

Alessio Collura

Guillem Peire de Cazals

Be-m plagr'ueymais qu'ab vos, dona, ·m valgues
(BdT 227.6)

Be-m plagr'ueymais qu'ab vos, dona, ·m valgues è uno degli undici componimenti univocamente attribuiti al trovatore caorsino Guillem Peire de Cazals, attivo nel secondo quarto del secolo XIII.¹

¹ Gli undici componimenti, dieci canzoni e un *partimen*, sono quelli editi da Jean Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII^e siècle*, Paris 1954, da cui sono partito per proporre un nuovo saggio di edizione in sede di tesi di laurea (*Il trovatore Guilhem Peire de Cazals. Edizione critica*, Università di Padova, 2010, relatori proff. Furio Brugnolo e Giosuè Lachin). In anni recenti altri componimenti sono stati attribuiti al nostro trovatore (ora con maggiore ora con minore irrevocabilità), sulla base di nuove indagini archivistiche e di riscontri codicologici e intertestuali. Mi riferisco al sirventese *Eu chantera de gaug e volontos* (BdT 345.2) e ai *partimens Segner Arnaut, vostre semblant* (BdT 150a.1 = 25.3 = 205.5a) e *Senhe-N Arnaut, d'un joven* (BdT 201.5 = 25.2): il primo a lungo attribuito dai repertori e dalla *vulgata* critica a Peire Guillem de Tolosa (ma cfr. Luca Morlino, «Omonimi equivoci e riconoscimenti trobadorici: il caso di Peire Guillem», in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova 2009, pp. 241-261, dove, oltre a riconoscere l'irriducibilità del *sirventes* al *corpus* di Peire Guillem, si propone l'agnizione di Guillem Peire de Cazals come suo possibile autore), i secondi due a un generico *Guillem*. Si vedano i contributi di Stefano Asperti, «Testi e frammenti recuperati per il 'corpus' della lirica trobadorica», *Medioevo romanzo*, 33, 2009, pp. 264-294, alle pp. 274-275; Ruth Harvey e Linda Paterson, *The Troubadour "Tensos" and "Partimens": A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, pp. 343-349 e 527-537; Saverio Guida, «Sospette paternità di due dispute e di un sirventese in lingua d'oc (BdT 201,5 = 25,2; 150a,1 = 25,3 = 201,5a; 345,2)», *Cultura neolatina*, 70, 2010, pp. 277-321. Tenendo conto degli spunti offerti dai nuovi contributi, e sulla scorta di una revisione della mia tesi di laurea, è in corso d'opera un articolo preparatorio per una nuova edizione del trovatore.

Nella classicità tematica delle canzoni di Guillem Peire, la particolare cura metrico-ritmica, che sfocia consapevolmente in un vero e proprio manierismo, rende il corpus del trovatore de Cazals, se non unico, sicuramente degno di interesse. Al suo interno, *Be-m plagr'ueymais* non si configura come testo particolarmente significativo: altre canzoni godrebbero di uno statuto peculiare, e questo non solo per la loro struttura metrica (si tratta nella maggior parte dei casi di *unica*), ma anche e soprattutto per il loro sperimentalismo formale. In effetti *Be-m plagr'ueymais* è forse la più piana tra le canzoni del trovatore caorsino, una sorta di grado zero a partire dal quale, per scarti continui, si distanziano gli altri lavori poetici. Eppure, forse in virtù del ruolo ricoperto da un testo paradossalmente singolare all'interno di un corpus così caratterizzato, la canzone *Be-m plagr'ueymais* presenta una serie di punti su cui è bene riflettere per cogliere in pieno l'orizzonte poetico del trovatore. Prima di procedere con l'analisi del componimento, introduco Guillem Peire con una breve digressione, funzionale d'altronde a una corretta interpretazione della sua attività poetica.

I canzonieri non conservano una *vida* a lui consacrata e anche le fonti documentarie sono alquanto silenti.² Di fronte al quasi silenzio (e

² In un'ordinanza del 13 agosto 1221 emessa dai «consules urbis Tolose et suburbii», compare fra i *probi homines* che sottoscrivevano il proprio consenso un *Willelmus Petrus de Casalibus*. L'ordinanza vietava agli artigiani e agli operai tessili di vendere o dare in pegno a terzi la roba loro consegnata per la lavorazione (il documento, conservato nel Cartulario del Consolato di Tolosa, si può leggere in Roger Limouzin-Lamothe, *La Commune de Toulouse et les sources de son histoire (1120-1249)*, Toulouse-Paris 1932, pp. 432-434). Sempre a Tolosa, scorrendo la lista dei consoli negli anni 1218-20 e 1222-23, s'incontra più volte il nome di un Guillem Peire de Cazals come rappresentante, nell'esecutivo, della classe media (*mediorum*). Infine, in un diploma del re di Francia dell'agosto 1279, al centunesimo posto nella lista dei beneficiari, si trova *Poncius de Casalibus*, agente per conto del padre *Willelmus de Casalibus* nella rivendicazione dell'eredità di *Willelmus Petrus de Casalibus*. Il diploma concedeva a duecentosettantotto cittadini di Tolosa o agli eredi l'amnistia e la restituzione dei beni confiscati per eresia. Se ne deduce che tale *Willelmus Petrus de Casalibus* sia incapato, ad un certo punto, nelle maglie dell'Inquisizione, ed abbia dovuto pagare per una sua vera o presunta adesione al catarismo (cfr. Edmond Albe, «L'hérésie albigeoise et l'inquisition en Quercy», *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1, 1910, pp. 271-293, a p. 274; e John H. Mundy, *The Repression of Catharism at Toulouse. The Royal Diploma of 1279*, Toronto 1985, pp. 48-52). Eppure, nessuno dei documenti citati riconduce con sicurezza al nostro trovatore.

