

Francesco Carapezza

Daude de Pradas (?)

*Belha m'es la votz autana*

(*BdT* 124.5)

0. Punto di partenza per l'analisi di questo testo, che si legge ancora nell'edizione di Carl Appel del 1890 priva di traduzione e di commento,<sup>1</sup> è la sua attribuzione al trovatore Daude de Pradas nell'unico testimone occitano, ovvero il canzoniere **C**. Tale attribuzione fu ritenuta in un primo momento inconciliabile con la precoce tradizione francese del componimento: esso è infatti tràdito, parzialmente (strofi I e IV) e con notazione musicale, dal canzoniere **W**, mentre la sola strofa iniziale è citata all'interno del *Roman de la Rose* (o *Guillaume de Dole*) attribuibile a Jean Renart, con la curiosa designazione di «chançon auvrignace» (v. 4649).<sup>2</sup>

La questione attributiva fu sollevata da Gaston Paris nel pregevole capitolo sulle inserzioni liriche del *Guillaume de Dole* contenuto nell'edizione di Servois, che datava il romanzo al 1200 circa.<sup>3</sup> Paris non escludeva recisamente la paternità di Daude («à la rigueur il n'est pas impossible qu'une pièce de ce troubadour ait été connue en France avant l'an 1200» [p. cxix]) ma propendeva ad assegnare il componimento a Rigaut de Berbezilh con argomenti esterni e tutto sommato

<sup>1</sup> *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, hg. von Carl Appel, Leipzig 1890, 1892<sup>2</sup>, pp. 87-88.

<sup>2</sup> Cfr. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, édité par Félix Lecoy, Paris 1962 (rist. 2000), p. 142; la citazione (vv. 4653-4659) e i versi del romanzo che la introducono sono riportati in appendice (II) al testo critico.

<sup>3</sup> Gaston Paris, «Les chansons», in *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, publié d'après le manuscrit du Vatican par Gustave Servois, Paris 1893, pp. lxxxix-cxxi, alle pp. cxix-cxxi.

labili, quali la falsa attribuzione a Daude, in C, di un testo di Rigaut (*BdT* 421.4), e la fortuna settentrionale di quest'ultimo trovatore testimoniata dalla tradizione francese di almeno sei delle sue canzoni. In séguito il problema attributivo è stato ripreso da diversi studiosi fra i quali Anglade, che si mostra dubbioso circa l'attribuzione sia a Daude che a Rigaut; Schutz, che esclude il pezzo dalla sua edizione di Daude; Varvaro, che confuta finalmente l'attribuzione a Rigaut; Lecoy, che accoglie l'attribuzione isolata a Daude; Mattioli, che ritiene possibile ma non provata la sua paternità; Melani, che nella sua edizione inedita del trovatore include il testo fra quelli di dubbia attribuzione.<sup>4</sup> La questione è stata tuttavia posta sempre in termini essenzialmente cronologici, in riferimento cioè da un lato alla problematica datazione del *Roman de la Rose* renardiano (oscillante nella critica tra il 1199-1201 e il 1229-30)<sup>5</sup> e, dall'altro, alla collocazione storica dell'opera di Daude de Pradas, che è stata considerata a lungo altrettanto problematica, fin quando Larghi, sviluppando alcune indicazioni di Asperti, è pervenuto a fissare l'attività del trovatore fra il 1191 e il 1242 sulla base di documenti d'archivio.<sup>6</sup> Se così è, l'argomento cronologico decade, e la questione attributiva rimane aperta.

<sup>4</sup> Joseph Anglade, *Les chansons du troubadour Rigaut de Barbézieux*, Montpellier 1919, pp. 32-35; Alexander H. Schutz, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse-Paris 1933, pp. xxvi-xxvii; Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960, p. 264; Félix Lecoy, «Sur la date du *Guillaume de Dole*», *Romania*, 82, 1961, pp. 379-402, a p. 392; Carmela Mattioli, «Sulla datazione del *Guillaume de Dole*», *Cultura neolatina*, 25, 1965, pp. 91-112, alle pp. 104-108; Silvio Melani, «*Per sen de trobar*»: *l'opera lirica del trovatore Daude de Pradas*, tesi dottorale, Università di Firenze, IV ciclo, a.a. 1991-92, p. 337: «Non esistono dunque argomenti per escludere con sicurezza la paternità di Daude de Pradas».

<sup>5</sup> La datazione più alta è quella proposta da Servois nell'ed. cit. alla nota 3, quella più bassa è menzionata nella scheda *BEdT* relativa a *BdT* 124.5 senza indicazione del riferimento bibliografico; proposte di datazione intermedie hanno avanzato Rita Lejeune, *L'œuvre de Jean Renart*, Liège-Paris 1935, pp. 104-105 (1212-13); Lecoy, «Sur la date» (1227-28); Mattioli, «Sulla datazione» (1200-11); Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris 2004, p. 907 («Peu après 1214»).

<sup>6</sup> Dopo Mattioli, «Sulla datazione», p. 107 («l'attività lirica di Daude de Pradas deve verosimilmente collocarsi tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII»), Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990, p. 50 n. 75, e Id., *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, Ravenna 1995, p. 152 n. 57, ha avanzato fonda-

In questo contributo, dopo aver considerato i dati offerti dalla tradizione manoscritta, si propongono perciò alcune osservazioni d'ordine metrico, stilistico e musicale, al fine di precisare la posizione storico-letteraria della canzone.

1. Uno degli argomenti evocati per negare la paternità di Daude de Pradas è stato quello della scarsa affidabilità delle attribuzioni isolate del canzoniere narbonese **C**.<sup>7</sup> Restringendo l'attenzione sulla sezione dedicata al trovatore rouergate (cc. 163vb-171ra), che contiene ben ventidue pezzi nel seguente ordine:<sup>8</sup>

(124.)14 2 18 10 12 65.3 65.2 65.1 1 17 9a 11 6 421.4 9 8 16 5 3 7 13 15;

si può osservare che insieme a sedici componimenti autentici secondo la critica (manca solo il *planh* su Uc Brunenc, *BdT* 124.4, tràdito da **AD**), essa contiene almeno quattro testi sicuramente spuri, in particolare *BdT* 65.3, 2 e 1, assegnati a Bernart de Pradas nella tavola dello stesso **C**, e *BdT* 421.4, attribuito quasi unanimemente a Rigaut de

ti dubbi sulla collocazione tradizionale dell'opera lirica del trovatore (*fl.* 1214-1282) ipotizzandone un sensibile arretramento. La recente indagine di Gerardo Larghi, «Daude de Pradas trovatore, canonico e maestro (...1191-1242...)», *Cultura neolatina*, 71, 2011, pp. 23-54, tende a identificare il trovatore con un *Deodatus Prades* che appare per la prima volta in un documento del 1191 e di cui si reperiscono tracce documentarie – in qualità di canonico del capitolo cattedrale di Rodez (dal 1214) e poi di *magister* accademico (dal 1219) – fino al 1244, anno in cui un certo Uc de Deu effettua una donazione in memoria *de mestre D. de Pradas*; distinguendolo con ciò dal nipote omonimo attestato dal 1256 al 1285 anch'egli al servizio del capitolo ruteno.

<sup>7</sup> Oltre a Jacques Monfrin, «Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856)», in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris 1955, II, pp. 292-312, si veda Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena 2001, pp. 35-41 e 170-180, dove si elencano ben 65 casi di attribuzioni isolate e discordanti (anche solo nella forma dei nomi) rispetto alla stessa tavola del ms. o al resto della tradizione: naturalmente non si tratta in tutti i casi di attribuzioni errate, ma il numero complessivo è sicuramente ragguardevole.

<sup>8</sup> I numeri dei componimenti, desunti da *BdT*, non sono preceduti dal numero dell'autore quando si tratta di Daude de Pradas (n° 124); negli altri casi, essi figurano secondo la formula consueta (ad es. 65.3, 421.4) e sono posti in corpo minore perché sicuramente spuri.

Berbezilh;<sup>9</sup> dopo questa falsa attribuzione, si trovano due pezzi contesi, ovvero *BdT* 124.9 (dato a Guilhem de Berguedan in **H**, anonimo in **LN**, e giudicato dubbio dagli editori di Daude) e *BdT* 124.8 (dato a Uc Brunenc nella tavola di **C**, a Pistoleta in **a**<sup>1</sup>, e relegato in fondo alla sezione d'autore in **IK** e **M**), seguiti da due 'quasi *unica*' di **C**, ovvero *BdT* 124.16 e la nostra *BdT* 124.5, di cui il *Breviari d'amor* e il canzoniere **W** tramandano rispettivamente due strofe anonime. Si tratta cioè di una serie di cinque testi (sottolineati nello schema qui sopra) altamente problematica dal punto di vista attributivo, dove l'opzione di **C** risulta sempre isolata tranne che per *BdT* 124.8 (*Del belh dezir que Joys Novels m'adutz*), la cui attribuzione rimane comunque indecidibile sulla base della tradizione manoscritta.<sup>10</sup> Per contro, l'attribuzione a Daude de Pradas del gruppo di testi precedente (*BdT* 124.1, 17, 9a, 11, 6) e seguente (*BdT* 124.3, 7, 13, 15) è garantita dall'unanimità delle folte testimonianze nonché dal criterio stemmatico.

Va detto inoltre che i cinque testi appena esaminati si collocano in un punto della sezione d'autore dopo il quale sembra essere avvenuto un cambiamento di fonte: mentre per il gruppo di testi precedente (e forse anche per *BdT* 124.8) è spesso ipotizzabile, secondo i rilievi di Melani, un capostipite comune a **C** ed **a**; per i due testi successivi, cioè *BdT* 124.3 e 7, s'individua nettamente una fonte **CR** (in seno a  $y$ ), che nel caso di *BdT* 124.7 si oppone al resto dei testimoni (**ADNEIKa** =  $\epsilon$ ).<sup>11</sup> Il dato permette d'ipotizzare che in un ascendente di **C**, se non nel suo immediato antografo, i cinque testi di attribuzione problematica si trovassero allegati in fondo al corpus deodatiano e che, in particolare, *Belha m'es* (*BdT* 124.5) occupasse l'ultima posizione.

