dimensione erano effettivamente estranee. Scrive Cropp: «On voit se créer, dans la poésie des troubadours, de nouveaux concepts et un nouveau vocabulaire abstrait. En comparant les substantifs abstraits du *Boeci* à ceux qui apparaissent chez les plus anciens troubadours, on relève en effet très peu de correspondances. De plus, dans le *Concile de Remiremont*, les qualités requises de l'amoureux courtois sont désignés par une série de substantifs latins dont aucun n'a son correspondant en ancien provençal. [...] Les troubadours se sont efforcés d'enrichir le vocabulaire abstrait de leur langue: ils ont attribué à un mot ancien une nouvelle signification (p. ex. *joven, solatz*), ils ont créé un nouveau mot pur désigner un concept traditionnel, mais qui était d'une importance spéciale pour la littérature courtoise (p. ex. *cauzimen, conort*) et ils ont parfois fait changer de registre certains termes appartenant au vocabulaire religieux et au vocabulaire intellectuel, en leur attribuant une nouvelle valeur mondaine (p. ex. *adoramen, razo, sen*)» (Glynnis M. Cropp, *Le*

Secondo Riquer, il quale afferma che il concetto di *joven* «constituye un conjunto de cualidades o virtudes en cierto modo independiente de la edad», la canzone di Bertran è anzi rappresentativa di questo sganciamento proprio perché in essa «se afirma que un caballero o una dama son *joves* cuando reúnen determinadas virtudes corteses y son *vielhs* cuando carecen de ellas»²⁶ e d'altronde questa separazione non è peculiare del sirventese di Bertran, ma appare caratteristica dell'intera codificazione di *joven* in ambito trobadorico. Basti pensare ad *Atressi con Persavaus* (*BdT* 421.3) dove Richart de Berbezill, sempre dedicando il proprio interesse alla contrapposizione giovane/vecchia relativamente alla figura femminile, identifica come componenti definitorie dei due aggettivi quelle etiche e sociali (vv. 45-55):

Vieilla de sen e de laus,
 ioves on iois lia,
 vieilla de pretz e d'onrar,
 ioves de bel domneiar,
 loing de folia,
 vieilla de faitz liaus,
 ioves on iovenz es saus,
 Miels de domna, viell'en tot bel ioven,
 avinen,
 vieilla ses veillezir,
 e ioves d'anz e de gent acuilhir.

Il disegno sviluppato da Bertran trova il proprio completamento nelle ultime due *coblas*. L'appartenenza – questa volta dell'uomo – alle classi d'età della giovinezza e della vecchiaia, ancora una volta, non è determinata da ragioni di tipo anagrafico; è sul piano economico e sociale che si gioca la contrapposizione tra i due “momenti” della vita e sugli atteggiamenti che l'individuo mette in campo nel suo rapportarsi al mondo che lo circonda. La specifica immagine della giovinezza elaborata dalla lirica trobadorica costituisce, come è risaputo, un elemento di assoluta originalità rispetto alla cultura dei secoli precedenti proprio

vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique, Genève 1975, p. 412). Sussistono, dunque, pochi dubbi sull'originalità della specifica codificazione di *joven* in ambito trobadorico. E così come è necessario escludere una derivazione del concetto dallo spazio letterario mediolatino, altrettanto sarà possibile fare con quello della classicità latina.

²⁶ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. I, p. 88.

per questo superamento della dimensione biologica in funzione del riferimento a un complesso di qualità di cui *joven* diventa il simbolo. Come segnalava già Erich Köhler,²⁷ tale processo appare intrinsecamente collegato allo sviluppo dell'etica e della simbologia cortesi, ed è sul livello dei valori proposti da questo nuovo modo di cantare l'amore e di interpretare artisticamente il quotidiano che si inserisce il ragionamento didascalico del testo di Bertran. Risulta, tuttavia, necessaria una precisazione: gli studi di Köhler, fondati su un approccio storico-sociologico alla letteratura del medioevo occitanico e non solo, hanno mostrato nel tempo più di un limite, risultando certamente non sufficienti a spiegare la complessità della tradizione poetica presa in esame.²⁸ È altrettanto innegabile, però, che questo componimento sembra presentare, più di molti altri, elementi utili a confermare quanto sostenuto dallo studioso tedesco: così come essere giovani significa trovarsi a non possedere nulla («joves es hom que lo sieu ben enguatge / et es joves quan es bes sofraitos», vv. 25-26) o sceglierlo come condizione ideale eppure saper donare («es joves quan fa estraguatz dos», v. 28), corteggiare («joves se te quan li plai domneyar», v. 29) e vivere attivamente la propria vita di cavaliere; appartenere al gruppo dei vecchi vuol dire avere cibo in abbondanza («li sobra blatz e vis e bacos», v. 34) ma mostrarsi avari nel condividere la propria tavola con gli altri («per vielh lo tenc quan liura huous e fromatge / a jorn carnal si e sos companhos», vv. 35-36), oltre che non provare piacere nell'adulazione delle dame («no'l plai domneyar», v. 39) e non vivere di avventure e battaglie. In

²⁷ Erich Köhler, «Sens et fonction du terme “jeunesse” dans la poésie des troubadours», in *Mélanges offerts a René Crozet*, Poitiers 1966, pp. 569-583, trad. it. Erich Köhler, *Senso e funzione del termine joven*, in Id., *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova 1976, pp. 233-256.

²⁸ La questione, ancor oggi dibattuta, relativa alla validità della tesi proposta da Köhler trova un ostacolo non indifferente nella forzosità dell'applicazione del modello presentato da Duby (costruito in funzione della situazione socio-politica della Francia settentrionale) alla situazione del *Midi* anche in assenza di evidenze storiche utili ad assecondarne la tesi. L'importanza rivestita da tale tesi nella tradizione degli studi trobadorici è, però, innegabile ed è desumibile non solo dalla sua ampia presenza nella manualistica, ma anche – per contrasto – dai numerosi interventi che hanno mirato a metterne in discussione i fondamenti. A questi si aggiungono i tentativi di aggiornamento che hanno osservato l'insieme dei trovatori come un gruppo comprensibile a partire dai rapporti di solidarietà fra i suoi componenti e dalle relazioni che esso stabilisce con gli altri attori del contesto sociale. Tra i più recenti e interessanti tentativi di aggiornamento sarà necessario menzionare senz'altro Simone Marcenaro, *La società dei poeti. Per una nuova sociologia dei trovatori*, Milano 2023.