soprattutto all'incertezza) dei documenti sul suo conto, si è tentato di ripercorrere indirettamente la vita del trovatore, attingendo sia alle informazioni deducibili dai canzonieri latori del corpus poetico, sia ai suoi componimenti e a quelli dei poeti coevi con cui ebbe contatti.³ Si può affermare che Guillem Peire de Cazals visse nel Quercy nel secondo quarto del secolo XIII.⁴ Le origini caorsine sono testimoniate dalle informazioni deducibili dal canzoniere C, il più autorevole per quanto riguarda la sua produzione. Sia la tavola alfabetica degli autori posta all'inizio del manoscritto, sia l'indice incipitario dei componimenti trascritti aggiungono al nome del trovatore l'indicazione d'origine: in tutti e due i registri si fa riferimento a *Guillem Peire Cazals de Caortz*, mentre nelle rubriche ai singoli testi si trova sempre la preposizione *de* davanti a *Cazals*. Ovvio la conclusione che «Cazals debba prendersi come distintivo di famiglia e *Caortz* come denotazione di provenienza».⁵ A testimoniare l'appartenenza di Guillem Peire a un'area geografica tra il tolosano e il caorsino interviene, poi, un riferimento interno al corpus del nostro trovatore: quello a «las peiras d'Alzona».⁶ Il riferimento, di natura proverbiale, se è vero che richiama esplicitamente una leggenda popolare, si potrebbe comunque spiegare, indirettamente, ipotizzando una certa familiarità con i massi rocciosi

³ Lo stesso Mouzat «non ha potuto far altro che appoggiarsi ai dati estraibili dal canzoniere pervenuto per ricostruire la fisionomia umana e sociale del trovatore e proiettarla entro un plausibile arco cronotopico» (Saverio Guida, «Cartulari e trovatori. 1. Arnaut Guilhem de Marsan, 2. Amanieu de la Broqueira, 3. Guilhem Peire de Cazals, 4. Amanieu de Sescas», *Cultura neolatina*, 59, 1999, pp. 71-148, a p. 97).

⁴ Werner Mulertt, il primo studioso organico del corpus di Guillem Peire de Cazals, partendo da considerazioni di ordine codicologico, giacché i manoscritti latori dei componimenti di Guillem Peire risalgono al più all'inizio del secolo XIV, deduce che il nostro trovatore visse e componesse nel secolo XIII, ma fornisce, comunque, un'idea vaga dell'orizzonte cronologico («Der Trobador Guillem Peire de Cazals», in *Festschrift für K. Voretzsch. Philologische Studien aus dem romanisch-germanischen Kulturkreise*, Halle 1927, pp. 255-288, in particolare, pp. 255-264). Mancando riscontri o semplici accenni storici, Mouzat colloca l'attività poetica di Guillem Peire de Cazals «dans le premier tiers du XIII^e siècle» (Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 14).

⁵ Guida, «Cartulari e trovatori», p. 104; dello stesso avviso Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 16. Diversamente, Mulertt, «Der Trobador Guillem Peire de Cazals», pp. 259-261, enfatizza e sottolinea l'importanza del nome *Cazals*.

⁶ *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* (BdT 227.8), v. 38.

che coronano l'altura d'Alzona (oggi Naurouze) sulla strada che da Tolosa va a Carcassona, a maggior ragione se si pensa che, nella poesia trobadorica, il detto compare esclusivamente nel corpus di un altro trovatore, Raimon de Miraval, originario di Carcassona e attivo, almeno per un certo periodo, proprio nell'area tolosana.⁷ Quanto all'arco cronologico in cui visse Guillem Peire, due preziose informazioni sono fornite da elementi di datazione contenuti in due dei suoi componimenti: da un lato, la canzone *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* (BdT 227.8) ha fornito lo schema strofico e metrico a un fedele *contrafactum* di Guillem Figueira, *Un nou sirventes ai en cor que trameta* (BdT 217.8), risalente alla primavera del 1240;⁸ dall'altro, l'interlocutore di Guillem Peire nel suo *partimen*, Bernart de la Barta, risulta autore di un duro sirventese (*Foilla ni flors, ni chautz temps ni freidura* [BdT 58.4]) contro le gravi condizioni di pace imposte a Raimondo VII di Tolosa nel 1229 a Meaux.⁹

⁷ Raimon de Miraval, *Chansoneta farai, Vencut* (BdT 406.21): «Ar sai que-s tocan las periras d'Alzona, / pus premiers pot intrar selh que mais dona» (vv. 7-8). Cfr. Jean-Baptiste Noulet, «Les pierres de Narouse et leur légende», *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, 7^e série, IV, 1872, pp. 132-138, e anche l'edizione Topsisfield di Raimon de Miraval, nota al v. 7, a p. 116. Naturalmente è possibile che il nostro trovatore abbia tratto la sua citazione direttamente da Raimon; in ogni caso, ritengo che il richiamo alle 'pietre d'Alzona' implichi un riferimento cognitivo non solo al dato leggendario, teorico, ma anche all'elemento realistico, che sussiste solo se si immagina un contatto concreto, visivo e fisico, tra Guillem Peire e i massi.

⁸ Si veda Carl Appel, rec. a Mulertt, «Der Trobador Guillem Peire de Cazals», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 49, 1929, p. 609. Il fatto stesso che Guillem Figueira chiami il suo pezzo *sirventes*, indica che è questi ad aver eseguito il *contrafactum*. Cfr. anche Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, che afferma: «Guilhem Peire, inventeur infatigable de formes strophiques par ailleurs, est bien plus vraisemblablement que Figueira l'initiateur de cette strophe. ... Or le *nou sirventès* de Figueira est, selon Levy et Appel, de 1238 ou de 1240» (p. 14, scrive erroneamente «de 1234 ou...»).