L'anonimato della canzone nella tradizione francese non aggiunge di certo credito alla debolezza dell'attribuzione in **C**, ma nemmeno, a rigore, la contraddice. In proposito va detto che **W** e la citazione della prima strofa nel *Roman de la Rose* risalgono probabilmente, come s'era accorto Paris e ha ribadito Melani, a una fonte comune.<sup>12</sup> Ulti-

<sup>9</sup> Lo assegnano a Rigaut **ADHIKNRf** e la tavola di **C**, mentre **D<sup>a</sup>** e la seconda attestazione in **IK** lo danno erroneamente a Guilhem de la Tor.

<sup>10</sup> Melani, «*Per sen de trobar*», p. 170, individua dubitativamente un gruppo **DMNS<sup>1</sup>** ma si astiene dal classificare **C** ed **a<sup>1</sup>**, forse anche qui congiunti, ed **IK**.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, pp. 98-108 e 150-157.

<sup>12</sup> Paris, «*Les chansons*», pp. cxvi-cxviii; Melani, «*Per sen de trobar*», pp. 335-336.

mamente Zufferey, studiando la tradizione di *Lanqand li jorn* (*BdT* 262.2), anch'essa attestata con musica in **WX** e citata nel romanzo re-nardiano, ha individuato tale fonte in un codice interposto d'origine basso-linguadociana con cui Jean Renart sarebbe entrato in contatto durante il suo soggiorno nella città di Montpellier al seguito del suo protettore Hugues de Pierrepont, futuro principe-vescovo di Liegi, nel 1201.<sup>13</sup> A prescindere da tale razionalizzazione storica, che rischia forse di semplificare il processo di trasmissione e assimilazione di canti meridionali nel Nord della Francia, l'esistenza di una fonte materiale comune alle due attestazioni francesi della canzone induce ad arretrare il momento della sua ricezione settentrionale, riducendo così la possibilità di attribuirle a un trovatore di quarta generazione come Daude de Pradas.

Si può inoltre osservare che, mentre la sezione provenzale **W** contiene un buon numero di componimenti di trovatori attivi a cavaliere fra i secoli XII e XIII (quali Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Guilhem Magret, Gui d'Uisel, Peirol, Albertet e Pons de Capduelh), le altre citazioni provenzali del *Roman de la Rose* riguardano due celeberrime canzoni di trovatori antichi: quella, appunto, dell'*amor de lonh* di Jaufre Rudel e quella dell'allodola di Bernart de Ventadorn, entrambe trasmesse con musica da **W**. Se è vero che Jean Renart si compiace d'inserire nel romanzo alcune canzoni di trovieri suoi contemporanei, è comprensibile che per le citazioni trobadoriche optasse per pezzi più noti e accessibili a un pubblico francese del primo Duecento.

2. La forma strofica della canzone costituisce un ulteriore indizio riguardo alla questione attributiva. Le diciassette liriche di Daude giudicate autentiche dagli editori esibiscono infatti una netta predilezione per strofi medio-lunghe, da 8 a 11 versi, e tendenzialmente monometriche, di tutti decasillabi (*BdT* 124.6, 8, 11, 17) o di tutti ottosillabi (*BdT* 124.1, 2, 3, 9a, 10, 12, 13, 15, 16, 18), che sono tipiche del trobadorismo convenzionale di fine secolo.<sup>14</sup> Per quanto riguarda l'orga-

<sup>13</sup> François Zufferey, «Nouvelle approche de l'amour de loin», *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 7-58, alle pp. 26-29. In particolare, secondo lo studioso, l'attestazione di *BdT* 124.5 in **C** e **W** «nous ramène précisément à la tradition languedocienne».

<sup>14</sup> Fanno eccezione solamente il *planh* *BdT* 124.4 che accorciasse l'ottosillabo in esasilabo in corrispondenza della prima rima della *cauda* (a8 b8' b8' a8 |

nizzazione delle rime, Melani ha riscontrato che ben undici componimenti condividono il frequentissimo schema *abba ccdd* (Frank 577) eventualmente ‘allungato’ da uno o due versi con rima *e*, e che quattro dei rimanenti pezzi presentano schemi rimici assai comuni nel repertorio trobadorico.<sup>15</sup>

A fronte di tale estrema omogeneità e scarsa originalità metrica, che ben si addicono a un trovatore del periodo ‘argenteo’, stride fortemente la struttura formale della canzone *BdT* 124.5, ovvero *a7' b7 b8 c7' d8 d8 a7'* (Frank 741:2). In essa si scorgono dei tratti, come la campitura breve (7 versi), l'alternanza irregolare di ottosillabo ed eptasillabo (sia maschile che femminile), l'assenza di bipartizione metrica fra una parte frontale e una *cauda*, il ritorno nel verso conclusivo della rima iniziale, che possiamo qualificare arcaici. È già sintomatico che di essa in Frank si trovi un unico riscontro: la canzone *Per fin'amor m'esbaudira* (*BdT* 112.3, Frank 741:1), attribuita a Cercamon (*Cercalmont*) in **D**<sup>a</sup> e anonima in **f**, dove i versi con rima *b* sono però entrambi ottosillabi.<sup>16</sup>

Allargando lo sguardo ai componimenti lirici con strofi di sette versi che presentano alternanza di eptasillabi e ottosillabi secondo un

*c6' c6' d8 d8*), e le canzoni *BdT* 124.7, che alterna regolarmente un eptasillabo femminile a un ottosillabo maschile (*a8 b7' a8 b7' | c8 d7' c8 d7'*), e *BdT* 124.14, dove la fronte eptasillabica si oppone alla *cauda* ottosillabica (*a7' b7' b7' a7' | c8 c8 d8 d8*). Si tratta di comuni varianti sillabiche di un tipo-base di canzone otosillabica, con bipartizione simmetrica fra fronte e *cauda* scandita dalla mutazione delle rime.

<sup>15</sup> In part. Frank 407 [*abab cdcd*], 624 [*abba cddc*], 382 [*abab ccdd*], 168 [*aabbccdd*], usati rispettivamente in *BdT* 124.7, 12, 13 e 16; cfr. Melani, «*Per sen de trobar*», pp. 32-34.

<sup>16</sup> L'attribuzione isolata di **D**<sup>a</sup> ha destato in passato qualche sospetto: si veda da ultimo Luciano Rossi, Cercamon, *Œuvre poétique*, Paris 2009, che considera senz'altro la canzone come «uno dei capolavori» del trovatore (p. 52 n. 96). Non dubitando dell'attribuzione di *BdT* 124.5 a Daude de Pradas, Appel riteneva senz'altro che *BdT* 112.3 fosse il suo modello metrico: «Hier liegt ein Fall vor, dass ein Liebeslied ein anderes in der Form nachgeahmt hat, denn es kann kein Zweifel sein, dass für dieses hier Cercamon 3 (...) Vorbild gewesen ist, wenn auch die Reime abweichen. Leider ist uns die Melodie von Cercamon nicht bekannt, so dass noch immer die Frage bleibt, ob auch die Weise von ihm entnommen ist» (*Provenzalische Inedita*, p. 87). Più cautamente Asperti, nel campo 'ipotesi di attribuzione' della scheda *BEdT* relativa a *BdT* 124.5, annota: «Da valutare l'identità di schema metrico con PC 112,3».

sistema di parità sillabica del tipo 8:7' o del tipo 8:7':7 (come in *BdT* 124.5),<sup>17</sup> si rileva che questa tipologia metrica si concentra massimamente in autori delle prime due generazioni e in particolare in trovatori di ascendenza marcabruniana come Cercamon, Bernart Marti,<sup>18</sup> Peire d'Alvernhe, Arnaut de Tintinhac (con schema rimico affine a quello di *BdT* 124.5 e stessa rima iniziale in *-ana*), Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga:

- JfrRud, *BdT* 262.6: a8b8a8b8b8c7'd8 (Frank 341:1) + *BdT* 335.15  
 Cercam, *BdT* 112.1b: a8b8a8b8c7'b8c7' (Frank 352:2)  
 Cercam, *BdT* 112.3: a7'b8b8c7'd8d8a7' (Frank 741:1)  
 BnMarti (?), *BdT* 104.2: a7'b8a7'b8c8d8e8 (Frank 430:5)  
 PAlv, *BdT* 323.1: a8b7'c8d7'e8f8e8 (Frank 867:1)  
 PAlv, *BdT* 323.4 = BnVent 70.2: a8b8b8a8c7'd8d8 (Frank 621:7)  
 PAlv, *BdT* 323.7: a8b7'c7'b7'd7c7'e7 (Frank 793:1)  
 PAlv, *BdT* 323.12: a8b8b8c7'd8e8e8 (Frank 759:2)  
 ArnTint, *BdT* 34.3: a7'b8b8c8d7'd7'e8 (Frank 747:5)  
 BnVent, *BdT* 70.26: a7'b7'a7'c7'd8d8e7' (Frank 461:1) + *BdT* 335.61  
 RbAur, *BdT* 389.5: a8a8b8b8c7'b8c7' (Frank 160:3) + *BdT* 80.16, 80.44  
 RbAur, *BdT* 389.27: a7b7'c7'c7'd8d8d8 (Frank 821.2) + *BdT* 80.2  
 RbAur, *BdT* 389.41: a7'b7'c7'c7'd8e7'f8 (Frank 834:1)

Al di fuori di questo nutrito manipolo di testi, il tipo strofico s'incontra poi soltanto in cinque canzoni di trovatori di terza o quarta generazione, ovvero: Azar, *BdT* 44.1 (Frank 127:1); Gaucelm Faidit, *BdT* 167.10 (Frank 875:4); Raimon de Miraval, *BdT* 406.23 (Frank 743:11) e relative imitazioni (*BdT* 80.24, 229.4, 284.1, 302.1); Peire Bremon lo Tort, *BdT* 331.1 (Frank 548:8); Aimeric de Belenoi, *BdT* 9.16 (Frank 548:7); nonché in due sirventesi: Raimon de Miraval, *BdT* 406.10 (Frank 443:2) e Bonifaci de Castellana *BdT* 102.2 (Frank

<sup>17</sup> Cfr. Barbara Spaggiari, «Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origini», *Metrica*, 3, 1982, pp. 15-105, sp. pp. 86-96.