altre parole il *vielh* non è altro che l'opposto del *bachelor* reso celebre dalla produzione letteraria in lingua d'*oil*, ossia un guerriero privo di autonomia economica e sociale protagonista dell'epopea feudale per il quale l'avventura rappresenta un complemento necessario della quotidianità. Signori *vielh* e cavalieri *jove* entrano in contrasto nel microcosmo cortese a causa dei rapporti economici che li legano e che costringono i secondi ad una dipendenza totale dai primi. Sempre seguendo Köhler, lo scontro tra giovinezza e vecchiaia testimoniato dalla poesia trobadorica sarebbe, dunque, il culmine delle contraddizioni di natura sociale che si sviluppano nelle corti meridionali: così come lo sviluppo dell'ideologia della *fin' amor* rappresenta, in termini psicologici, un processo di sublimazione del desiderio d'ascesa della piccola nobiltà e del gruppo dei *paubres chevaliers*, allo stesso modo l'aperta contrapposizione tra *jove* e *vielh* da cui esce vincente la prima, costituirebbe un'esplicitazione delle istanze su cui si edifica il nuovo immaginario poetico.²⁹

Bertran schematizza qui, come aveva già fatto per la donna, i significati da attribuire ai due termini e, come se stesse compilando un vocabolario 'cortese', elenca punto per punto l'insieme dei connotati utili a circoscrivere il significato dei due aggettivi. Nella netta determinazione di Bertran c'è però qualcosa che pare andare oltre la pura natura sociale della divisione tra classi d'età, e non si tratta soltanto del riferimento ai professionisti della canzone, di quel cenno ai «juglar» (v. 32) che della contraddizione cavaliere-signore sarebbero testimoni e artistici cronisti.³⁰ La giovinezza sembra, infatti, intimamente legata ad uno

²⁹ Scrive al proposito Köhler: «L'apparizione dei valori e dello stile di vita che informano la letteratura cortese non si spiegano senza l'intervento della classe dei "giovani" [...]; una condizione fondamentale è anche che la nobiltà dei feudatari sia disposta a rispettare gli interessi vitali di questa classe. La letteratura cortese nasce nel preciso momento in cui la nobiltà tradizionale riconosce il diritto all'esistenza alla "gioventù" e accetta di aprirsi verso il basso. Abbiamo dimostrato altrove che l'impulso decisivo venne dalla cavalleria e dalla piccola nobiltà, desiderosa si ascenda e di integrazione sociale; la ricerca sul significato di *joven* conferma questa nostra convinzione» (*Senso e funzione del termine joven*, p. 251)

³⁰ Il ruolo tutt'altro che secondario dei «juglar» è testimoniato anche dalla posizione di rilievo che Bertran attribuisce al termine in chiusura della prima *cobla* dedicata a ciascuno dei due sessi (v. 15 e 32). Questa categoria, ancora una volta osservata dal punto di vista della funzione sociale svolta, diventa un punto fermo in funzione del quale è possibile valutare e collocare gli altri soggetti della corte: da un lato la donna vecchia che ne è infastidita, dall'altro il giovane uomo che ne

stile di vita nel quale il valore militare gioca un ruolo primario contribuendo alla superiorità morale rivendicata dal cavaliere e risultando, nella contrapposizione tra le due classi d'età, regolarmente alternativo alla vecchiaia. D'altronde è proprio sul valore, inteso come idea astratta di nobiltà interiore, che si gioca parte della differenza tra giovinezza e vecchiaia nel contesto letterario trobadorico.³¹ Il termine utilizzato per indicare questa sfera, poi, apre ad ulteriori suggestioni riuscendo a tenere insieme tanto gli aspetti legati alla correttezza e alla purezza d'animo dell'individuo, quanto quelli che ne chiamano in causa il coraggio e le virtù marziali. *Proeza* (qui menzionata tramite la forma aggettivale «pros» al v. 4) diventa parola-chiave del lessico cortese, la cui presenza è idealmente vincolata a *joven* e la cui ambiguità di fondo non fa che accrescerne il portato; si crea un circolo virtuoso tale per cui se da un lato *proeza* non può esistere laddove non regni *joven* – ossia in un contesto in cui i valori predominanti non siano quelli imposti dal

è amato. Vi è dunque, in questa occasione, una totale coincidenza tra il punto di vista del «juglar» e quello del trovatore; una coincidenza non casuale, ma certamente strumentale all'identificazione dell'autore con questa categoria.

³¹ L'importanza della dimensione militare nella definizione di questo modello astratto di giovinezza – un modello che può avvicinarsi ad un archetipo prima culturale e poi letterario di giovinezza guerriera – è decisiva anche per misurare la distanza con la coeva produzione mediolatina. La contrapposizione tra giovani e vecchi, presente nei prodotti letterari di ogni tempo, assume infatti rilevanza anche all'interno di alcune delle opere più conosciute del medioevo europeo. Tra esse spicca l'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla (la cui composizione è datata intorno al 1183-1184), dove la creazione di un 'uomo nuovo' chiamato *Iuvenis* rappresenta l'ultima possibilità di salvezza per il mondo, vittima di una corruzione morale senza precedenti. Questo modello di giovane salvatore «che corrisponde al più alto grado della perfezione naturale e spirituale ottenibile dall'essere umano» (cfr. Alano di Lilla, *Viaggio della saggezza. Anticlaudianus, Discorso sulla sfera intellegibile*, a cura di Carlo Chiurco, Milano 2004, p. 7), scende effettivamente in campo accanto alle Virtù per affrontare i Vizi, ma ciò è solo funzionale alla grande allegoria costruita dall'autore. La dimensione marziale (o meglio cavalleresca) non è il punto di partenza per l'individuazione del giovane come soggetto portatore di valori positivi, ma uno dei connotati determinati dalle contingenze. Più interessanti, dalla prospettiva del testo bertrandiano, sono le domande poste dalla critica: «cosa vuol dire dunque qui Alano definendo *Iuvenis* l'uomo nuovo e soffermandosi a lungo nella descrizione del suo duello con *Senectus*? Allude all'alternarsi delle generazioni nel mondo e all'ineluttabile vittoria dei giovani sui vecchi? Magari con l'occhio puntato al trono di Francia e al giovanissimo Filippo Augusto (1165-1223, re dal 1180, ma consacrato nel 1179, prima della morte del padre) chiamato a succedere al vecchio e malato Luigi VII (circa 1120-1180)?» (cfr. Giovanna M. Giannola, «Giovani e vecchi nella poesia latina medievale», in *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, a cura di Davide Susannetti e Nuala Distilo, Roma 2013, pp. 166-167).

gruppo sociale dei giovani cavalieri –³² allo stesso tempo essa figura tra gli elementi che definiscono e determinano la superiorità di *joven*. L'immagine di fondo che traspare dalla polarizzazione di cui canta l'autore suggerisce la presenza di una pulsione naturale a condurre questo stile di vita, una spinta fisiologica e psicologica che consente di affrontare l'esistenza senza timore delle difficoltà oggettive che essa presenta. E dunque non vi è paura della povertà, né tantomeno dell'aperta violazione del vincolo matrimoniale così come non ve n'è della guerra e delle armi; la triade «estorn e vouta e sembelh» (v. 30) oltre a rappresentare il riferimento ad un complesso di attività rese necessarie dalla ricerca delle risorse economiche, non è altro che lo sbocco naturale per l'esuberante e temerario giovane cavaliere raccontato in questi versi.