⁹ Su Bernart de la Barta, si vedano Camille Chabaneau, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse 1885, p. 337; Mulertt, «Der Trobador Guillem Peire de Cazals», pp. 257-261; Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris 1934, vol. I, pp. 220-221 e 344, e II, p. 373; Christian Anatole, «Bernart de la Barta», *Via Domitia*, 26, 1981, pp. 62-76; Martin Aurell, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris 1989, p. 52; Sergio Vatteroni, «Falsa clerchia». *La poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria 1999, p. 65. Per il sirventese sul trattato di Meaux

Un'ultima parola va spesa sullo status sociale di Guillem Peire de Cazals, per l'immagine che si può ricavare da un'analisi dei suoi componimenti. L'esclamazione presente in *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* (BdT 227.8): «Ai, s'ieu agues ben fag a la fieyra, / cum for'aculhitz gen e be!» (vv. 43-44), e più avanti il riferimento a «senchas et anels [...] et aufre» (v. 48) e alla «boneta» (v. 51), ci permettono di sostenere verosimilmente che Guillem Peire fosse un mercante e che viaggiasse per i suoi affari. Il suo mestiere lo ha sicuramente spinto a ricercare i mercati più floridi e produttivi dell'epoca: in linea con i risultati delle più recenti indagini archivistiche (che dimostrano la presenza di personaggi *de Casalibus* nella città della Garonna), e date le origini caorsine di Guillem Peire, non sarebbe strano se Tolosa, nel secolo XIII all'apice del proprio sviluppo socio-economico, abbia esercitato sul mercante-trovatore un certo richiamo.¹⁰ Un'altra informazione, di natura politico-religiosa, può essere desunta dall'invettiva di *A l'avinen mazan*: «E ja-ls fals ples d'enjan / copat d'avol capelh / no s'aus fasson gragelh / ni-m gieton a lur dan, que totz temps m'i auran / qui qu'ajon a lur pro» (BdT 227.2, vv. 21-26). Nel contesto di lotta aperta al catarismo del primo tredicesimo secolo, in una realtà urbana come quella di Tolosa (o, più in generale, della Linguadoca e del Quercy) fortemente solidale con l'eresia albigese,¹¹ dietro tale presa di posizione è ravvisabile un attacco contro i *prêcheurs*, i *difensores fidei* per eccellenza.¹²

Tornando al nostro testo, *Be-m plagr'ueymais*, trasmesso unicamente dal canzoniere C, compare come secondo componimento nella

(BdT 58.4), cfr. le edizioni di Frank M. Chambers, «Three Troubadour Poems with Historical Overtones», *Speculum*, 54, 1979, pp. 42-54, alle pp. 51-54 e di Peter T. Ricketts, «*Foilla ni flors, ni chautz temps ni freidura* de Bernart de la Barta (PC 58, 4), édition critique et traduction», *La France Latine*, 142, 2006, pp. 141-145.

¹⁰ Cfr. Guida, «Cartulari e trovatori», p. 99.

¹¹ A Tolosa si registrava una forte simpatia «to Catharism among the rich, the middling, and the lower classes and, consequently, a measure of solidarity between these groups» (Mundy, *The Repression of Catharism*, p. 52).

¹² Già Mouzat, che non sospettava un coinvolgimento del poeta con i catari, afferma: «On peut penser que Guilhem, en parlant des: *fals ples d'enjan – copat d'avol capelh* (v. 21-22), invective contre les Cathares, ou au contraire contre des *prêcheurs*» (*Guilhem Peire de Cazals*, p. 26, n. 83).

sezione dedicata a Guillem Peire de Cazals.¹³ Si tratta di una canzone di argomento cortese composta da cinque *coblas unissonans* isometriche di otto decenari e chiusa da una *tornada* di quattro versi. Nonostante sia indatabile su basi interne, può essere ricondotta verosimilmente agli anni venti o trenta del secolo XIII per una serie di dati estrinseci: innanzitutto per l'arco cronologico della vita dell'autore; in seconda istanza per la probabile anteriorità delle canzoni di Guillem Peire de Cazals rispetto alla *leu chanso*, *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* (*BdT* 227.8), ascrivibile al biennio 1238-40.¹⁴ In effetti la

¹³ Di provenienza occitana, il codice C è stato esemplato nella zona di Narbona nel secolo XIV: si vedano, in particolare, Gustav Gröber, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2, 1875-1877, pp. 337-670; Alfred Jeanroy, «Notes sur l'histoire d'un chansonnier provençal», in *Mélanges offerts à M. Emile Picot*, 2 voll., Paris 1913, vol. I, pp. 525-533; Jacques Monfrin, «Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856)», in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, 2 voll., Paris 1955, vol. II, pp. 292-312; Anna Radaelli, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 7. Il canzoniere provenzale C* (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856), Modena 2005. Si compone di sezioni antologiche, consacrate a singoli autori, che non prevedono distinzioni di genere. Alla fine il codice ospita una nutrita serie di componimenti adespoti, anch'essi appartenenti a generi diversi, e una sezione incompleta, a causa di una lacuna, di tenzoni e *partimens*. La sezione dedicata a Guillem Peire de Cazals è la quarantesima; ai testi in essa raccolti bisogna aggiungere un *partimen* trascritto nell'ultima parte del canzoniere. Se non fosse per questo codice, non conosceremmo quasi nulla della produzione del nostro trovatore: la maggior parte dei suoi componimenti, infatti, sono traditi unicamente da C. La sezione delle canzoni di Guillem Peire comincia al rigo 14 del f. 245^a, all'interno del fascicolo XIX del codice, dopo la trascrizione della *canso Si cum seluy qu'a servit son senhor* di Peire Raimon de Tolosa. La rubrica complessiva della sezione, inserita negli spazi bianchi residui dei rigi 14 e 15 della colonna A, riporta «aissi [...] de cazals», con una lacuna dovuta all'asportazione della miniatura iniziale. Il *partimen*, invece, comincia al rigo 1 del f. 395^b, introdotto da una rubrica, posta a conclusione della colonna A del suddetto foglio, che recita «partimen den B. de la barta. e den. p. de cazals».