<sup>18</sup> La paternità di *Lancan lo douz temps s'esclair* (*BdT* 104.2), *unicum* di **a**<sup>1</sup>, è in realtà dibattuta tra Bernart Marti e Reimon (o Bermon) Rascas, trovatore d'incerta datazione (Barbara Spaggiari: 1146-74; Saverio Guida: 1208-34), ma ci sono buone probabilità che il componimento appartenga a un imitatore di Marcabru: cfr. da ultimo Francesco Carapezza, «À propos du *son desviat* de Marcabru (*BdT* 293.5)», *Revue des langues romanes*, 114, 2010, pp. 5-22, alle pp. 11-12.

463:1). L'indicazione non ha dunque valore assoluto ma è statisticamente rilevante, dal momento che il numero di testi conservati è di gran lunga maggiore per gli autori delle generazioni successive alla seconda.

Anche l'espedito di alternare rime femminili fonicamente simili all'interno della strofa sembra costituire un tratto caratteristico della versificazione antica: lo ritroviamo infatti nel presunto modello metrico *Per fin'amor* di Cercamon (rima a = -ira, rima c = -èra), mentre l'unico altro caso di alternanza -ana / -anha del repertorio trobadorico s'incontra nel vers rudeliano *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262.5), dove la variante palatale -anha, pure qui irrelata, si trova in serie rimita con -ana e -ina; quattro i rimanti in comune col nostro testo: *companha* 14, *gazanha* 21, *sana* (verbo) 27 e *setmana* (nella stessa accezione generica di 'tempo': «Ben agra bona setmana / qi de leis agues son vol...») in una *cobla* tramandata soltanto dai mss. a<sup>1</sup>ζ, e giudicata per questo apocrifia dall'editore Chiarini.<sup>19</sup>

3. Le indicazioni fornite dal tipo metrico della canzone si possono sostanziare con una serie di riscontri stilematici, tematici e lessicali che, come vedremo subito, puntano in direzione del «ricco filone degli imitatori di Marcabru», operanti intorno e oltre la metà del dodicesimo secolo.<sup>20</sup>

Cominciamo dall'incipit. La formula d'attacco *Bel / Belha m'es* (*quan / que*) ricorre, quasi sempre per introdurre una strofa d'esordio stagionale, in sei componimenti marcabruniani e in altrettante poesie di Peire d'Alvernhe, una volta in Bernart Marti e due volte in Bernart de Ventadorn;<sup>21</sup> in séguito essa quasi scompare dal filone lirico-

<sup>19</sup> Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, edizione critica con introduzione note e glossario, a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003, p. 90.

<sup>20</sup> L'espressione è di Barbara Spaggiari, «Venzac e Rascas? Postilla a *Il nome di Marcabru*», *Studi medievali*, 37, 1996, pp. 347-385, a p. 371.

<sup>21</sup> Marcabru: *Belh m'es quan son ombriu li mon* (BdT 293.2), *Bel m'es quan la rana chanta* (BdT 293.11), *Bel m'es qan s'azombra-ill treilla* (BdT 293.12), *Bel m'es can s'esclarzis l'onda* (BdT 293.12a), *Bel m'es quan son li fruich madur* (BdT 293.13), *Bel m'es quan la fuelh'ufana* (BdT 293.21); Peire d'Alvernhe: *Belha m'es la flors d'aguilen* (BdT 323.5), *Belh m'es lo chans per la faia* (BdT 323.6), *Bel m'es quan la roza floris* (BdT 323.7), *Belh m'es qui a son bon sen* (BdT 323.8), *Belh m'es qu'ieu fass' huey mays un vers* (BdT 323.9), «*Belh m'es quan l'alauza se fer / en l'ayr, per on dissen lo rays...*» (BdT 323.12, str. II, vv. 8-



amoroso (con numerate eccezioni come Arnaut de Maruelh, *BdT* 30.10; Raimon de Miraval, *BdT* 406.12; Raimon Vidal de Bezalú, *BdT* 411.2 e l'anonima *BdT* 461.41) mentre viene significativamente 'rilanciata' da Bertran de Born, passando poi, quasi marca di genere, alle strofe esordiali guerresche dei suoi imitatori più tardi.<sup>22</sup> L'alta concentrazione della formula incipitaria presso Marcabru e i suoi imitatori lirici fino a Bernart de Ventadorn non può essere casuale ma costituisce un segnale di continuità stilistica nella generazione successiva a quella del grande trovatore guascone, quando una schiera di autori di diversa caratura – primo fra tutti Peire d'Alverne – trasfusero molti elementi formali della sua poesia moralista nel filone lirico-amoroso.

Questo trasferimento di stilemi marcabruniani in ambito strettamente lirico si osserva anche in *Belha m'es la votz autana*. Esiste anzi un preciso testo di Marcabru che sembra aver fornito diversi ingredienti formali all'autore della nostra canzone. Si tratta di *Bel m'es quan la fuell'altana* (*BdT* 293.21, con schema a7'b5'a7'b5'a7'b5' [Frank 223:5]), un virulento *vers*, trasmesso da CE e databile forse al 1148, dove all'amore naturale degli animali, *sesta creatura vana*, si contrappone quello, ingannevole e perverso, degli uomini, contro cui si scaglia una serie d'invettive culminante nell'accusa finale della *falsa gen cristiana* che nemmeno il pellegrinaggio in Terrasanta può redimere. Notevole è anzitutto che alla congettura proposta «fort dubitativement» da Dejeanne per il rimante incipitario – «Bel m'es quan la fuelh'ufana (da un v. \*ufanar 'inorgogliarsi') / e[n] l'auta branquilha» ('J'aime quand la feuille paraît orgueilleuse sur la haute petite branche') –, gli editori inglesi oppongano una lettura più coerente rispetto

9); Bernart Marti: *Bel m'es lai latz la fontana* (*BdT* 63.3); Bernart de Ventadorn: *Bel m'es can eu vei la brolha* (*BdT* 70.9), *Bel m'es qu'eu chan en aquel mes* (*BdT* 70.10). A questi riscontri incipitari si può aggiungere una strofa interna di Cercamon: «Bel m'es quant ilh m'enfolhetis / e·m fai muzar e·n vauc badan...» (*BdT* 112.4, str. VII, vv. 37-38).

<sup>22</sup> Bertran de Born: «Bella m'es preissa de blessos / cubertz e teins e blancs e blaus...» (*Ar ven la coindeta sazoz*, *BdT* 80.5, str. III, vv. 17-18) e l'incipit *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge* (*BdT* 80.7); Peire de Bergerac: *Bel m'es cant aug lo rosso* (*BdT* 329.1); Bernart de Rovenac: *Belh m'es quan vei pels vergiers e pels pratz* (*BdT* 66.1); Blacasset: *Bel m'es qu'ieu veja en un bel camp rengatz* (*BdT* 96.6); Guilhem de Montanhagol: *Bel m'es quan d'armatz aug refrim* (*BdT* 225.3). A questi sirventesi di schietta matrice bertrandiana si può aggiungere solo Peire Cardenal, *Belh m'es quan vey que boyer e pastor* (*BdT* 335.4).

alla *varia lectio* (1 *fuelha fana C, fuelhalfana E*; 2 *el outra C, elautra E*), ovvero «Bel m'es quan la fuell'altana / el aut ra[m] branquilla» ('I like it when the lofty foliage shoots on the high branch'), che istituirebbe un rapporto lessicale immediato fra i due incipit.<sup>23</sup> Anche il termine *votz* riferito al verso degli uccelli col preciso intento di umanizzarli è riconducibile al lessico e alla poetica marcabruniana: esso compare appunto al v. 7 di *BdT* 293.21 – «Quecx auzels ques a votz sana / del cantar s'atilla», dove *sana* è caratterizzazione prettamente morale, mentre l'agg. *autana* 'forte, sonora' (da ALTUS) di *BdT* 124.5 è, più banalmente, attributo topico della voce umana nella letteratura medievale insieme a CLARUS e derivati romanzi<sup>24</sup> – e ricorre in altri tre componimenti di Marcabru.<sup>25</sup> Oltre al supposto *altana* incipitario e a *sana*, *BdT* 293.21, v. 7 (agg.) = 124.5, v. 7 (verbo), sono rimanti comuni ai due testi anche *trafana*, *BdT* 293.21, v. 25 (verbo: «Jovens feuneia e trafana») = *trefana*, *BdT* 124.5, v. 36 (probabilmente agg.); *sertana*, *BdT* 293.21, v. 27 = *certana*, *BdT* 124.5, v. 29 (e si noti che il sintagma *joia certana* è in rima anche in Marcabru, *BdT* 293.36, v. 6); e soprattutto il toponimo *Corrossana* (*BdT* 293.21, v. 39 = 124.5, v. 21), cioè la provincia persiana del Khorassan, impiegato per la prima

<sup>23</sup> *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, publiées par Jean-Marie-Lucien Dejeanne, Toulouse 1909, XXI, pp. 103-106 e 228-229; *Marcabru. A Critical Edition*, by Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, Cambridge 2000, XXI, pp. 296-307.