La giovinezza idealizzata e cantata dai trovatori è quindi molto probabilmente qualcosa di più di un valore chiamato in causa nella grande allegoria della lotta di classe combattuta tra le mura delle corti, qualcosa per comprendere la quale è necessario risalire agli universali che caratterizzano questa età della vita. Essa è il simbolo di una forza vitale dirompente di cui solo gli individui nella prima porzione dell'esistenza sono portatori e che trova nelle pulsioni – questo il modo in cui le definisce Fassò – sessuali (*eros*) e mortali (*tanathos*) i suoi canali di espressione.³³ Il giovane è allora amante e guerriero per eccellenza; egli consuma le proprie energie nell'esercizio costruttivo di un sentimento e nella pratica distruttiva di una professione; in ciò egli si differenzia dall'uomo maturo e, ancor di più, da quello anziano, avviati a un lento declino fisico che è in primo luogo perdita progressiva di potenza sessuale (per traslato sparizione del piacere del corteggiamento, si veda il v. 39) e di potenza militare. Se l'amore gioca un ruolo così centrale sul piano dell'immaginario e la capacità marziale fa altrettanto sul piano concreto, ecco che allora il giovane risulta l'elemento determinante per la tenuta dell'equilibrio su cui si fonda la vita delle corti feudali.

³² Come segnala Köhler, *Senso e funzione del termine joven*, p. 254: «*Proeza*, il valore cavalleresco, è la prima qualità richiesta ai *paubres cavaliers* e ai *soudadiers* in quanto membri di una classe militare, e là dove *joven* è disprezzato, a *proeza* non resta che prendere la via dell'«esilio»».

³³ Cfr. Andrea Fassò, «Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufré Rudel e Don Giovanni», in *Interpretazioni dei trovatori*. Atti del convegno (Bologna, 18-19 ottobre 1999). Con altri contributi di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, a cura di Andrea Fassò e Luciano Formisano, Bologna 2001, pp. 119-157.

Non è un caso, forse, che uno dei testi più significativi in questo senso, *Be·m platz lo gais temps de pascor* (BdT 80.8a), sia stato a lungo attribuito proprio a Bertran.³⁴

Massas e brans, elms de color,
 escutz traucar e desgarnir
 veirem a l'intrar de l'estor,
 e maing vassal essems ferir,
 don anaran aratge
 cavaill dels mortz e dels nafraz.
 [...]
 Amors vol drut cavalcador,
 bon d'armas e larc de servir,
 gen parlan e bon donador
 tal que sapcha ben far e dir
 fors e dinç son estaje
 segon lo poder qí lli er daç. (vv. 31-36; 51-56)

Alla luce di quanto osservato fino a questo momento è facile comprendere, dunque, la ragione del legame profondo che si istituisce tra guerra e amore nelle parole di uno dei più celebri testi trobadorici, nel quale poco dopo versi elogiativi di brutali scene militari viene proposta la descrizione del prototipo di *fin amans*, corrispondente agli stessi protagonisti delle azioni in armi. Qualcosa di simile accade in Pons de Capdoill, *Un gai descort tramet lei cui desir* (BdT 375.26), dove si insiste sulle qualità guerriere dell'amante perfetto:

mas, tan c'am joy e joven e guarnir,
 guerra cort e domnei,
 e ab armas an totz premiers ferir
 en guerr'et en torney,
 leyals servire
 sia humilmen,
 e non s'azire
 ni s'espaven
 si trai martire
 ni greu turmen,
 que bons sufrire
 conquier sufren. (vv. 45-56)

³⁴ Per una dettagliata ricostruzione della vicenda critica e una proposta definitiva di attribuzione a Guillem de Saint Gregori si veda Michele Loporcaro, «“Be·m platz lo gai temps de pascor” di Guilhem de Saint Gregori», *Studi medio-latini e volgari*, 34, 1988, pp. 27-68.

In questa prospettiva assume un significato ulteriore il gioco letterario dell'apertura o declinazione in chiave sociale di un motivo letterario proprio della lirica amorosa. È lo stesso Bertran a legittimare questa interpretazione quando chiarisce di vedere nell'avvicinarsi al potere una manifestazione di vitalità nel mondo e una possibilità di rinnovamento di quest'ultimo «mielhs que per flor ni per chantar d'auzelh» (v. 6). Lo sfondo non è solamente quello dell'attribuzione di un valore positivo al passaggio generazionale, quanto piuttosto l'evidenziazione letteraria del legame particolare tra giovinezza e primavera. Un legame pienamente presente a gran parte della tradizione letteraria occidentale, dalle origini classiche alle propaggini mediolatine,³⁵ nella sua dimensione immediata semplificabile nella comparazione tra momenti dell'anno e momenti della vita,³⁶ ma che è altrettanto e più

³⁵ Già la lirica greca arcaica testimonia l'esistenza di questo nesso, come dimostrano i celebri versi di Mimnermo: «Noi, come le foglie che genera il tempo fiorito / di primavera, quando crescono presto al sole, / simili a quelle per poco i fiori di giovinezza / godiamo, dagli dèi non sapendo né male / né bene» (fr. II, vv. 1-5, trad. it. in Gianfranco Nuzzo, *La cetra e il canto. Antologia della lirica greca*, Palermo 2011, p. 69); per quanto riguarda la produzione mediolatina è sufficiente menzionare il *Canto di primavera* di Marbodo di Rennes: «Egrediente rosa viridiaria sunt speciosa; / adiungas istis campum, qui canet aristis, / adiungas vites, uvas quoque postmodo mites, / annumerare queas nurum matrumque choreas, / et ludos iuvenum, festumque diemque serenum» (vv. 11-15).