¹⁴ Il termine *ad quem* può essere fissato nel 1240, anno di composizione del *sirventes* di Guilhem Figueira (*BdT* 217.8) (cfr. Vincenzo De Bartholomaeis, «Osservazioni sulle poesie provenzali relative a Federico II», in *Memorie della Real Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, cl. Scienze morali, sez. Storia-Filosofia*, 6, 1911-1912, pp. 97-124, alle pp. 111-122; e Gianfranco Foleina, «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete», in *Storia della cultura veneta. Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, vol. I, pp. 453-562, a p. 547), che mutua lo schema metrico-rimico proprio dalla *leu chanso* di Gui-

leu chanso costituisce un cambiamento di rotta da parte di Guillem Peire, sul piano sia stilistico che tematico. Da un lato, l'aggettivo *leu* (associato al genere testuale *chanso*) richiama le basi stilistiche del *trobar leu*, segnando dunque un passaggio dalla sperimentazione formale di Guillem Peire de Cazals, che raggiunge l'acme in *Ab lo pascor* (BdT 227.1) e in *Per re no-m tenria* (BdT 227.11), a una tipologia testuale più piana e lineare; dall'altro lato, sul piano contenutistico, diversamente da quanto avviene nelle altre canzoni, la *leu chanso* non ha come fulcro l'amore del trovatore nei confronti della *dompna*, ma narra la presa di coscienza di un cambiamento, di una irreparabile rottura (l'allontanamento da *midons*), configurandosi come una sorta di genere intermedio tra la *chanso de change* e la *mala canso*: probabilmente un *comjat*. Ne ricaviamo un'informazione preziosa: premesso che le canzoni di Guillem Peire de Cazals si pongono sulla stessa lunghezza d'onda (trattando, ognuna a proprio modo e in termini volutamente felici e ottimistici, il processo di affinamento del *fin aman*), è probabile che la *leu chanso*, in veste di *comjat*, si configuri non solo come momento di separazione dalla donna, ma anche come stadio ultimo del *trobar* di Guillem Peire.¹⁵ Tutte le altre *cansos*, quindi, dovrebbero risalire ad anni precedenti il biennio 1238-40.

llem Peire de Cazals. È dunque probabile che il componimento del trovatore caorsino sia stato composto negli anni immediatamente precedenti, tra il 1238 e il 1240.

¹⁵ Sulla *mala canso* come genere 'minore' e non completamente repertoriato, si vedano le parole di Valeria Bertolucci Pizzorusso in «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga 'de change'*», in *O cantar dos trovadores*. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, Santiago de Compostela 1993, pp. 109-120: «Su tutta la questione mancano lavori approfonditi – l'accenno a questa modalità della canzone d'amore emerge solo occasionalmente nella letteratura critica –, come, e soprattutto, repertori tematici abbastanza articolati e raffinati dei diversi generi lirici provenzali, sui quali commisurare l'entità e la rilevanza del fenomeno anche negli altri ambiti lirici romanzi» (p. 111). Leggo in Francesca Sanguineti, «Gui d'Uisel, *Ja non cujei qe-m desplagues amors* (BdT 194.11)», *Lecturae tropatorum*, 4, 2011, pp. 27, che la ricercatrice, insieme con Oriana Scarpati, è alle prese con uno studio volto all'antologizzazione dei testi classificabili come 'poesie di disamore'. Circa la difficoltà di definire le frontiere, spesso sfumate, tra *mala canso*, *chanson de change* e *comjat*, si vedano proprio le parole di Sanguineti: «La *mala canso* può quindi facilmente sfociare nella varietà del *comjat*, ossia del canto di congedo da una dama in cui il trovatore aveva mal riposto il

Il dato rilevante è costituito dalla componente metrico-strofica della canzone: come per quasi tutti i testi del trovatore caorsino anche *Be-m plagr'ueymais* presenta una struttura del tipo 5 + 1 (5 *coblas* più una *tornada*). Inoltre, diversamente dal resto dei componimenti, *BdT* 227.6 non rappresenta un *unicum* metrico. In particolare, spulciando i dati del corpus di Guillem Peire de Cazals, si evince che:

- 8 componimenti su 11 sono *unica*;
- 2 componimenti, pur non essendo *unica*, costituiscono il tipo metrico originale;
- un componimento, il nostro, non è né un *unicum* né rappresenta con certezza un tipo metrico originale.

Nonostante lo specchietto sia volutamente stringato, basta nella sua concisione a far emergere la peculiarità del nostro testo; ancor più, poi, se si pensa che lo schema metrico-rimico di *Be-m plagr'ueymais*, a10 b10 b10 a10 c10' d10 d10 c10', repertoriato da Frank come 624:23, ricorre in altri ventitré componimenti registrati nella *BdT* (il numero sale a quarantatre se si considera lo schema metrico al di là delle differenze legate alla qualità di genere delle rime). Si tratta, dunque, di un modello particolarmente condiviso.¹⁶

proprio amore e da cui sceglie di allontanarsi esprimendo parole di delusione e rimprovero; o addirittura in quella della *chanson de change*, in cui all'abbandono della dama segue il passaggio al servizio di una nuova, migliore, signoria» («Gui d'Uisel», p. 2). Sull'argomento, cfr. anche Isabel de Riquer, «La *mala cansó* provenzal, fuente del *maldit catalán*», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5, 1996-97, pp. 109-127, e ead., «Amor (motivo da *mala cansó*)», *La parola del testo*, 8, 2004, pp. 333-348. Quanto all'arco cronologico del nostro trovatore, è interessante notare il dato ricavato da Francesca Andolfato circa la diffusione della *mala cansó*, «in voga nel periodo in cui opera Gausbert de Poicibot» («Gausbert de Poicibot, *Be-s cuget venjar Amors* (*BdT* 173.2)», *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, pp. 30), la cui attività poetica viene collocata da William Shepard tra 1210 e 1230 (cfr. *Les poésies de Jausbert de Puicibot, troubadour du XIII^e siècle*, Paris 1924, p. vii): in anni prossimi, dunque, a quella di Guillem Peire de Cazals.

¹⁶ Si potrebbe, dunque, appoggiare l'affermazione di John H. Marshall a proposito di *Un sirventes voill far dels autz glotos* (*BdT* 335.69) di Peire Cardenal: «The only safe conclusion is that of Lavaud: Cardenal here used a common metrical structure independently of any demonstrable model» (John H. Marshall, «Imitation of Metrical Form in Peire Cardenal», *Romance Philology*, 32, 1978-1979, pp. 18-48, a p. 29).