<sup>24</sup> Cfr. Francesco Carapezza, «Autour du cliché roman de la voix haute et claire», *PRIS-MA. Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge*, XXIV/1-2, 2008 [= *La voix dans l'écrit*, IX/X], pp. 3-26.

<sup>25</sup> *BdT* 293.2, v. 7-10: «e·ls auzels de sotz la verdon / mesclon lurs critz ab lo chanton / e quascus, ab la votz que an, / jauzis som parelh en son loc»; *BdT* 293.13, vv. 3-4: «e·il auzel per lo temps escur / baisso de lor votz lo refrim»; *BdT* 293.26, vv. 12-15: «Sobr'una branca florida / lo franex auzels brai e crida; / tant ha sa votz esclarzida / qu'ela n'a auzit l'entensa». Le poche altre occorrenze trobadoriche del termine *votz* riferito agli uccelli s'incontrano presso Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.23, vv. 1-2: «La dousa votz ai auzida / del rosinholet sauvatge»; *BdT* 70.39, vv. 3-4: «e·l rossinhols autet e clar / leva sa votz e mou so chan»), che aveva ben presente la lezione di Marcabru, Arnaut Daniel (*BdT* 29.4, v. 3: «e·il votz dels auzels sona e tint») e Elias Cairel (*BdT* 133.5, vv. 3-4: «e quan ieu auch de lui [*scil.* lo rossinhols] matin e ser / cans e retins, doussas votz e refrachs»), entrambi esponenti dello stile *clus* di ascendenza marcabruniana.

volta nella lirica provenzale da Marcabru per indicare la Terrasanta,<sup>26</sup> e presente quindi in un'invettiva satirica di Guilhem de Berguedà (*Un trichaire*, *BdT* 210.22, v. 61) entro una serie di nomi di luogo esotici, e nel sirventese *Ges de disnar non for'oimais maitis* (*BdT* 80.19) di Bertran de Born per istituire un'iperbole simile a quella del nostro testo (vv. 39-40: «Mais aic de joi que qi-m des Corrozana / car a son grat m'en esgau»).<sup>27</sup> Secondo Fuksas, le due *similitudines* geografiche di *BdT* 124.5, ovvero la ricchezza del sultano di Persia (vv. 19-21) e la conquista della Spagna (vv. 31-32), «potrebbero essere considerate come riferimenti alle terre d'origine degli 'infedeli musulmani'»,<sup>28</sup> ovvero il *lai* e il *sai* del *vers del lavador* di Marcabru (293.35), databile, come *BdT* 293.21, al 1148-49: se così fosse, anche il nostro testo si situerebbe bene nel clima della Seconda Crociata.

Un altro tratto stilistico che ci riporta a Marcabru e al trobadorismo antico è la formazione nominale del tipo *causa* + agg. (*cauz'aurana* 22): essa s'incontra almeno tre volte nell'opera del trovatore guascone (*BdT* 293.18, v. 79 [red. C]: «Amors es ardidca cauz»; *BdT* 293.21, v. 27: «saubud'es cauzca sertana»; *BdT* 293.30, v. 77 [CR]: «per far la cauzca dousaina») e in una strofa apocrifia di contenuto gnomico, trasmessa da **MUa**<sup>1</sup>, del già citato Jaufrè Rudel, *Quan lo rius* («mas ieu aten cauzca vana»);<sup>29</sup> mentre è praticamente estromessa dal registro aulico della canzone d'amore con l'eccezione significativa di Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389.16, v. 33: «Anat ai cum cauz'enversa»; *BdT* 389.24 [dubbia], v. 9: «C'as dig? ... Causca fola!»).<sup>30</sup>

Notevole è poi, in questa prospettiva, che la sesta ed ultima *cobla*

<sup>26</sup> Cfr. l'ed. Gaunt-Harvey-Paterson, *Marcabru*, p. 307 n. 45, con un riscontro coevo del toponimo in una lettera del maestro dei Templari André de Montbard († 1156): «...et ex alia parte Parthis de Corrozana irruentibus...».

<sup>27</sup> Cfr. Wilhelmina M. Wiacek, *Lexique des noms géographiques et ethniques dans les poésies des troubadours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1968, p. 103.

<sup>28</sup> Anatole Pierre Fuksas, *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma 2002, p. 25 n. 14.

<sup>29</sup> Si legge nell'ed. Chiarini, *Jaufrè Rudel*, p. 89.

<sup>30</sup> Reperisco inoltre, nella canzone di Ademar lo Negre *De solaz e de chansos*, *BdT* 3.3, v. 46: «q'eu vif com caus'esperduda»; le poche altre occorrenze sono circoscritte al registro più colloquiale della tenzone (ad es. Bertran de Preissac, *BdT* 88.1, v. 15: «causa folla»; *BdT* 88.2, v. 41: «causa pega»; Raimon de las Salas, *BdT* 409.3, v. 21: «causa esmarida»).

di *Belha m'es* si configuri come un'aspra invettiva contro i *trobador* che compongono *vers* (l'uso del termine è indicativo) per stolti *entendedor* corrompendo così l'arte del canto: si tratta di un dispositivo retorico in tutto assimilabile alle seconde strofe dei *vers* marcabruniani *Lo vers comens quan vei del fau* (*BdT* 293.33) e *Per savi teing ses doptanza* (*BdT* 293.37), nonché alla quarta strofa di *Puois nostre temps comens'a brunezir* (*BdT* 112.3a), anch'esso un *vers* morale databile al 1147 e attribuito a Cercamon dai mss. **Ca**<sup>1.31</sup>. Nel nostro caso l'invettiva contro i falsi trovatori, dislocata in chiusa di componimento (come quella contro i falsi cristiani di *BdT* 293.21, str. VIII, vv. 43-47, da cui mutua possibilmente l'attacco: «Sist falsa gent crestiana / qu'en crim pec fremilla»: «Folha gens falsa trefana!») e apparentemente fuori contesto, avrebbe la funzione topica di sancire la superiorità poetica dell'autore e denuncia al contempo il suo carattere di blanda emulazione del modello di poesia moralista trasposto in ambito lirico-amoroso.

Sempre sul piano del contenuto, si osserva che la parte frontale della terza *cobla* di *Belha m'es* (vv. 15-18) sviluppa il motivo dell'amore di lontano, tematizzato per la prima volta nel canzoniere di Jaufrè Rudel e ripreso quindi da Peire d'Alvernhe in almeno due luoghi della sua opera (*BdT* 323.10, vv. 64-66 e *BdT* 323.11, vv. 8-11). I versi in questione,

III        De luenh pot esser probdana  
              amors a fin amador  
              et aura greu cor trichador  
              sa aquilh qui plus guazanha,

18

<sup>31</sup> *BdT* 293.33, str. II, vv. 7-12: «E segon trobar naturau / port la peir'e l'esc'e-l fozill, / mas menut trobador bergau / entrebesquill / mi tornon mon chant en badau / e-n fant gratill» 'Come richiede schietto poetare, porto la pietra e l'esca e l'acciarino, ma ronzanti poetucoli arruffati mi volgono il mio canto in baia e ne fanno beffe' (Aurelio Roncaglia, «*Lo vers comens quan vei del fau*», *Cultura neolatina*, 11, 1951, pp. 25-48, a p. 30 e 32); *BdT* 293.37, str. II, vv. 7-12: «Trobador a sen d'enfanza / movon als pros ataina / e torno a desceplina / ço que veritaz autreia, / e fan los moz per esmanza / entrebescaz de fraitura»; *BdT* 112.3a, str. IV, vv. 19-24: «Ist trobador, entre ver e mentir, / afollon drutz e molhers et espos / e van dizen qu'Amors torn'en biays, / per que-l marit en devenon gilos, / e donnas son intradas en pantays, / cuy mout vol hom escoutar et auzir». Sul motivo in Marcabru, si veda Ruth Harvey, *The Troubadour Marcabru and Love*, London 1989, pp. 34-35.

possono essere resi in questo modo (con un dubbio residuo circa l'interpretazione della scrittura *sa* come *sai* avv., per cui cfr. nota al v. 18): 'L'amore di lontano può essere vicino al fino amante, e difficilmente avrà animo ingannatore, in questo caso, colui che ottiene di più in amore'. La possibilità che l'amore 'di lontano' o 'in lontananza' diventi 'vicino' (*probdana*) per il perfetto amante annulla di fatto il paradosso ontologico rudeliano e richiama invece l'assunto predicato da Peire d'Alvernhe in apertura della seconda *cobla* del suo celebre *vers Deiosta-ls breus jorns* (*BdT* 323.11): «Contr'aisso m'agrada-l parers / d'amor loindans e de vezis, / car pauc val levars ni jazers, / ses lei, celui qui l'es aclis» (vv. 8-11); che Beltrami traduce: «Di fronte a ciò mi piace l'apparire d'Amore in lontananza e da vicino, giacché val poco alzarsi e giacere senza Lui (Amore) a colui che gli è devoto». <sup>32</sup> A prescindere da tale riscontro intertestuale, cui si può affiancare pure un luogo di Bernart Marti, <sup>33</sup> bisogna ammettere che la questione ideologica dell'amore da lontano o da vicino è peculiare della stagione trobadorica antica e potrebbe quindi costituire un indizio utile per la collocazione storica di *BdT* 124.5.

Un'ultima osservazione di tipo lessicale. Come s'era accorto Anglade, nel nostro testo si trovano «des mots rares ou inconnus: *abrossit* (v. 9), *aurana* (v. 22), *sanha* (v. 31 [ma 39]), mot inconnu, *assorizana* (v. 42), seul exemple donné par Raynouard». <sup>34</sup> Sul primo termine, *abrossitz* – participio d'un verbo \**abrusir* o \**abursir* per il quale Appel aveva proposto l'etimo lat. ABHORRĒSCĒRE, poi rifiutato per ragioni fonetiche dal *FEW* –, <sup>35</sup> va detto che la sua prima attestazione si

<sup>32</sup> Pietro G. Beltrami, «Per una rilettura di *Deiosta-ls breus jorns e-ls loncs sers*», in *Scène, evolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria – Messina, 7-13 juillet 2002), publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, Roma 2003, 2 voll., vol. I, pp. 41-70, a p. 65 (cfr. anche p. 60).