³⁶ Quella che si può osservare è una corrispondenza, a livello ideale, tra passaggi stagionali e percorso della vita. Secondo tale forma di intendere il tempo, peculiare non solo delle società tradizionali ma anche del medioevo occidentale (per l'approfondimento si rimanda a John A. Burrow, *The Ages of Man. A Study in Medieval Writing and Thought*, Oxford 1986), non vi è separazione tra natura ed uomo, e anzi la scansione dei tempi che contraddistinguono l'esistenza di quest'ultimo può essere compresa proprio mediante l'osservazione del susseguirsi delle stagioni. È così che i primi e più attivi periodi della vita umana (infanzia e giovinezza) sono ricondotti al vigore caloroso di primavera ed estate, mentre maturità e vecchiaia corrispondono ad autunno e inverno. È infatti proprio in base al passare delle stagioni e al ripercuotersi sulla natura di questo processo di nascita e morte che, fin dalle origini, l'essere umano ha strutturato ogni tipo di attività, inclusa la guerra. Scrive al proposito Barbieri: «all'arrivo della bella stagione il richiamo potente dell'avventura si spande irresistibile, spingendo gli animi nobili all'erranza nei boschi, alle imprese arrischiate, alla partenza. Il rigoglio e la potenza germinativa della natura verzicante sono il correlativo dell'energia giovanile che urge negli eroi come frenesia d'azione e apertura al potenziale» (Alvaro Barbieri, «Era de maggio: tópos primaverile e poetica della guerra nella letteratura cavalleresca del Medioevo di Francia», in *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, a cura di Giovanni Borriero, Roberta Capelli, Chiara Concina, Massimo Salgaro e Tobia Zanon, Verona 2016, pp. 65-74, a p. 67)

precipuamente declinata dalla produzione letteraria del medioevo gallo-romanzo come elemento fondamentale alla descrizione dell'attività guerriera.

Ed effettivamente il vincolo che lega le immagini della giovinezza a quelle della primavera è ben saldo nel quadro letterario gallo-romanzo. Basti pensare ai versi con cui, nel *Renaut de Montauban*, viene descritto l'arrivo di Lohier ad Aigremont:

Ce fu el mois de mai, ens el commencement
 que l'herbe verde est née et la flor ensemant,
 que li rosingeus chante ens el bos hautement,
 et menu oiseillon par esbaudissement,
 que mantient amor bachelor de jovent,
 que Lohiers, li fius Charle, o le grant hardement,
 descendi del destrier sos l'olivier qui pent,
 o lui .c. damoisiaus qui molt sunt bone gent. (vv. 437-444)

Seguendo ancora una volta le movenze di un *exordium* stagionale l'anonimo autore della *chanson* dipinge un'immagine di rinascita della natura il cui prodotto è una riattivazione delle funzioni vitali di cui i giovani sono migliori rappresentanti: l'amore e la guerra.³⁷ Esistono però due differenti livelli di comprensione del rapporto tra uomo e natura così come simboleggiato dalla natura ciclica del tempo. Da una parte vi è la connessione intima tra momenti dell'anno e corpo umano in funzione della quale non è più l'intera esistenza ad essere interpretata a partire da questa scansione, ma sono le funzioni biologiche

³⁷ Interessante notare come questo risveglio dei guerrieri all'arrivo della bella stagione costituisca un'immagine nota ai prodotti culturali di luoghi e tempi molto lontani dal medioevo francese. L'esempio migliore è quello del *Táin Bó Cúailnge*: in questo componimento antico-irlandese i cui testimoni più recenti risalgono al sec. XII, ma la cui composizione è da alcuni collocata addirittura nel I a.C., una delle motivazioni che spingono il protagonista ad un'azione solitaria è costituita dalla singolare 'prostrazione' (così è definita nel testo) che colpisce tutti gli individui di sesso maschile durante il periodo invernale impedendo loro di prendere parte all'attività guerriera. Grazie ad un prodigio, ogni anno, all'arrivo della primavera, i corpi indeboliti riacquistano forza ed è possibile per i guerrieri dell'Ulaid tornare alla loro professione (secondo quanto scrive Cataldi: «lo stato di debolezza sopraggiunge alla festa di Samain, inizio dell'inverno, e ha termine alla festa di Imbolc, inizio della primavera: coincide cioè con i tre mesi invernali del calendario gaelico (periodo dell'anno nel quale in realtà non si compivano quasi mai razzie a causa del clima e delle condizioni delle mandrie). Quella coincidenza associa la paralisi degli uomini all'immobilità della natura, all'arresto delle energie generatrici durante l'inverno»; cfr. *Introduzione al Táin Bó Cúailnge*, p.17).

dell'individuo a regolarsi seguendo le stagioni; dall'altra vi è il rispecchiarsi sul piano letterario delle usanze guerriere proprie di ogni epoca secondo le quali all'inverno corrisponde una naturale sospensione di ogni attività militare. Se, dunque, giovinezza e primavera sono in un così stretto legame ciò accade essenzialmente perché la primavera è prima di tutto la stagione della guerra.³⁸ Questa consapevolezza è ampiamente presente nella produzione trobadorica, basti pensare all'incipit di *Be'm platz lo gais temps de pascor* (BdT 80.8a) dove l'arrivo della bella stagione e la ripresa dell'attività guerriera rappresentano un tutt'uno in grado di tramutare l'esordio primaverile da simbolo di contiguità con la natura provocata dalla letizia del rapporto amoroso a simbolo di una felicità (di un *joi*) che nel cavaliere soltanto la professione delle armi è in grado di generare:

Be'm plai lo gais temps de pascor,
 que fai fuoillas e flors venir;
 e plai me quand auch la baudor
 dels auzels qua fant retintir
 lo chant per lo boscatge;
 e plai me quand vei per los pratz
 tendas e pavaillons fermatz;
 et ai grand alegratge
 qan vei per campaignas rengatz
 cavaillers e cavals armatz. (vv. 1-10)

Non sorprende, allora, che tutto ciò trovi espressione all'interno dello specifico spazio letterario del sirventese. Secondo Asperti, infatti, lungi dal limitarne il valore all'uso strumentale che può esserne fatto intervenendo polemicamente nel dibattito contemporaneo, Bertran pare «mirare a obiettivi che vanno al di là della denigrazione e della satira dell'avversario, ricercando e, credo, conseguendo valenze non più solo o prevalentemente personali. Attraverso una codificazione testuale

³⁸ Scrive Aldo Settia: «le necessità pratiche che presiedevano all'organizzazione di una campagna militare consigliavano di escludere, sinché possibile, ogni condizione estrema: la temperatura doveva consentire di vivere all'addiaccio o sotto le tende, era opportuno muoversi su strade sgombrere da neve e fango, era bene che gli animali da trasporto disponessero di foraggio fresco, che i mari e i fiumi fossero navigabili con sicurezza e che le giornate fossero sufficientemente lunghe, tutte condizioni che non si verificavano prima dell'avanzata primavera» (Aldo A. Settia, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel medioevo*, Roma-Bari 2002, p. 211).

spesso collocata nel tempo mitico della primavera, egli concretizza un nucleo tematico corrispondente a un insieme significativo di valori del gruppo cavalleresco-feudale cui egli stesso appartiene: il valore, il coraggio, la giovinezza intesa ad un tempo come metafora di vitalità e di ascesa sociale, e, di contro, il disprezzo per le attività economiche, per gli *engigns* di ogni tipo». ³⁹