La *BEdT* definisce, dubitativamente, il tipo metrico della nostra *canço* come «originale» e individua una possibile analogia metrica con *BdT* 282.12, la canzone *Ioios d'amor farai de ioi senblan* di Lanfranc Cigala. Posto che le rime di *Be·m plagr'ueymais qu'ab vos, dona, ·m valgues* sono: a: *-es*; b: *-ars*, c: *-ansa*; d: *-os*, mentre quelle di *BdT* 282.12 sono: a: *-an*; b: *-en*; c: *-ansa*; d: *-os*, in effetti è ravvisabile una pur sommaria relazione nella seconda parte delle *coblas*, corrispondente allo schema rimico c d d c. Ma se la vicinanza tra le rime c è testimoniata dall'uso diffuso di medesimi rimanti,¹⁷ lo stesso non può dirsi per la rima in *-os*. Altra caratteristica comune può essere il ricorso, molto più pregnante in *Ioios d'amor*, alla paronomasia, dunque alla cosiddetta *cobla refrancha*.¹⁸ L'attività poetica di Guillem Peire de Cazals e quella di Lanfranc Cigala sono quasi cronologicamente sovrapponibili (probabilmente il genovese è un po' più giovane),¹⁹ ed entrambi i trovatori sono rappresentanti di quel clima manierista e di sperimentazione che caratterizza la poesia trobadorica della prima metà del secolo XIII, ricca di sfumature, riprese e virtuosismi della parola. Pur ammettendo la possibilità di un richiamo consapevole tra le due canzoni, non si può essere dunque in grado di stabilire irrevocabilmente la direzione dello scambio. Il dato certo è che il trovatore caorsino, che si dimostrerà un grande sperimentatore, comincia la sua carriera poetica (e di fatto *Be·m plagr'ueymais* presenta un tono di prima dichiarazione amorosa) sotto il segno di un classicismo imitativo che pare precludere di già a quelle tendenze schiettamente di maniera proprie del suo successivo sperimentalismo formale.

Nel corso dell'analisi cercherò di collocare la canzone all'interno

¹⁷ Cfr. *BdT* 282.12: vv. 5 *senblansa*, 8 *amansa*, 29 *enansa*, 32 *esperanssa*, 37 *alegranssa* e 42 *alegransa*.

¹⁸ Effettivamente la canzone di Lanfranc Cigala è strutturata sulla variazione grammaticale di cinque parole: *joi*, *chan*, *ris*, *plazer*, *alegre*, a ciascuna delle quali è dedicata una *cobla* per essere poi tutte riprese nella *tornada*. Per la definizione di *cobla refrancha* e per la sua presenza nel nostro componimento, si veda *infra*.

¹⁹ Per la *vida* di Lanfranc Cigala, per la biografia fornita da Jean de Nostredame e per le ricerche d'archivio che hanno permesso una collocazione cronotopica del poeta, rinvio a Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954, pp. 11-21. Qui basta ricordare che «doveva essere almeno maggiorenni quando Lanfranco compare nel primo atto notarile (20 luglio 1235)» (p. 18), e che «la morte di Lanfranco Cigala dovette avvenire tra il 16 marzo 1257 e il 24 settembre 1258» (p. 20).

della complessità stilistico-retorica del corpus di Guillem Peire, che si traduce, in concreto, nell'inquadramento del testo entro quelle oscillazioni e commistioni interne al 'canzoniere' guglielmino fra *trobar leu* e *trobar ric*. In effetti, il piccolo 'canzoniere' del nostro trovatore, nonostante presenti una coerenza espressiva e di tono tale da mostrarsi compatto, accoglie al suo interno testi palesemente chiari e composizioni criptiche e sperimentali.

Be-m plagr'ueymais appartiene alla prima tipologia testuale, come si nota fin dall'uso di rime tendenzialmente semplici e diffuse. Anche l'andamento sintattico della canzone e la scelta lessicale rispondono a un intento di chiarezza e automaticità comunicativa. Non è un caso se Jean Mouzat, coerentemente col criterio d'ordinamento perseguito nella sua edizione, decide di collocare la nostra canzone in apertura del 'canzoniere' di Guillem Peire de Cazals. Contestando l'arbitrarietà del metodo di Werner Mulertt (che credeva bene di ordinare i poemi secondo un ordine di lunghezza strofica decrescente) Mouzat afferma: «on pouvait, il nous semble, encore mieux ranger les poèmes dans l'ordre inverse»; ordine che «suit de près l'ordre chronologique». In effetti, il principale principio organizzatore è proprio quello cronologico che tiene conto «des sentiments exprimés et des rares événements indiqués». ²⁰ Così *Be-m plagr'ueymais*, oltre a costituire la classica canzone di prima dichiarazione amorosa nei confronti della dama, con il suo andamento calmo e posato rappresenta sul piano metrico il testo più semplice e lineare, mentre si constata che «plus nous avançons dans l'intrigue [du chansonnier de Guillem Peire] plus les strophes sont longues, plus leur arrangement est raffiné, plus le mètre est rare. Nous allons des chansons les plus simples aux combinaisons rythmiques les plus savantes». ²¹

La canzone si apre nel più classico dei modi: al *topos* ben codificato dell'*exordium* stagionale si salda strettamente il motivo del canto per amore. A sua volta, il *cantum* risulta strutturato sul parallelismo tra il cinguettio gioioso e rinvigorito degli uccelli in primavera e il canto di speranza intonato dal poeta nei confronti della donna amata. Fin dalla prima *cobla* risultano chiari alcuni elementi: innanzitutto la classicità dei toni, dell'oggetto lirico e della scelta lessicale; in secondo

²⁰ Per tutte le citazioni, cfr. Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 27 e n. 86.

²¹ Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 28.

luogo, la forte eco delle poesie di Bernart de Ventadorn, la cui lezione permea, in maniera più o meno diretta, l'intera opera di Guillem Peire.²²

Il poeta si avvicina cortesemente alla *dompna*, chiedendo l'intervento e il soccorso di *precx, merces e finament amars*, e sviluppando il motivo topico della mercede che arreca soccorso all'amante, ampiamente sfruttato dalla lirica trobadorica. Nonostante il sintagma *finament amars* rievochi esplicitamente l'idea della *fin'amor*, dell'amore 'perfetto' cui bisogna ambire, l'uso meditato dell'infinito sostantivato gioca un ruolo fondamentale per indicare, piuttosto, la condizione (al momento) 'amara' dell'amante.