<sup>33</sup> *Bel m'es lai latz la fontana*, *BdT* 63.3, vv. 46-47: «En autr'amistat probdana / m'amar mis, que·m fo dolsana»; cfr. *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a cura di Fabrizio Beggiano, Modena 1984, p. 88 n. al v. 46.

<sup>34</sup> Joseph Anglade, «Les chansons du troubadour Rigaut de Barbézieux», *Revue des langues romanes*, 60, 1918-20, pp. 201-310, a p. 233.

<sup>35</sup> Cfr. *LR*, s.v. *abrossir*, *abruzir*; *DOM*, s.v. [*abrusit*]; *FEW*, t. XXII, 1<sup>re</sup> partie (*Matériaux d'origine inconnue ou incertaine*), p. 26, sotto l'entrata *triste*: «Apr. *aburzit* p. p. 'fâché, attristé' (Marcabru, Rn [= *LR*]), *aburzit* (12. jh.), *abrossit* (hap. 13. jh.). – Die von Appel (FestsBehrens 181) vorgeschlagene ety-

trova, di nuovo, in Marcabru, *Doas cuidas a-i, compaigner* (BdT 293.19), vv. 4-5: «per la bona cuia m'escgau, / e per l'avol sui aburzitz». <sup>36</sup> Anche l'agg. *auran* 'folle' è raro in ambito lirico-amoroso: esso s'incontra solo in un *vers* di Bernart de Ventadorn (*Ja mos chantars*, BdT 70.22, v. 37: «que val aitals amors aurana») e in una canzone di Raimbaut d'Aurenga (*Pos trobars plans*, BdT 389.37, v. 17: «Son ben aurans!»), mentre risulta più consono al registro satirico dell'invettiva, come mostrano Guilhem de Berguedà (BdT 210.22, v. 45: «Res aurana»; v. 66: «qu'anc non la vi mas aurana») e Bonafe in tenzone con Blacatz (BdT 98.1 = 97.10, v. 42: «orbacha aurana»). Gli altri due termini elencati da Anglade, il sost. *sanha* (forse «Rohrkolbe», cioè tifa, un'erba palustre, secondo Levy) o meglio *assanha* («cenelle», cioè la bacca rossa del biancospino e dell'agrifoglio, secondo Thomas: cfr. nota al v. 39) e la forma verbale *assorizana* (da un v. *assorizana* «empirer, se déteriorer» secondo il Raynouard) sono invece hapax della poesia trobadorica. Questa curiosa concentrazione di termini desueti in un componimento dal lessico per altro comune potrebbe essere sintomo d'inesperienza e insieme di arcaicità, rimandando cioè ad un momento in cui la codificazione del lessico lirico trobadorico era ancora in fase gestazionale.

I dati fin qui riuniti orientano insomma a ritenere che la canzone *Belha m'es* sia il prodotto di un imitatore lirico di Marcabru piuttosto maldestro oppure alle prime armi, e contribuiscono d'altra parte a diminuire la verosimiglianza dell'attribuzione isolata di C al trovatore Daude de Pradas.

mologie ist, besonders in lautlicher hinsicht, nicht überzeugend»; il riferimento è a Carl Appel, «Die Fortführung des Provenzalischen Supplement-Wörterbuchs von Emil Levy», in *Behrens-Festschrift*, Jena-Leipzig 1929, pp. 168-182. Ci si può domandare se il termine prov. sia da mettere in relazione con l'agg. afr. *abroti* o *abruti*, registrato dal Godefroy col significato di 'accablé de chagrin' e presente in testi epici del sec. XII (in part. *Foucon de Candie*, dove si trova in ditto-logie come «iree et abrotie», «dolanz et abruzitz»). Nel TL il lemma è assente.

<sup>36</sup> Le uniche altre occorrenze trobadoriche si trovano in Giraut de Bornelh, *Er'auziretz* (BdT 242.17), vv. 54-56: «tan qu'en magrezisc e sec / volven de tort en travers / plus abruzitz d'un convers»; e in Guilhem Ademar, *S'ieu conogues* (BdT 202.12), vv. 36-38: «Quoras qu'ieu fos grieus ni pezans / ni abruzitz ni nualhos, / eras suy bautz e delechos».

4. Un altro elemento che concorre ad avvalorare questa ipotesi è fornito dal dettato musicale tramandato dal canzoniere **W** a c. 196r (riproduzione in calce). Ricordo preliminarmente che l'esistenza della musica per *BdT* 124.5 era stata invocata come argomento per negare la paternità deodatiana; la *vida* del trovatore tràdita dai mss. **ABIK** recita infatti: «e fez cansos per sen de trobar, mas no movian d'amor, per que non avian sabor entre la gen, ni non foron cantadas [ni grazidas **B**]» (BS, XXX, p. 233, § 3).<sup>37</sup> In realtà, l'indicazione del biografo potrebbe dipendere semplicemente dal fatto che le melodie di Daude de Pradas, non tramandate dai canzonieri musicali, non gli erano note; bisogna d'altro canto ammettere che la fortuna musicale di 124.5, attestata dalla tradizione francese (**W** e citazione nel *Roman de la Rose*), stride con l'assoluto silenzio delle fonti musicali riguardo ai componimenti autentici del trovatore.

Ora, la melodia superstita di *Belha m'es* mostra delle evidenti affinità stilistiche e strutturali con quella della tenzone, già menzionata a proposito del tipo strofico, fra un Peire, che una parte autorevole della critica identifica con l'Alverniate,<sup>38</sup> e Bernart de Ventadorn, *Amics*

<sup>37</sup> Al contrario, Appel metteva il dato biografico in relazione coi pochi e incerti casi di riuso di forme metriche, e dunque forse di melodie preesistenti, da parte di Daude de Pradas, imputando a tale prassi imitativa l'impopolarità delle sue canzoni: «Die Biographie meldet, dass Daudes Canzonen nicht beliebt waren; vielleicht trug diese Aneignung fremder Formen (und Weisen?) zu ihrer Unbeliebtheit bei» (Appel, *Provenzalische Inedita*, p. 87).

<sup>38</sup> Il cauto parere di *BdT* – «Die Zuweisung an P. d'Alvergne ist willkürlich, aber nicht unwahrscheinlich» (323.4, p. 280) – si basava su una bibliografia che comprende i nomi di Bartsch, Gröber, Jeanroy, Appel e Vossler, i quali tendevano a identificare il primo tenzonante con Peire d'Alvernhe. La sua candidatura è stata poi difesa da Aniello Fratta, Peire d'Alvernhe, *Poesie*, Manziana 1996, pp. 17-18, e in «Ancora sul testo e sull'interpretazione delle poesie di Peire d'Alvernhe», *Rivista di studi testuali*, 5, 2003, pp. 21-49, alle pp. 23-24; mentre Beltrami, sulla scorta di Michael Kaehne, *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn*, 2 voll., München 1983, vol. II, pp. 278-288, ritiene che si tratti di «un giullare o trovatore non altrimenti noto» da identificare col Peirol che tenzona con Bernart (de Ventadorn?) su un argomento affine in *Peirol, com avetz tan estat* (*BdT* 70.32 = 366.23): cfr. Pietro G. Beltrami, «Per la storia dei trovatori: una discussione», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 118, 1998, pp. 27-50, a p. 37 n. 30; Idem, «Giraut de Borneil 'plan' e 'clus'», in *Interpretazioni dei trovatori*, Atti del Convegno (Bologna, 18-19 ottobre 1999), a cura di A. Fassò e L. Formisano = *Quaderni di filologia romanza*, 14, 1999-2000, pp. 7-43,

*Bernartz de Ventadorn* (*BdT* 323.4 = 70.2; a8 b8 b8 a8 c7' d8 d8 [Frank 621:7]), anch'essa trådita unicamente dal canzoniere **W** a c. 190v.<sup>39</sup> Entrambe le melodie sono del tipo 'oda continua', cioè senza ripetizioni strutturali di interi versi melodici, ed entrambe sono impostate nel modo di fa, con mutazione dell'esacordo da duro a molle in corrispondenza della cadenza del secondo verso in *BdT* 323.4, a partire dal terzo verso melodico in *BdT* 124.5 (che introduce pure il mi bemolle al v. 5 pos. 3 e al v. 7 pos. 2). Il dato che colpisce di più è l'identità quasi perfetta dell'esordio, estesa fino alla porzione cadenzale del secondo verso melodico: essa è infatti ascendente nel primo caso e si conclude sulla dominante (do), mentre nel secondo caso discende, tramite la mutazione esacordale, alla tonica (fa). Ecco i due incipit a confronto nella trascrizione di van der Werf (*ETM*, p. 78\* e p. 230\*):

## 124.5 (W 196a)

1. Be - le m'es la veis al - ta - na

2. des lou - se - ignol en pa - scor

alle pp. 28-30. Ultimamente Ruth Harvey, che sembra però disconoscere gli interventi di Beltrami, non esclude l'attribuzione di *BdT* 323.4 a Peire d'Alvernhe: cfr. *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, p. 970. A distanza di quasi ottant'anni si può ripetere lo stringato giudizio di Alfred Pillet in merito alla questione: l'attribuzione di *Amics Bernartz* a Peire d'Alvernhe è arbitraria ma non inverosimile.