La giovinezza cantata dalla lirica in lingua *d'oc* – al netto delle pur importanti ragioni interne alla tradizione letteraria che contribuiscono a determinarne il profilo – così come la giovinezza che ha in mente Bertran, svolge allora il ruolo di collante tra due dimensioni, essa è l'elemento che sintetizza l'articolato immaginario di un insieme di individui le cui istanze sono schiacciate in un processo di costante contenimento sociale; l'ideologia di una classe, per usare la terminologia köhleriana, 'giovane' perché impossibilitata a raggiungere la maturità economica e dunque a diventare autonoma. Ad essere messo in luce dalla natura descrittiva del componimento è, dunque, il connotato in qualche modo riassuntivo di questo elemento, ovvero la funzione di 'condensazione' che il concetto svolge attraverso il suo farsi metafora. ⁴⁰ È allora possibile affermare che vi sia questa idea alla base delle differenti formalizzazioni dell'immagine giovanile nel contesto letterario del medioevo occitano. Il riconoscimento di una specificità biologica e psicologica dell'essere giovani capace di caratterizzare il soggetto come detentore di un potenziale che lo pone fuori dalla norma, intesa tanto come limite che la prudenza e la consuetudine vorrebbero imporre, quanto come misura ordinaria degli eventi. Il giovane è per definizione soggetto straordinario, e tali sono le sue capacità, le sue azioni, le sue aspirazioni. Un soggetto determinante non solo per la costruzione di un immaginario poetico ma anche, più concretamente, per la trasformazione della realtà se è vero quanto sostiene Mancini quando afferma che «Bertran si proietta nel passato, gli eroi della canzone di gesta sembrano poter ritornare sulla scena, in un groviglio di glorie arcaiche e di fremiti di

³⁹ Stefano Asperti, «L'eredità lirica di Bertran de Born», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 475-526, a p. 481.

⁴⁰ Si riprende in questo caso un concetto introdotto nella moderna teoria psicanalitica da Jacques Lacan. Questi, muovendo da una lettura di Freud filtrata dalla linguistica di Saussure e Jakobson, attribuisce alle figure retoriche della metafora e della metonimia le modalità della condensazione e dello spostamento che il padre della psicanalisi aveva individuato nell'interpretazione dei sogni. Cfr. Jacques Lacan, *Scritti*, 2 voll., Torino 2002.

partecipazione, forse capaci di galvanizzare un mondo che sembra ormai troppo fiacco e inerte e decomposto. Un mondo che attende dal valore guerriero e dalla trasformazione dei signori, dal cambio nell'esercizio del potere, la sua rigenerazione, il ritorno alle origini».⁴¹

⁴¹ Mario Mancini, «Scenografie di Bertran de Born», in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 4 voll., Barcelona 1986-1991, vol. IV, pp. 507-526 (a p. 525).

Bertran de Born

Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge
(BdT 80.7)

Mss.: C 139v (*Bertran de born*), M 228v (*S(eruentes) b(er)tran delbort*).

Edizioni: Albert Stimming, *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke, mit Anmerkung und Glossar*, Halle 1879, p. 137; Antoine Thomas, *Poésies complètes de Bertran de Born, publiées dans le texte original, avec une introduction, des notes, un glossaire et des extraits du cartulaire de Dalon*, Toulouse 1888, p. 131; Albert Stimming, *Bertran de Born*, Halle 1892, p. 133; Albert Stimming, *Bertran de Born, zweite, verbesserte Auflage*, Halle 1913, p. 137; Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano 1926, p. 197; Carl Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle 1932, p. 90; Gianluigi Toja, *Trovatori di Provenza e d'Italia*, Parma 1965, p. 153 (testo Appel 1932, con correzioni sulla base di Stimming 1892); Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. II, p. 737 (testo Appel, con modifiche); Pierre Bec, *Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par P.B. avec la collaboration de G. Gouiran et G. Le Vot*, Paris 1979, p. 216 (testo Thomas); Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence 1985, vol. II, p. 751; William D. Paden, Tilde Sankovitch e Patricia H. Stäblein, *The poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley - Los Angeles 1986, p. 294; Frede Jensen, *Troubadour Lyrics: A Bilingual Anthology*, New York 1998, p. 252 (testo base ms. C); Christine Felbeck e Johannes Kramer, *Troubadourdichtung. Eine dreisprachige Anthologie mit Einführung, Kommentar und Kurzgrammatik*, Tübingen 2008, p. 208.

Metrica: a10' b10, a10' b10; c10 c10, d10 d10 (Frank 382:34). Sirventese di cinque *coblas doblas* più una *tornada* di quattro versi. Rime: a: -atge, b: -os/-a, c: -elh, d: -ar.

Testo: Gouiran 1985, con modifiche alla punteggiatura.

- II Vielha la tenc dona pus capel atge
 et es vielha quan cavalier non a.
 Vielha la tenc si de dos drutz s'apatge
 et es vielha, si avols hom lo-il fa. 12
 Vielha la tenc s'ama dins son castelh
 ez es vieilha mas ha ops de fachell.
 Vieilha la tenc pos l'enuieion juglar
 et es vielha que trop vuelha parlar. 16
- III Jov'es dona que sap honrar paratge
 et es joves per bos fags, quan los fa.
 Joves se te quan a adreg coratge
 e vas bon pretz avol mestier non a. 20
 Joves se te quan guarda son cors belh
 et es joves dona quan be-s capdelh.
 Joves se te quan no-y cal devinar
 qu'ab belh jovent se quart de malestar. 24

9 Vielha] Per uieilha **M**; dona pus] donna ma **M**; capel atge] ca pel aia **C**, capell aia **M** 10 et] ez **M**; vielha quan cavalier] uieilha pos cauailhier **M**; a] ha **M** 11 vielha] uieilha **M**; si] pos **M**; s'apatge] sapaya **C**, si paia **M** 12 et] ez **M**; vielha si] uieilha qant **M** 13 vielha] uieilha **M**; si ama dins] mas am dinz **M**; castelh] castel **M** 14 *om.* **C**; mas] mal **M** 15 *om.* **C** 16 et] ez **M**; vielha que] uieilha qan **M**; vuelha] uueilha **M** 17-24 *om.* **M** 18 fags] fagz **C** 21 joves] ioue **C** 22 capdelh] capdel **C** 23 joves] ioue

II. Considero vecchia la donna se ha una cattiva reputazione ed è vecchia quando non ha un cavaliere. La considero vecchia se è soddisfatta da due amanti ed è vecchia se si concede ad un uomo senza valore. La considero vecchia se ama dentro il suo castello ed è vecchia quando ha bisogno di sortilegi. La considero vecchia quando la annoiano i giullari ed è vecchia se vuole parlare troppo.