Nel secondo distico della prima strofa ritorna la dimensione temporale d'apertura (*ueymais*) con l'uso del avverbio *eras*, deiticamente predisposto a rappresentare l'*hic et nunc* della scrittura poetica. I due versi, collegati logicamente ai precedenti, esplicitano il motivo della richiesta di mercé: il tempo è ormai propizio (cfr. anche il v. 6: «tant lur es lo temps bos») perché è giunta la primavera, la stagione degli amori qui emblematicamente rappresentata dall'innalzarsi del canto gioioso degli uccelli. Il trovatore, così, in un intreccio di esterno e interno, di oggettività naturale e soggettività, struttura poeticamente una perspicua proporzione tra donna, amante, primavera e uccelli, saldamente retta dall'uso non casuale del verbo-chiave *valer* (ai vv. 1, *valgues*, e 4, *valer*) : donna (*valer* →) : amante = primavera (*valer* →) : uccelli. Come l'avvento della stagione novella aiuta e invoglia gli uccelli al cinguettio, allo stesso modo la *dompna* deve spronare il poeta-amante al canto; e come il risultato dell'intervento della natura sugli uccelli è quello di rinvigorirli e farli gioire d'amore (perché nell'ordine naturale delle cose, il canto, il *vers* degli uccelli (*iuxta* Gambino),²³

²² Sull'influenza della lezione bernardiana su Guillem Peire de Cazals e in particolare sulla nostra canzone si veda *infra*. Quanto alla centralità di Bernart de Ventadorn nel complesso della cultura trobadorica, si leggano le parole di Leslie T. Topsfield: «Bernart è il primo trovatore ad usare su vasta scala i luoghi comuni sull'amore cortese, a cui dà vita con le sue immagini e con la sua capacità di autodrammatizzazione e di sentimento» («Bernart de Ventadorn e la ricerca del *joi*» [1975], in *La lirica*, a cura di Luciano Formisano, Bologna 1990, pp. 283-311, a p. 297).

²³ Per una disamina dettagliata sul termine *vers* e sul suo polisemismo, rimando alla *lectura* di Francesca Gambino, «Guglielmo di Poitiers, *Ab la douzor del temps novel* (BdT 183.1)», *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, pp. 51, in particolare alle pp. 3-14.

è chiaramente un segno di corteggiamento e richiamo all'amore), così la donna dovrebbe godere e apprezzare il canto del proprio poeta-amante e la sua speranza (vedi vv. 7-8).²⁴ Degno di considerazione è il modo in cui viene rappresentato il sopraggiungere della primavera, definita per mezzo di una perifrasi dal sapore atmosferico: «dos terminis clars». Il riferimento al *topos* stagionale, quindi, si sviluppa metaforicamente attraverso una dimensione più specificamente meteorologica che stagionale in senso stretto. Così, dietro il vocabolo *terminis*, più che 'stagione' si celerebbe un generico significato di 'tempo' atmosferico (cfr. *LR*, V:348, s.v. *termin*), e il 'tempo dolce e chiaro', percepito peraltro sensitivamente attraverso la vista (cfr. *vey* del v. 3), finisce per descrivere bene l'avvento della stagione pura e limpida per antonomasia. Per quanto topiche, non possono, in proposito, non venire in mente l'architettura e le scelte lessicali della *cobla* incipitaria di Bernart de Ventadorn, *Can par la flors josta-l vert folh* (*BdT* 70.41, vv. 1-8):

Can par la flors josta-l vert folh
 e vei lo tems clar e sere
 e-l doutz chans dels auzels pel brolh
 m'adousa lo cor e-m reve,
 pos l'auzel chanton a lor for,
 eu, c'ai mais de joi en mo cor,
 dei be chantar, pois tuih li mei jornal
 son joi e chan, qu'eu no pes de ren al.

Al di là dell'evidente affinità tematico-contenutistica, anche in *BdT* 70.41 il riconoscimento della primavera passa (anche se non esclusivamente) attraverso la percezione sensibile e fisica del cambiamento meteorologico: il poeta 'vede' «lo tems clar e sere». Si noti, nello specifico, l'uso parallelo dell'aggettivo *clar* 'chiaro, limpido' e il ritorno del termine *doutz*, attribuito questa volta non al tempo o alla stagione (*terminis* in Guillem Peire, *tems* in Bernart de Ventadorn) ma al canto degli uccelli. E se i volatili del trovatore limosino svolazzano

²⁴ Lo stesso intreccio di motivi si ritrova nella prima *cobla* di *A l'avinen mazan*: «A l'avinen mazan / que fan entr'els l'auzelh / pel joy del temps novelh / que lur aduy talan, / m'agrad'e-m platz qu'ieu chan, / qu'atressi n'ai razo / cum an li auzello, / d'esser guays e vezatz, / que mandatz e preguatz / suy de chant, per que-l fatz» (*BdT* 227.2, vv. 1-10).

e cinguettano «pel brolh», in *Be-m plagr'ueymais* gli uccelli canticchiano «pels debes», non mancando il nostro trovatore di segnalare anch'egli lo spazio fisico-naturalistico in cui avviene la percezione uditiva e visiva. Il sostantivo *deves*, sempre di reminiscenza bernardiana, assume qui il significato di 'terreno riservato', 'giardino recintato' (si veda *FEW*, III:29, che lo fa derivare da DEFENSUM), alludendo a quel *locus conclusus* lontano da occhi indiscreti di miscredenti in cui avviene solitamente l'incontro degli amanti. Interessante e chiarificatore l'uso che ne fa proprio Bernart de Ventadorn in *La dousa votz ai auzida* (*BdT* 70.23, vv. 13-16):

Car tot can es s'abandona
vas joi e refrim'e sona:
prat e debes e verger,
landas e pla e boschatge.