<sup>39</sup> Su questa melodia si vedano Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis 1996, pp. 152 e 211; Olivier Cullin, «Peire d'Alvernhe», in *Guide de la Musique du Moyen Âge*, sous la direction de F. Ferrand, Paris 1999, p. 280; Francesco Carapezza, «Implicazioni musicali in Peire d'Alvernhe: sul vers autunnale 323.15», in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI Convegno della Società italiana di filologia romanza (Padova - Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, 2 voll., Padova 2009, vol. I, pp. 93-116, a p. 113 n. 63; Giorgio Monari, «Osservazioni su un caso di imitazione melodica nel repertorio trobadorico: la tenzone *Amics Bernartz de Ventadorn* e la canzone *Era-m cos-selhatz, senhor* di Bernart de Ventadorn», ivi, pp. 117-137.



## 323.4 (W 190c)

1. A - mis Ber - nart de Ven - ta - dor,

2. com vos po - ias de chant su - frir

Dopo l'esordio comune, le due melodie divergono sensibilmente: la prima si assesta nel registro acuto dell'ambito (dal *sib* al *fa*) toccando spesso il *fa* superiore (v. 3 pos. 3, v. 5 pos. 1, e in *finalis* dopo cadenza asc. al v. 6), mentre la seconda tende ad esplorare il registro grave (dal *do* al *sib*) e presenta due vistose cadenze melismatiche sul *do* (vv. 4 e 6). Altri elementi stilistici e insieme strutturali comuni ai due testi musicali sono la divisione (*cantus divisio* di Dante) dopo il quarto verso, realizzata in entrambi i casi tramite l'andamento discendente della linea melodica al principio della *cauda* (*fa re mi b re-do-sib-la sib*, in 124.5, v. 5 pos. 1-5; *sib la sol fa*, in 323.4, v. 5 pos. 1-4), con la differenza che in *Amics Bernartz* tale divisione è rimarcata da un ampio intervallo o *differentia* di settima diminuita (*do/sib*) fra quarto e quinto verso (ed è infatti rispettata, a livello sintattico, in tutte le strofe, nonché ribadita dalle due *tornadas* di tre versi), mentre in *Belha m'es* essa risulta più attenuata (l'intervallo fra i due versi è di una terza: *re/fa*) rispecchiando la fluidità delle partizioni nel testo verbale (solo la III e la V strofa hanno una pausa sintattica forte dopo il quarto verso); e inoltre il collegamento tonale fra la cadenza conclusiva e il *da capo* della melodia sulla seconda strofa: in *Belha m'es* si tratta di una cadenza sospensiva sul *la*, che è la nota iniziale del primo verso, mentre in *Amics Bernartz*, il *si* naturale del primo neuma cadenzale (v. 7, pos. 6: *en*) e la *finalis* *sol* preludono al verso iniziale, senza bemolle e con cadenza pure sul *sol*.

Da queste annotazioni, sia pure parziali e fatte da un non musicologo, credo si possa evincere che la solidarietà stilistica fra i due testi difficilmente sarà casuale o risultante dal gusto musicale dei trascrittori: proprio il contrasto fra elementi affini o persino identici in posizione di rilievo strutturale (frase d'esordio e conseguente mutazione esacordale, andamento melodico del principio della *cauda*, collegamento tonale fra ultimo verso e incipit musicale) ed elementi divergenti (re-

gistri, cadenze, distribuzione dei melismi, ecc.) potrebbe denunciare una comunanza di ambiente di produzione se non addirittura di mano del compositore. Ricordo in proposito che il musicologo Sesini, individuando alcuni elementi di affinità incipitaria fra diversi componimenti musicali di Folchetto di Marsiglia, non esitava ad attribuirli allo ‘stile melodico’ del trovatore.<sup>40</sup>

5. Un ultimo elemento che abbiamo finora sottaciuto entra a questo punto in gioco: la designazione di *Belha m'es* come «chançon auvri-gnace» nel romanzo di Jean Renart. L'attributo coronimico è stato finora interpretato in riferimento alla lingua del testo verbale, cioè come genericamente provenzale, alla stregua della designazione consimile «son poitevin» o «chanson poitevine» che compare in testi narrativi o canzonieri francesi (come rubrica di componimento).<sup>41</sup> In altra sede ho avuto modo di prospettare che tali designazioni possano avere a che fare *anche* con la melodia dei testi lirici, e in particolare che vadano riferite a tipologie musicali che venivano associate alle regioni storiche del Midi da parte degli scrittori in volgare del Nord:<sup>42</sup> in una scena di festa del poema allegorico *Tournoiement Antéchrist* (1234-1240) si fa ad esempio distinzione fra *sons gascoins*, *sons auvergnaus* e *sons poitevins*.<sup>43</sup> Nella fattispecie, non si può escludere che l'indicazione dell'Alvernia come regione di provenienza di *Belha m'es* nel *Roman de la Rose* contenga qualcosa di più che un semplice riferimento alla lingua dei trovatori.<sup>44</sup> Certo è che l'evidente affinità musicale con una tenzone il cui primo *partenaire*, e dunque l'inventore della melodia, ha qualche possibilità di essere identificato con Peire d'Alvernhe, è un

<sup>40</sup> Ugo Sesini, «Folchetto da Marsiglia poeta e musicista» (1938), in *Musico-logia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medio Evo*, Bologna 1971, pp. 115-124, alle pp. 120-122.

<sup>41</sup> Cfr. ad es. Lecoy, «Sur la date», p. 392: «On chante dans le palais de Mayence, aux vers 4639-45 (4653-59), une chanson *auvri-gnace*, c'est-à-dire auvergnate, c'est-à-dire provençale»; e nel glossario, s.v. *auvri-gnace*, si specifica: «en langue auvergnate (c'est-à-dire, ici, provençale)» (p. 201).

<sup>42</sup> Francesco Carapezza, «Un'ipotesi sul *son poitevin*», *Medioevo romanzo*, 36, 2012, in stampa.

<sup>43</sup> Cfr. *Li tornoiemenz Antecrit von Huon de Mery*, nach den Handschriften zu Paris, London und Oxford neu hg. von Georg Wimmer, Marburg 1888, vv. 482-497.

<sup>44</sup> Un indizio in questo senso è menzionato nella nota al v. 4.

dato che dovrebbe far riflettere in questa direzione, tanto più che il grande trovatore alverniate rappresenta forse la massima espressione del ‘marcabrunismo’ lirico ed è stato chiamato infatti più volte in causa nel nostro discorso, segnatamente a proposito del tipo strofico, della formula d’attacco *Bel m’es* e del motivo dell’amore di lontano.

Naturalmente ciò non basta a ipotizzare la candidatura di Peire d’Alvernhe come autore di *BdT* 124.5, componimento lirico che, seppur ‘antico’, è di qualità tutto sommato mediocre e non può ambire ad essere allineato allo stile turgido e alla maestria retorica del «meillor trobador del mon, tro que venc Guirautz de Borneill» (BS, XXXIX, p. 263), a meno che non si voglia pensare a una sua fase di apprendistato poetico, in cui la lezione di Marcabru è ancora imitata in maniera pedissequa e i ferri del mestiere non sono ancora affinati. I dati raccolti permettono invece di ipotizzare con una certa verosimiglianza che l’attribuzione isolata di C a Daude de Pradas vada finalmente scartata e che si possa circoscrivere il periodo e l’ambiente di produzione di *Belha m’es la votz autana* a quello degli imitatori lirici di Marcabru, attivi, come Peire d’Alvernhe e Bernart de Ventadorn, intorno alla metà del secolo XII.

A manuscript page featuring a large, ornate initial 'B' in black and red. The text is written in a Gothic script on several lines of musical notation. The text reads: "Be mef la veif alkana def / loufignol en pascor . que / foule ef verf et blanche floz . et lerte naif / en la fane . a donc tentiffent li vergier . et / touf maure tal meffier . quel eoz mi raine / et fane . G'". The musical notation consists of square neumes on a four-line staff.

W, c. 196r, col. a-b (part.)

Daude de Pradas (?)  
*Belha m'es la votz autana*  
 (BdT 124.5)

*Mss.*: C 169r-v (*Daud' d' pra*), W 196r (anonimo; solo le strofe I e IV, seguite da uno spazio bianco di circa 15 righe; notazione musicale sulla prima strofa); la strofa iniziale è citata all'interno del *Roman de la Rose* attribuibile a Jean Renart (sec. XIII *in.*) e trasmesso dal ms. unico BAV, Reg. 1725 (siglato **ε** in *BdT*), alla c. 93rb: cfr. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, édité par Félix Lecoy, Paris 1962 (rist. 2000), p. 142, vv. 4653-4659 (cfr. Appendice).

*Edizione*: *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, hg. von Carl Appel, Leipzig 1890, 1892<sup>2</sup>, pp. 87-88; Silvio Melani, «*Per sen de trobar*»: *l'opera lirica del trovatore Daude de Pradas*, tesi dottorale, Università di Firenze, IV ciclo, a.a. 1991-92, pp. 335-344 (n° 18).

*Metrica*: a7' b7 b8 c7' d8 d8 a7' (Frank 741:2); 6 *coblas unissonans* di 7 versi. Frank scheda il secondo verso come ottosillabo e si chiede «Vers 2: 7 syll.?»), ma il testo non offre appigli per pensare che esso vada regolarizzato per livellare la misura dei versi con rima b. L'identità formale con la canzone *Per fin'amor m'esbaudira* (*BdT* 112.3, Frank 741:1), attribuita a Cercamon da **D**<sup>a</sup> e anonima in **f**, che ha sicuramente un ottosillabo al secondo posto, non è dunque perfetta ma rimane comunque significativa (cfr. Introduzione, § 2). Si noti per altro che la rima femminile centrale (c = *-anha*) è irrelata ma fonicamente simile alla rima femminile esterna (a = *-ana*): lo stesso fenomeno si osserva in 112.3 (a = *-ira*, c = *-èra*).

*Melodia*: W (*ETM*, p. 78\*); è del tipo 'oda continua', con formula ABCDEFG. L'incipit musicale è quasi identico a quello della tenzone fra Peire (d'Alvernhe?) e Bernart de Ventadorn (*BdT* 323.4 = 70.2), annotata nello stesso ms. a c. 190v (*ETM*, p. 230\*): si veda in proposito l'Introduzione, § 4.