III. È giovane la donna che sa onorare la nobiltà ed è giovane attraverso le buone azioni, quando le compie. Si considera giovane quando ha un cuore corretto e non ha un atteggiamento vile nei confronti del valore. Si considera giovane quando mantiene bello il suo corpo ed è giovane la donna quando la sua condotta è corretta. considera giovane quando non ama fare supposizioni e fa attenzione a non dispiacere una bella gioventù.

- IV Joves es hom que lo sieu ben enguatge
 et es joves quan es ben sofraitos.
 Joves se te quan pro·l costa ostage
 et es joves quan fa estraguatz dos. 28
 Joves se te quan art l'arqua e·l vaixelh
 e fai estorn e vouta e sembelh.
 Joves se te quan li play domneyar
 et es joves quan ben l'aman juglar. 32

25 Joves es hom que] Per iouel tenc pos **M**; enguatge] engage **M** 26 et] ez **M**; quan] qant **M**; sofraitos] sofrachos **M** 27 joves se te, quan pro·l costa ostage] pel iouel tenc pos pro coston ostage **M** 28 et] ez **M**; quan] qant **M**; estraguatz] estraguat **C**, estragatz **M** 29 joves se te quan] ioues qua(n)t **M**; l'arqua e·l vaixelh] sarcha ni son uaissell **M** 30 e fai estorn e vouta e sembelh] ioues qa(n) uol bastir cort e cembell **M** 31 joves] ioue **C**, p(er) iouel **M**; se te quan li play domneyar] tenc qan ben uueilha iogar **M** 32 et] ez **M**; quan ben l'aman juglar] qan sap gen donneiar **M**

IV. È giovane l'uomo che impegna i suoi beni ed è giovane quando è molto povero. Si considera giovane quando l'ospitalità gli costa molto ed è giovane quando fa doni stravaganti. Si considera giovane quando brucia la sua cassa e il suo scrigno e si dedica a battaglie, giostre e agguati. Si considera giovane quando gli piace corteggiare le dame ed è giovane quando è benvenuto dai giullari.

1. *camjar*: qui il verbo viene utilizzato nella sua accezione più semplice di «changer» (cfr. *LR*, s. v. *cambiar*) così come accade nell'incipit, stilisticamente prossimo per il richiamo all'esordio stagionale, di *BdT* 210.16 («Qan vei lo temps camjar e refrezir», v. 1). In entrambi i casi la scelta lessicale può essere valutata alla luce del gioco letterario, a tratti parodico, che il testo istituisce con il *topos* preso a modello. Così come in Guillem de Berguedan, dove il verbo ritornava all'interno della prima *cobla* («camja lor votz per l'invern qe-ls tayna», v. 6), nel testo di Bertran esso viene riproposto poco più avanti in una posizione di risalto in quanto parola in rima con *enjambement* («qui dona ni senhor pot camjar / vielh per jove»). In questa seconda occorrenza «camjar» viene, però, utilizzato col significato transitivo di 'sostituire' come accade in parte della tradizione trobadorica; si vedano a questo proposito gli *incipit* dello stesso Bertran, in *BdT* 80.10 («Sel qui camja bon per meillor», v. 1), e soprattutto di Peirol in *BdT* 366.6 «Camjat m'a mon conserier / camges c'ai faig d'amia», vv. 1-2), dove il significato si estende fino a comprendere quello più specifico di 'interruzione del *servitium*'. Risulta interessante sottolineare la contiguità tra l'uso di *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge* (*BdT* 80.7) e quello, appena menzionato, delle *chansons de change* in ragione dell'impostazione retorica che denota i testi appartenenti a questo piccolo sotto-genere; in essi, infatti, l'elogio della nuova amata si accompagna sovente al biasimo della precedente, seguendo dunque una struttura bipartita i cui nuclei tematici sono declinati secondo gli stili di *laus* e *vituperium* (cfr. Fabio Zinelli, «Quando l'amore finisce. *Comjat* e *chanson de change* nella poesia dei trovatori», in *Liebe und Logos: Beiträge zum 11. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Berlin 1996, pp. 113-125; Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati, *Canzoni occitane di disamore*, Roma 2013).

3. *giquir*: la forma verbale ha una sola altra occorrenza nel canzoniere di Bertran, ossia *BdT* 80.32 dove viene utilizzata al participio passato («car los a per paor giquitz», v. 27), mentre l'uso del costrutto *giquir a* può essere ritrovato esclusivamente in Pistoleta (cfr. *BdT* 372.6a: «triatz de doas la meillor / e la plus avol vos a me giquetz», vv. 3-4). **M** ha *laiszar*, ma la *difficilior* di **C** ha il merito di evitare la ripetizione con il *laixan* del verso precedente.

4. *aitans d'efans*: **M** ha *tantz filz*, ma la lezione di **C** appare maggiormente pertinente se si considera che il vocabolo relativo ai figli ha anche il significato di «titre spécialement consacré à certains princes» (cfr. *LR*, s. v. *enfant*). Esso si configura come termine tecnico del lessico feudale contenente anche la specificazione di genere come segnala *SW*, s. v. («Nachzutragen ist die Bedeutung "Kind männlichen Geschlechts, Knabe»), dunque pienamente aderente al discorso interno all'ereditarietà del potere portato avanti dall'autore. La quantità sillabica persa dalla lezione di **M** viene recuperata poco dopo con *puesca ben esser* in luogo di *puesc'esser* riportato da **C**.

5. *renovelh*: la lezione di **M** (*renouella*) è indubabilmente errata poiché con essa si perderebbe la rima con *auzelh* del verso successivo.