Gli spazi ameni qui evocati costituiscono, nell'architettura della canzone, i luoghi in cui risuonano (fisicamente e metaforicamente) Amore e il *joi* che ne deriva. Naturalmente il risuonare («refrim'e sona») si riferisce concretamente a «La dousa votz [...] / del rosinholet sauvatge» (*BdT* 70.23, vv. 1-2) che il poeta afferma di ascoltare e interiorizzare in apertura di canzone. Torna, e non stranisce, l'uccello, ma soprattutto viene definita con precisione la sfumatura semantica del termine *deves*. Posto al centro del polisindeto «prat e debes e verger», in concorrenza con la parallela tripartizione al verso seguente («landas e pla e boschatge»), *deves* rappresenta un grado medio di natura chiusa e semi-inaccessibile: un luogo a metà strada tra il *prat*, aperto e smisurato, e il *verger*, l'inaccessibile spazio destinato all'incontro furtivo e riservato degli amanti. E se i primi tre termini si ordinano lungo una scala di gradazione ascendente che va dal luogo più aperto e pubblico a quello più chiuso e privato, i restanti tre individuano una climax che procede dallo spazio più desolato della *landa* (e quindi anche sconfinato, aperto alla visione dell'orizzonte) a quello fitto, coperto del 'bosco' (e dunque privo di sbocco visivo, chiuso). Ecco chiarito il giusto significato di *deves*.²⁵

²⁵ Se di echi bernardiani si può parlare, lo dimostra la forte ascendenza del trovatore limosino che si riscontra, sempre in sede incipitaria, anche in un'altra

Ma torniamo a *Be-m plagr'ueymais*: in linea con la tendenza emulativa e di maniera del nostro trovatore, la canzone continua con una rassegna di *topoi* classici entrati a far parte del dettato poetico della lirica occitana. Così, nella seconda *cobla* viene illustrato il 'miglioramento' per amore, quindi viene proposto il tema del corteggiamento amoroso senza alcuna speranza di ricompensa, interpretabile come un'espressione del paradosso dell'amor cortese.

La strofa è collegata a quella precedente senza soluzione di continuità, come spesso avviene nei testi di Guillem Peire. La fluidità del dettato poetico è garantita dalla ripresa, proprio a inizio di *cobla*, del verbo *Valer*, parola-chiave dell'unità metrica incipitaria. Per di più l'unione è suggellata dall'anafora ravvicinata del congiuntivo *degratz* (al v. 7 prima, al v. 9 poi), in riferimento al oggetto attivo della canzone, la donna amata. Se la prima strofa era incentrata prevalentemente sull'io lirico, la seconda orbita sulla *dompna*, che diventa soggetto di

lussureggiante composizione di Guillem Peire de Cazals, *Ab lo pascor* (*BdT* 227.1). Ecco i versi della prima *cobla* per come viene tramandata, lacunosa, dal canzoniere C: «Ab lo pascor / quan vey la flor, / entre que l'erba e la fuelha / torn'en color /... / m'a sabor / qu'ades a lezor / m'adug'e m'acuelha / ... / jays en cantador / al mielhs qu'om far vuelha, / ieu sau la valor, / qu'a tot: honor, / cor, say et alhor» (vv. 1-17). Anche in questo caso la canzone si apre col tipico esordio stagionale, permeato da un clima di risveglio sensoriale che induce al canto e al corteggiamento. La primavera è segnalata dalla presenza del termine *pascor*, ma anche dalla comparsa di tre elementi naturalistici: *flor*, *erba* e *fuelha*. Se è vero che il dettato testuale riecheggia gli incipit di *Lanquan vei la flor, l'erba vert e la folha* (*BdT* 70.25) e di *Can l'erba fresch'e-lh folha par* (*BdT* 70.39), non può non notarsi la forte somiglianza, nel senso e nell'uso di termini ed espressioni (anche in rima), con la *canço Lo gens temps de pascor* (*BdT* 70.28, 1-8): «Lo gens temps de pascor / ab la frescha verdor / nos adui folh'e flor / de diversa color, / per que tuih amador / son gai e chantador / mas eu, que planh e plor, / c'us jois no m'a sabor». Mi pare si possa asserire con una certa verosimiglianza che ci troviamo in presenza di una ripresa intertestuale ascrivibile a quella che Maria Luisa Meneghetti definisce «categoria dei recuperi di espressioni-chiave o stilemi significativi; delle citazioni, in pratica»; e in particolar modo è un caso di «recupero dell'incipit di un altro testo»: cfr. Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992, pp. 88 e 89. Si ricordi che l'incipit è un luogo dove si concentra una peculiare capacità memoriale del fruitore, ed è perciò anche il luogo privilegiato del riuso intertestuale: «Si potrebbe parlare di specializzazione 'incipitaria' della memoria ritmico-compositiva» (cfr. Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1974, p. 10).

un'azione potenziale (e desiderata) nei confronti del poeta-amante, tramutato in oggetto verbale. L'amata dovrebbe soccorrere il trovatore perché ne riceverebbe onore: per questo alla donna conviene migliorare il proprio *conques* 'la preda d'amore' (e qui il verbo *tanher* assume il significato di 'convenire' piuttosto che 'spettare, essere pertinente': v. LR, V:299), perché essendo 'la migliore' non può esimersi dall'affinare spiritualmente il sentimento dell'amante. Senz'altro particolare il gioco di parole innescato dalla ripetizione di cinque termini corradicali (anche in rima): v. 11 (*melhor, melhurars*), v. 12 (*melhur*), v. 13 (*mielher*), v. 14 (*melhurazos*). Si tratta di una vera e propria *cobla refrancha*, secondo la definizione fornitaci dalle *Leys d'amors*.²⁶ A tenere le fila del discorso, sempre rette dall'azione della *dompna* (e si noti l'anafora ai vv. 12 e 13 che sottolinea il meccanismo logico), è l'applicazione di una legge di transitività che permette il passaggio dal caso generale dei vv. 11-12 a quello particolare del distico successivo. La *cobla*, consacrata alla figura femminile, si chiude con il ritorno in primo piano dell'io lirico che si definisce attraverso le tipiche virtù del *fin aman* (vv. 15-16), in modo chiasmico, dunque, rispetto a quanto avveniva con i due versi conclusivi della strofa precedente.