*Testo*. Si propone un nuovo testo critico, formalmente più conservativo di quello apeliano (non si corregge in particolare la declinazione di *ioy* 14, *souda* 21, *aital* 27, e neppure le forme anomale *aquilh* 18 e *quix* 37), segnalando in apparato i punti in cui se ne discosta. Si indicano a testo sia le integrazioni (fra quadre) che le correzioni di singoli caratteri (in corsivo) dell'unico testimone occitano. Le due attestazioni francesi si trovano in appendice. Nelle note si discutono soltanto problemi di natura testuale.

- I Belha m'es la votz autana  
 del rossinhol em pascor  
 quan fuelh'[es] vertz e blanca flor  
 nays e l'erbet'en la sanha 4  
 e retendeysson li vergier,  
 e ioy's auria·m tal mestier  
 que tot mi reve e·m sana. 7
- II Estat ai molta setmana  
 abrossitz en gran languor  
 qu'ieu no puesc viure ses amor,  
 et ylh es mi tant estranha 11  
 qu'ieu trac gran mal en cossirier,  
 mas be n'ai guizardon entier  
 si·l ioy qu'ieu vuelh no·m soana. 14
- III De luenh pot esser probdana  
 amors a fin amador  
 et aura greu cor trichador  
 sa aquilh qui plus guazanha; 18  
 qu'ieu ai mai, s'aquesta conquer,  
 de benanans'ab un denier  
 que·l souda ab Corrossana. 21

3 fuelh uertz (-1); f'or 4 lēbeten 6 ioy<sup>s</sup> 10 uiur<sup>e</sup> 12 q'en 17 gre<sup>u</sup>  
 19 ai] am 21 corrossā | sa

*Appel*: 12 qu'ie·n 13 be n'ai 14 ioy's 17 e (il ms. ha l'abbreviazione ti-  
 roniana per *et*) 18 as aquel 21 soudas

I. Mi aggrada la voce forte dell'usignolo in primavera, quando le foglie sono verdi e nascono il fiore bianco e l'erbetta nel terreno umido, e i giardini risuonano; ed io avrei un tale bisogno di gioia che tutto mi rianima e guarisce.

II. Sono stato molto a lungo rattristato in grande pena perché non posso vivere senza amore, e lei mi è talmente avversa che il suo pensiero mi procura un gran dolore; ma ho invece una ricompensa perfetta se la gioia che voglio non mi rifiuta.

III. L'amore di lontano può essere vicino al fino amante, e difficilmente avrà animo ingannatore, in questo caso, colui che ottiene di più (in amore); se conquistassi questa (donna), io avrei più ricchezza con un solo denaro di quanta ne ha il sultano con tutta la Persia (lett. Khorassan).

- IV Esbahitz cum cauz'aurana  
 vau e totz ples de doussor  
 estau quan pes de sa valor,  
 e-n suy de peior companha 25  
 quar tug sola[tz] mi son guerrier,  
 que aital pes fai desturbier  
 e cortezia vilana. 28
- V Si n'agues ioya certana  
 miels m'agra doussa sabor  
 per que·m so·l dezirier melhor  
 que s'agues conquista Espanha; 32  
 no m'en tenguatx per ufanier  
 qu'anc no vitz mais a cavallier  
 tan de ioy, se n'es humana. 35
- VI Folha gens falsa trefana!  
 quar quix si fan trobador  
 fan vers a folh entendedor;  
 tal que no pretz un'assanha 39  
 canton e cridon voluntier  
 yssamen quo·l plus dreiturier,  
 per que chans assorizana. 42

26 cug sola | un 38 fan *corretto su* tan

*Appel*: 12 qu'ie-n 13 be n'ai 14 ioyx 17 e (il ms. ha l'abbreviazione tironiana per *et*) 18 as aquel 21 soudas 26 cug sol a un s. g. 27 aitals 29 Si-n 33 me-n 37 quex 39 una ssanha

IV. Vado stordito come un folle e sono colmo di dolcezza quando penso al suo valore, e sono di pessima compagnia perché ogni svago mi è nemico: quel pensiero è fastidioso e rende la cortesia villana.

V. Se io ne avessi gioia sicura, proverei di certo un dolce sapore, perché ciò che desidero è migliore di quanto sarebbe se avessi conquistata la Spagna; non mi considerate per questo uno sbruffone, ché non ho mai visto in un cavaliere tanta gioia se (la sua donna) gli è amichevole.

VI. Gente stolta falsa e ingannatrice! Chiunque, infatti, si fa trovatore compone *vers* per folli intenditori; quelli che io non stimo neanche una bacca (?) cantano e gridano volentieri come se fossero i più giudiziosi: per questo si corrompe (?) il canto.

## Appendice

I. Edizione diplomatica di **W** (c. 196r, col. a-b)

I	Bele mes la veis altana des louseignol en pascor que foille es vers et blanche flor et lerbe nais en larfane adonc tentissent li vergier et iois maurie tal mestier quel cor mi rauif et sane.	1   4   7
II (IV)	Esbaiz <i>com</i> caus arana vains et plans de duisor atai campes a sa valor sen sui de plusor <i>compane</i> que tuit soulaz mi sunt gerrier auiaz que lou faz destorber tal corteisie es vilane.	22   25   28

II. Jean Renart, *Roman de la Rose*, vv. 4644-4659 (ed. Lecoy, p. 142; riporto la strofa provenzale secondo l'ed. diplomatica fornita da Appel, p. 87 n.)

La protagonista del romanzo, Lienor, è appena giunta in incognito alla corte dell'imperatore che la ama senz'averla mai vista, con lo scopo di vendicare, con un abile infingimento, l'oltraggio che ella ha subito da parte del perfido siniscalco (è a lui che si riferisce il pron. *cil* del v. 4650).

L'eve qui des iex li descent ne la fesoit s'embelir non. Cil chanteor ne lor chançon ne la poënt esleecier; si oï ele conmencier iceste chançon auvrignace. Se ne fust cil, cui Diex mal face, qui la cuida desloiauter, mout seüst bien cest vers chanter:	4644    4648   4652
---	--



*Bele mest la voiz altane  
del roissillol el pascor  
que foelle est verz blanche flor  
et lerbe nest en la sane  
dont raverdissent cil vergier  
et joi mamor tel mestier  
que cors me garist et sane.*

4656

3. L'integrazione della copula, già in Appel, è avallata dalla tradizione francese: *que foille es vers et blanche flor* **W**, *que foelle est verz blanche flor* **E**.

4. L'unica altra occorrenza trobadorica del sost. *sanha* (*SW*, s.v. *sanha*, 1: 'sumpfige Wiese, Sumpfland') è nella canzone *Al plus leu* 213.1a, contesa tra Giraut de Bornelh (**CMRS<sup>g</sup>Va<sup>1</sup> + H**) e Guilhem de Cabestaing (**ADIK**) cui tende ad assegnarla la critica recente (cfr. scheda *BEdT*, campo «ipotesi di attribuzione»), al v. 49: «esquius plus qu'ausels de sanha». Come annota Melani rimandando a Albert Dauzat, Charles Rostaing, *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris 1963, s.v. Sagnes-et-Goudoulet, il termine sopravvive nella toponomastica meridionale, in part. in nomi di località dell'Ardèche, del Cantal e del Var (cfr. anche *TdF*, s.v. *sagno*, che registra «Saignes (Cantal, Lot); Bellessagne (Lozère); Les Saignes (Ardèche); La Saigne, Lassaigne, Les Saignes, Chauvessaignes, noms de lieux et de fam. méridionaux»), ma non mancano attestazioni documentarie d'epoca medievale, come quella riportata da *SW* («"Item pro quadam *sanha* communi pro indivisio cum haeredibus Petri Bernondi" [Du Cange VII, 304a]»), cui si possono ora affiancare quelle in volgare alverniate registrate da Philippe Olivier, *Dictionnaire d'ancien occitan auvergnat. Mauriacois et Sanflorain (1340-1540)*, Tubingen 2009, s.v. *sanha* (*sanlha*) s.f. 'pré, terrain plus ou moins marécageux': la più antica si trova in un *terrier* di Chaudes-Aigues (St-Flour) redatto nel 1379 sulla base di un documento del 1332 e recita «una *sanha* que fo d'Esteve Besso»; le attestazioni successive risalgono agli anni 1450, 1472, 1473. Il termine, che non ci arrischiamo a qualificare di *mot regional* per via della sua estensione moderna (cfr. *TdF*, loc. cit.), risulta dunque attestato già in antico nella supposta regione di provenienza della canzone (cfr. Introduzione, § 5).

12. Il clitico supposto da Appel (ms. *q'en*, ma cfr. *estan* = «estau» 24) non sembra necessario alla sintassi.

14. Sia Appel che Melani intendono *ioy* (corretto in *ioys*) soggetto di *soana*: 'se la gioia che io desidero non mi disprezza' (Melani); cfr. ad es. RmMir, *Anc trobars* (*BdT* 406.6, 39): «s'amors me soana» 'se Amore mi disdegna'. L'errore di declinazione non sussisterebbe intendendo *ioy* come oggetto di *soana* (il significato primo del v. *soanar* è 'rifiutare': cfr. *SW*, con

esempi letterari e documentari fra cui «*Sohanar, soanar* recusare» [*Don. prov.* 33b, 43]) retto da *ylh* 11, e il pron. encl. come oggetto indiretto: ‘se (lei) non mi rifiuta la gioia che voglio’.