9. *Vielha*: **M** ha *Per uieilha*, lezione grammaticalmente più corretta poiché nella sua accezione di «considerer comme» (cfr. *DOM*, s. v.) il verbo *tener* necessita della preposizione (es. *BdT* 43.1: «e dompna que n'es chاوزida / en tenc per envilanida», vv. 23-24). Tuttavia l'uso, attestato da **C**, che vede sparire *per* in funzione di una semplice giustapposizione dell'aggettivo, trova pure qualche sparuta attestazione (es. *BdT* 461.230: «per qu'ieu l'am e la tenc cara», v. 4). La preferenza per la lezione di **C** è determinata dalla presenza nello stesso **M** della forma *vielha la tenc* per i vv. 11, 13 e 15. *Per uielha* potrebbe essere dunque essersi prodotta per ipercorrettismo o per analogia con *per uielh* dei vv. 35, 37 e 39; si ricordi, infatti, che in **M** la *cobla* dedicata alla donna vecchia segue quelle dedicate alle due figure maschili. – *capel atge*: laddove **C** riporta *capel aya* e **M** *capell aia* per primo Stimming aveva letto *pus capelaja* (letteralmente «dal momento che essa ossessiona i preti») poggiando in ciò sulle pur deboli considerazioni di Raynouard il quale postulava l'esistenza di un verbo, *capelajar*, formatosi a partire da *capelan*. Lo stesso luogo era stato interpretato da Thomas come *ma chapel latge*, ossia «dal momento che lascia il cappello» ipotizzando l'uso di *lajar* in vece di *laisser* e dunque chiamando in causa i connotati morali delle abitudini vestiarie. Nell'edizione del 1913, Stimming corregge in *puois qu'a pelatge*, portando per il primo il piano del discorso sull'aspetto fisico con il riferimento alla calvizie della donna, mentre Appel si limita a lasciare i puntini di sospensione. Sulla stessa scia di Stimming si iscrive Kastner, il quale corregge la porzione di testo con *pus que per l'atge* con un riferimento all'età che fisserebbe questo come il primo termine della lunga enumerazione su cui si sviluppa l'intera *cobla*. Nell'edizione Paden, Sankovitch e Stäblein si legge, infine, *pus c'a pel laya*, lezione certamente più fedele a **C**, così come anni prima aveva suggerito Tobler, ma non risolutiva. Come nota Gouiran, infatti, Bertran non riconduce in nessun caso (fatta eccezione per il v. 21 «guarda son cors belh») l'immagine della vecchiaia a connotati fisici. Di conseguenza stupisce che, proprio in apertura della *cobla*, possa essere collocata una dichiarazione relativa all'aspetto esteriore della dama. Dal momento, poi, che è l'intero componimento a indirizzare verso una lettura dell'appartenenza alle classi d'età radicalmente scissa dalle coordinate anagrafiche, sembra da rifiutare anche la proposta di Kastner. Muovendo dalla lezione di **M**, Gouiran legge *ma capell* come *mal capell*, modo di dire attestato con il significato di «avere una cattiva reputazione» (si vedano Peire Vidal, Gulhem Figueira e Marcabru) giungendo ad ipotizzare che il solo termine *capell* possa avere condensato su di sé l'intera portata dell'espressione e interpretando il passaggio del predicato da *aia* ad *atge* come conseguenza dell'adeguamento ai rimanti del componimento. Anche in assenza di prove certe, utili a confermare un uso della costruzione 'avere *capel*' come sinonimo di 'pessima fama', la

congettura di Gouiran sembra quella maggiormente in grado di preservare la preferenza dell'autore per il piano esclusivamente morale della connotazione.

10. *quan*: **M** ha *pos* che, pur garantendo da un punto di vista grammaticale la causalità del periodo si presenta in controtendenza rispetto all'utilizzo diffuso, lungo l'intero componimento, di *quan* (vv. 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 37, 39). La forma, in questo come negli altri casi in cui figura come variante in **M** (v. 11, 25, 27, 35), è assente in **C** e viene messa a testo per il solo v. 15, mancante nel BnF, fr. 856. L'unica eccezione, rappresentata dal *pus* del v. 9, potrebbe aver costituito il modello su cui si installano le ripetizioni successive, ma in quel contesto **M** riporta *ma*.

11. *de dos drutz s'apatge*: l'ambiguità di fondo fa oscillare il significato del verso tra quello limitativo di «si accontenta di due soli amanti» e quello estensivo «ne vuole più di uno». Come segnala Gouiran, però, «la dame n'est pas condamnée parce qu'elle n'accorde son amour qu'à deux amants, mais parce qu'elle ne le réserve pas à un seul» (p. 760). L'opinione su casi di questo tipo risulta evidente anche leggendo Gaucelm Faidit quando scrive «e las dompnas, ont plus an amadors, / e mais cuidon c'om pretz lor o teigna / mas aitals bes co'is cove lor en veigna! / c'a chascuna es ant'e deshonor / pois a un drutz, que puis desrei'aillors» (*BdT* 167.15, vv. 16-20). Vi è però, probabilmente, nel riferimento alla donna legata a due amanti l'eco di una polemica antitristaniana particolarmente viva in quegli anni se si pensa alla sestina di Arnaut Daniel o, ancora meglio, al *Cligès* di Chrétien de Troyes. Secondo questa lettura (avvalorata dal richiamo, al v. 14, del ricorso ai sortilegi) l'affermazione della supremazia dell'amore puro – tale perché irriducibile ad una scissione tra sentimento e desiderio – troverebbe spazio in questo componimento come ulteriore esempio dei connotati che rendono possibile l'iscrizione nel sistema valoriale cortese; tale visione non entra in contrasto con il tono dell'argomentazione sviluppata da Bertran, ma anzi rafforza la ricerca di un'appartenenza alle classi anagrafiche che non sia determinata da un dato concreto, quanto piuttosto dall'adesione ad un modello ideale. È in questo senso che essa viene confermata dai versi corrispondenti della *cobla* dedicata alla donna giovane, dove viene mostrato l'esempio positivo («quan a adreg coratge / e vas bon pretz avol mestier non a», vv. 19-20). Volendo seguire questa ipotesi, un'ulteriore suggestione potrebbe provenire dalla presenza nella *tornada* di quell'*amassar* che tanto ha fatto discutere la critica relativamente all'interpretazione dei versi conclusivi di Arnaut Daniel, *Ab guai so cuindet e leri* (*BdT* 29.10): cfr. Lucia Lazzerini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 153-205 e 313-369, e Maurizio Perugi, «Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel», *Anticomoderno*, 2, 1996, pp. 21-39.

14. *ha ops de facelh*: il verso, assente da **C** così come il successivo, è qui ripreso da Gouiran a partire dalla lezione di **M** (*ez es vielha mal ha ops de facelh*). La porzione di testo restituita dal manoscritto è tuttavia di difficile comprensione non solo in ragione dell'*hapax* con cui si conclude, ma anche e soprattutto per la costruzione sintattica che richiederebbe. Attribuendo a *facelh* il significato di «sortilegio» sia Stimming che Thomas correggono *ma* con *quan*, mentre Kastner legge *quan l'es ops de facelh*. Dello stesso avviso Paden, Sankovitch e Stäblein dove si legge *qan lh'a ops de facell*. Gouiran opta invece per la correzione di *mal* nell'avversativa *mas*, la cui presenza consente di intendere l'intero periodo secondo il costrutto *aver ops*.

19. *se te*: occorre, probabilmente, in questo caso intervenire a correggere la traduzione offerta da Gouiran che, qui come ai vv. 21 e 23, riporta «elle se maintient» (lo stesso si dica per i vv. 27, 29, 31 per i quali traduce «il se maintient»). Il discorso sviluppato lungo tutto il componimento da Bertran e relativo alla classificazione degli individui in funzione dei loro costumi e delle loro attitudini, non consente infatti di vedere in questi passaggi il riferimento all'azione di 'mantenersi giovani'. Da un punto di vista stilistico le scelte dell'autore sembrano convergere verso un'oggettività esplicita (*es vielha / es joves*) o implicita (poiché determinata dall'adesione totale da parte di chi compone al modello ideale, espressa tramite *la tenc / lo tenc*) che lascia propendere per un'interpretazione della frase sì con valore riflessivo, ma col significato di 'comportarsi da'. La *cobla* in questione è assente in **M** dove, per i versi relativi al giovane uomo, si legge *pel iouel tenc* (v. 27), *ioues* (v. 29) e *p(er) iouel tenc* (v. 31).