18. Appel correggeva *sa aquilh* del ms. in *as aquel*, prob. ‘verso colui’, ma Melani rifiuta a buon diritto la correzione intendendo *sa = sai* avv. («qui, ovvero in questa circostanza») e attribuendo al rel. *qui* il valore di *cui*: ‘e difficilmente avrà cuore ingannatore, in questo caso, colui che egli [cioè Amore] ricompensa maggiormente’. Mi discosto parzialmente da questa interpretazione ridando a *qui* il valore di sogg. e intendendo *gazanhar* ‘ottenere (in amore)’: cfr. almeno JfrRud, *Quan lo rius* (*BdT* 262.5), vv. 20-21: «Ben es selh pagutz de mana, / qui ren de s’amor gazanha!»; e *SW*, s.v. *gazanhar*, 6 (‘bekommen, erhalten’).

26. Appel, seguendo **C**, stampa «*quar* cug sol a un son guerrier», e si chiede in nota: «Was meint der Dichter mit *son guerrier*?». La correzione su **W** (*que tuit soulaz mi sunt gerrier*), già proposta da Anglade, «Les chansons», p. 233 n. 2 (cfr. anche Manfred Raupach, Margret Raupach, *Französierte Trobadorlyrik*, Tübingen 1979, p. 164 n. 17: «Die Lesart in **C** gehört in die Rubrik ‘Schreib- oder Lesefehler’») ma non recepitata da Melani, è suggerita anche dal fatto che, in **C**, il segmento grafico *sola* si trova alla fine del rigo di scrittura (vd. apparato).

35. Il ms. legge *senes humana*, reso da Appel con «*se n’es humana*» (gloss.: *human* ‘freundlich, willfährig’), cioè, possibilmente, ‘non vidi mai in un cavaliere tanta gioia se (la sua donna) gli è amichevole’: cfr. ad es. BnVent, *Ja mos chantars* (*BdT* 70.22), vv. 29-30: «*qu’eu* vei que de nien m’apana / cilh que no·m vol esser umana»; Idem, *Can la frej’aura* (*BdT* 70.37), vv. 45-46: «*de solatz* m’es umana / can locs es ni s’eschai»; Marc, *L’autrier* (*BdT* 293.30), v. 35: «*si·m fossetz* un pauc umana». Ammettiamo, con Melani, che si tratta di soluzione impervia dal punto di vista logico-sintattico e che il segmento *senes* potrebbe risultare da un guasto della tradizione, ma non ci sentiamo di accogliere la sua «correzione congetturale» *en re humana* ‘a causa di un essere umano’. Il luogo permane dunque problematico.

36. È probabile che *trefana* sia qui agg. (associato al sost. *gens* anche in PBrem, *Rics pretz* [*BdT* 330.15a], v. 42; la coppia *falsa e trafana* si ritrova in GIFig, *D’un sirventes* [*BdT* 217.2], v. 20) e non forma verbale; l’utilizzo della cong. *quar* in posizione iniziale al v. successivo è spiegato ad es. in Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l’ancien français*, Paris 2007, § 457: «La valeur explicative de *car* lui permet de renforcer l’affirmation en signifiant l’adhésion du locuteur, et il fonctionne alors comme adverbe en position initiale: [...] *Ço dist Rollant: Ço ert Guenes, mi parastre. / Dient Franceis: Car il le poet ben faire.* (*Roland*, 277-278) ‘Roland propose: Ce sera Ganelon, mon parâtre. Les Français disent: Assurément, c’est l’homme de la situation’».

39. Dopo le spiegazioni contraddittorie e più o meno fantasiose per il sost. f. in rima – ms.: *unassanha* – date dal Raynouard (*LR* II 134, s.v. *assanna*: ‘chiffon’; V 154, s.v. *sanha*: ‘grimace, moquerie’ [< lat. SANNA]), l’ipotesi più plausibile rimane quella formulata da Antoine Thomas, *Nouveaux essais de philologie française*, Paris 1904, p. 171: «Le contexte demande un mot qui désigne un objet de peu de valeur, susceptible de se combiner avec le verbe *prezar* [...] Je crois que *assanha* doit être conservé et traduit par “cenelle”. Parmi les formes diverses enregistrées par Mistral dans ce sans, à l’article *acino*, je relève *arsano*, usité dans l’Ariège; je puis attester personnellement que dans le Gers (Mauvezin) on dit *ansano*, ce qui n’a rien de surprenant, puisque Mistral donne le dérivé *ansanello*, et que Duboul a relevé *aousano* dans les environs de Toulouse. Si l’on remarque que le provençal possède concurremment *aulana* et *aulanha* (des types latins vulgaires *abellana* et *\*abellania*) pour désigner la noisette, on admettra facilement qu’il ait oscillé entre *assanha* et *\*assana* pour désigner la cenelle. Quant au thème du mot, qui doit être le même que celui du français cenelle, j’ignore d’où il vient: l’étymologie courante, qui le tire du latin *acinus*, est pure fantaisie». Emil Levy, basandosi però sulla scansione indebita *una ssanha* dell’Appel (che nel glossario, p. 344, annota: «Die Bedeutung ist unklar»), ha proposto in séguito (*SW*, s.v. *sanha*, 2) ‘Rohrkolbe’, cioè l’erba palustre *typha latifolia* (it. tifa o schiancia), producendo esempi mlat. di area provenzale e citando anche *TdF*, s.v. *sagno*: ‘plante palustre dont la feuille tranchante peut blesser; masse d’eau, *typha latifolia* (Lin.)’. Secondo il Du Cange (s.v. *sagna*, 2) e lo stesso *TdF* sarebbe questa l’accezione originaria del termine, che avrebbe indicato per metonimia anche il luogo dove cresce la pianta, ovvero ‘pré marécageux, terrain humide’ (cfr. n. 4). Se si accetta l’interpretazione Levy s’instituirebbe perciò una curiosa *aequivocatio* fra l’accezione prima del termine (nella locuzione *no prezar una sanha* ‘non stimare un’erbaccia’ [?]) e il suo traslato (*sanha* 4 ‘terreno umido’), mentre la forma con -ss- del ms. (*unassanha*) rimarrebbe inspiegata.

Università di Palermo

## Nota bibliografica

## Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), lat. 5232.  
**B** Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), fr. 1592.  
**C** Paris, BnF, fr. 856.  
**D (D<sup>a</sup>)** Modena, Biblioteca Estense (BE), α.R.4.4.  
**E** Paris, BnF, fr. 1749.  
**H** Città del Vaticano, BAV, lat. 3207.  
**I** Paris, BnF, fr. 854.  
**K** Paris, BnF, fr. 12473.  
**L** Città del Vaticano, BAV, lat. 3206.  
**M** Paris, BnF, fr. 12474.  
**N** New York, Pierpont Morgan Library, 819.  
**R** Paris, BnF, fr. 22543.  
**S<sup>i</sup>** Siena, Archivio di Stato, C 60 (int. 4).  
**S<sup>g</sup>** Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.  
**U** Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. XLI, 43.  
**V** Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278.  
**W** Paris, BnF, fr. 844 (= canz. fr. **M**).  
**X** Paris, BnF, fr. 20050 (= canz. fr. **U**).  
**a** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.  
**a<sup>1</sup>** Modena, BE, Càmpori γ.N.8.4.  
**f** Paris, BnF, fr. 12472.  
**ζ** Bern, Burgerbibliothek, 231 (= canz. fr. **C**).

## Opere di consultazione

- BEdT** *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BS** Jean Boutière, Alexander H. Schutz, *Biographies des troubadours*, édition refondue par J. B. avec la collaboration d'Irénée-Marie Cluzel, Paris 1964.
- DOM** *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel, Tübingen 1996ss.

- Du Cange Charles du Fresne sieur Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, 10 voll., Niort 1883-1887.
- ETM Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies*, Gerald A. Bond text editor, Rochester (NY) 1984.
- FEW Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 14 voll., Bonn-Aarau-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Basel 1922-1989.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- Godefroy Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXème au XVème siècle*, 10 voll., Paris 1898-1902.
- LR François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-1844.
- SW Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TdF Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, 2 voll., Aix-en-Provence 1878-1886.
- TL Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 10 voll., Stuttgart 1925-1995.

## Edizioni

- Ademar lo Negre [AdNegre]  
Jacques Gourc, *Azemar lo Negre: troubadour albigeois du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1991.
- Arnaut Daniel [ArnDan]  
Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995.
- Bernart Marti [BnMarti]  
*Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a cura di Fabrizio Beggiano, Modena 1984.
- Bernart de Ventadorn [BnVent]  
Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder*, hg. von Carl Appel, Halle 1915.
- Bertran de Born [BtBorn]  
*The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, edited by William D. Paden, Tilda Sankovitch and Patricia H. Stäblein, Berkeley 1986.

Bertran de Preissac [BtPreiss]

John H. Marshall, «Les jeunes femmes et les vieilles: une *tenso* (PC 88.2 = 173.5) et un échange de *sirventes* (PC 173.1a + 88.1)», in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers 1991, pp. 325-338.

Cercamon [Cercam]

Cercamon, *Œuvre poétique*, éd. critique par Luciano Rossi, Paris 2009.

Elias Cairel [ElCair]

Giosué Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

Guilhem Ademar [GlAdem]

Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala 1951.

Guilhem de Cabestanh [GlCab]

*Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, éditées par Arthur Långfors, Paris 1924

Guilhem Figueiras [GlFig]

Emil Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin 1880.

Giraut de Bornelh [GrBorn]

Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle 1910.

Jaufre Rudel [JfrRud]

Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003.

Marcabru [Marc]

*Marcabru. A Critical Edition*, by Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, Cambridge 2000.

Peire d'Alvernhe [PAlv]

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

Peire Bremon Ricas Novas [PBrem]

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

Raimbaut d'Aurenga [RbAur]

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

---

Raimon de Miraval [RmMirav]

*Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par Leslie T. Topsfield, Paris 1971.

Raimon de las Salas [RmSal]

Frank M. Chambers, «Raimon de las Salas», in *Essays in Honor of Louis Francis Solano*, Chapel Hill 1970, pp. 29-51.