23. *devinar*: il margine sottile su cui si sviluppa il rapporto sentimentale è qui condensato in una forma verbale diversamente intesa dagli editori. Si vedano: Stimming: «ahnen, verläumdnen»; Appel: «voraussehen, spähen, (nach Ublem) spionieren un (darüber) klatschen». Essa chiama in causa la discrezione che deve avvolgere la relazione e l'attitudine stessa che la donna ha il dovere di mostrare nei confronti del mondo circostante. Così nella traduzione di Gouiran, «elle se maintient jeune quand les médisants lui importent peu», l'immagine chiamata in causa è più esplicitamente quella dei *lausengiers*.

25. *Joves es hom*: **M** ha *per iouel tenc pos.* anche in questo caso però si opta per la lezione di **C** poiché essa garantisce la ripresa speculare della costruzione offerta nella *cobla* precedente. Come detto, in **M** questa avrebbe potuto costituire il modello su cui si struttura la strofa dedicata alla donna anziana.

29. *art l'arqua e-l vaixelh*: il richiamo all'azione di bruciare *arqua* e *vaixelh* – nella sua formulazione poco chiara determinata dall'ambiguità degli oggetti chiamati in causa – potrebbe far riferimento un modo di dire. L'unica occorrenza dei due manufatti in coppia è offerta da Raimon d'Avigno, che in *Sirvens sui avutz et arlotz* (*BdT* 394.1), elencando le attività svolte, afferma: «sai far arcas e vaissels» (v. 23). In questa «enumeración voluntariamente

desordenada y arbitraria de los muchos oficios que dice haber ejercido un “sirvens” desvergonzado» (cfr. Riquer, *Los trovadores*, vol. I, p. 1317) marcatamente umoristica, casse e vasi sono presentati, però, come oggetti tra i tanti che l'autore dichiara di aver fabbricato per professione. Non resta, dunque, che limitarsi ad un'interpretazione della lezione come ulteriore rimando alla sconsideratezza e all'avventatezza del giovane che distrugge i propri averi (in questo senso risulta pertinente la presenza del pronome possessivo in **M**, dove si legge *sarcha ni son uaissell*) per dedicarsi all'attività cavalleresca espressa dalla triade del verso successivo. Complessa risulta la stessa identificazione dei referenti tanto per *arquā*, che oscilla tra il contenitore («Kasten, Truhe, Lade», cfr. *SW* s. v. *arca*) e l'imbarcazione («il s'est dit spécialement de l'arche de Noé», cfr. *LR* s. v. *archa*), quanto per *vaixel*, che vive della stessa ambivalenza («vase, vaisseau», cfr. *LR* s. v. *vaisseilh*; «gefäß», cfr. *SW* s. v. *vaisseil*).

31. *li play domneyar*: **M** ha *ben ueilha iogar* a testimoniare una trasmissione piuttosto incerta degli ultimi versi della *cobla*. Dal momento che il riferimento al corteggiamento, in questo manoscritto, appare al verso successivo (*sap gen donneiar*), è possibile ipotizzare che i due versi siano stati oggetto di inversione. La presenza di *iogar*, grammaticalmente e metricamente corretto, ma dotato di scarsa coerenza da un punto di vista argomentativo, potrebbe essere il prodotto di un errore in sede di copia della forma *ioglar* (= *juglar*, v. 32).

38. *caval qu'om sieu apelh*: fuori dalla traduzione eccessivamente complessa che Riquer offre del verso e relativa alla sottrazione del cavallo che il ricco opera ai danni di qualcun altro, è altamente probabile che sia la semplice condizione del possesso a determinare lo scarto – tutto sociale – tra il giovane e il vecchio descritti da Bertran. In questo senso la traduzione di Gouiran è pienamente in linea con l'ideologia che innerva il componimento: «vieux, s'il a un cheval qu'on appelle le sien».

40. *baratar*: mentre Thomas traduce «se détourner», intendendolo con una piccola forzatura come «fuggire», Appel proietta ancora una volta il testo nella dimensione economica dei *paubres cavaliers* riconducendo l'azione a «leihen, verpfänden». Scrive al riguardo Gouiran: «Pour ma part, je suivrai sans réserve Appel dont l'analyse me paraît tout à fait convaincante; de plus, en ce qui concerne *gandir*, je ne vois pas ce qui peut faire supposer qu'il se rapporte au jeu» (p. 764).

42. *Richart*: Riccardo Cuor di Leone.

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.

Opere di consultazione

- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, 2003ss., in rete.
- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- COM 2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005 (COM1 2001).
- DBT* Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014.
- DOM* *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel, Tübingen 1996ss.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- LR* François-Juste-Marie Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1838-1844.
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1911.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, 2001ss., in rete.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Bernart de Ventadorn

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

Gaucelm Faidit

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris 1965.

Guillem de Berguedan

Martin de Riquer, *Guillem de Berguedà*, Abadía de Poblet 1971.

Guillem de Saint Leidier

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

Marbodo di Rennes

Patrologiæ cursus completus, seu bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, æconomica. Series Latina, Accurante J.-P. Migne, vol. 171, *Venerabile Hildeberti opera omnia, Marbodi Redonensis episcopi Opuscula*, Paris 1893, pp. 1463-1818.

Marcabru

Marcabru. A critical edition, by Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson, Cambridge 2000.

Mimnermo

Martin L. West, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol. II, Oxford 1992.

Peire d'Alvergne

Aniello Fratta, *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Manziana 1996.

Peirol

Stanley C. Aston, *Peirol. Troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953.

Pistoleta

Ruth Harvey – Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A critical edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, pp. 1027-1034.

Pons de Capdoill

Antonella Martorano, *Pons de Chaptoil. Poesie*, Firenze 2017.

Raimon d'Avigno

Karl Bartsch, Eduard Koschwitz, *Chrestomatie provençale (X^e-XV^e siècle)*, Marburg 1904, cc. 229-232.

Renaut de Montauban

Renaut de Montauban ou Chanson des Quatre Fils Aymon. Édition de Jacques Thomas, revue, présentée et traduite par François Suard, Genève 2023.

Richart de Berbezill

Alberto Varvaro, *Rigaut de Berbezilh. Liriche*, Bari 1960.

Táin Bó Cúailnge

La grande razzia [Táin Bó Cúailnge], a cura di Melita Cataldi, Milano 1996.