La *cobla* III sviluppa il motivo della mancanza di *mezura*.²⁷ L'impressione è che si passi dal piano ideale delle prime due strofe (la natura rinnovata, l'attesa speranzosa di mercé e la necessità del miglioramento) – oltretutto sottolineato dalla qualità ipotetica dei verbi e dal brusco passaggio avversativo della congiunzione *E cum* (v. 17) –, alla condizione reale e 'amara' dell'amante. Il trovatore si definisce ulteriormente *pres* 'prigioniero, preda', rinforzando la metafora dell'amore come caccia già esplicitata al v. 12: colui che viene conquistato dalla donna, il prigioniero d'amore, è come una preda, un ostaggio

²⁶ Nella sezione delle *Leys* riguardante *De las diversas maneras de cobblas*, ritroviamo la *Cobbla refrancha*, così illustrata: «Refrancha sec la manera e la forma d'una figura apelada *paronomazia*, so es can doas o motas dictios semblans o quaysh semblans en lo comensamen o en la fi son pauzadas, ostada o ajustada una o motas letras, o una sillaba et am diverses significatz per esta manera» (cfr. *Las Leys d'Amors*, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux publié par Joseph Anglade, 4 voll., Toulouse 1919-1920, vol. II, p. 129).

²⁷ Il concetto di *mezura* è fortemente caratterizzato nella lirica trobadorica, eppure presenta un ricco spettro di sfumature semantiche: cfr. Jacques Wettstein, «*Mezura*», *l'idéal des troubadours: son essence et ses aspects*, Zürich 1945.

senza alcuna possibilità di riscatto. E se la *dompna* non accoglie la richiesta di mercé da parte dell'amante, allora questi preferirebbe ardere e bruciare (sicuramente nel 'fuoco d'Amore')²⁸ piuttosto che credere che nella propria amata risieda una tale *desmezuransa*, 'ingiustizia', 'incapacità di giudizio'. I tre versi di chiusura dell'unità strofica sintetizzano, quindi, un'espressione della *desmezura*, che si concretizza nella realtà di un piacere non corrisposto. Un ampio poliptoto diluito in un'architettura a chiasmo, *no-us plac ... mi plazent no* (v. 22), *no-m platz...*(v. 23), *vos plass[a]* (v. 24), provvede a rappresentare i sentimenti discordanti dei due amanti: da un lato il poeta che fa suo e condivide qualsiasi piacere o dis-piacere della donna, dall'altro la stessa *dompna* che non esita a mostrarsi irragionevole, 'priva di buon senso', nei confronti dell'amante, nonostante l'amarezza che vi potrebbe arrecare. Non solo: che il trovatore non gradisca il comportamento spregiudicato della propria amata si giustifica col disonore che la donna potrebbe avere e che, di contro, il poeta intende piuttosto dissimulare

²⁸ Quella del *fuoc d'amor* è un'immagine riconducibile a una pluralità di fonti. Nonostante Guillem Peire de Cazals non alluda mai esplicitamente, né qui né in altri luoghi del suo corpus, al *fuoc d'amor* vero e proprio, l'uso intenzionale del participio del verbo *ardre*, in rima al v. 19 (dunque in posizione chiave), richiama il concetto del 'fuoco d'amore' espresso da diversi trovatori, e ripreso dallo stesso Guillem Peire nella para-sestina *Eräs, pus vey mon benastruc* (*BdT* 227.3, v. 6): «Vers es qu'ieu n'aflam e n'aluc» (cfr. Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, pp. 59-60). Tra i poeti occitani precedenti e coevi, dai quali possibilmente il nostro trovatore eredita l'uso seppur velato dell'immagine poetica dell' 'ardere' d'amore, troviamo, non a caso, Arnaut Daniel (*Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoçs*, *BdT* 29.4, vv. 8-11: «D'amor mi pren penssan lo fuocs / e·l desiriers doutz e coraus, / e·l mals es saboros qu'ieu sint, / e·il flama soaus on plus m'art»), Peire Vidal (*Si saupesson mei oill parlar*, *BdT* 364.44, vv. 14-15: «pero, domn', a mas faissos par, / com eu ard per vos et aflam»), e Raimon de Miraval (*Cel qui de chantar s'entremet*, *BdT* 406.19, vv. 40-41: «qe·l fuocs d'amor s'es tant espars / en mi c'ab pauc no·n sui totz ars»). Menzione a parte merita il riferimento in Guillem Durfort de Caors (*Car say petit mi met en razon larga*, *BdT* 214.1, vv. 17-18: «Ja·l fuec d'amor non destrenga ni arga / mas per razo son cors privat e franc»: cfr. Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig 1892, p. 130). Per l'ipotesi di un rapporto tra il nostro trovatore e Guillem de Durfort, cfr. Guida, «Cartulari e trovatori», pp. 105-107. Rimando, inoltre, per una maggiore definizione dell'ambiente culturale in cui opera Guillem Peire de Cazals, sempre a Guida, «Sospette paternità», pp. 280-287 e pp. 303-321.

(per questioni sentimentali e per motivi di ordine ontologico legati al ruolo stesso del ‘canto per amore’).

Nel passaggio alla quarta *cobla* la fluidità discorsiva della canzone è ancora una volta garantita dalla ripresa ravvicinata di concetti e termini praticamente identici: si vedano *honransa* (v. 24) e *honrars* (v. 26). Il forte tono esclamativo d’apertura contribuisce all’abbandono dei toni patetici della *desmezuransa* per concentrarsi sul rinnovato tema della concessione della mercé: la fiducia costante dell’amante-poeta gli valga la grazia della donna, quantomeno al punto da poterlo *sofrir*, ‘sopportare, accogliere’; una fiducia, tra l’altro, che si esplica nella fenomenologia dell’omaggio feudale. Nuova eco viene data alla centralità del verbo *valer*, ‘essere d’aiuto’, ‘giovare’, e alla *bona fes*, la ‘lealtà’ (l’attitudine con cui si presta servizio meritevole di riconoscimento) che in qualche modo sintetizza le virtù del *fin aman* del v. 15 (v. *supra*). Il poeta coglie l’occasione per celebrare le qualità morali della donna, topicamente definita come affabile, corretta, cara, nobile e virtuosa. Auspicando un’accoglienza da parte della dama, l’amante non può che arrendersi e sottomettersi ad essa, come il vassallo si sottomette al proprio signore. Ai vv. 29-30, dunque, si assiste alla rappresentazione metaforica dell’omaggio feudale: se l’uso riflessivo del verbo *rendre*, da un lato, rimanda all’idea della concessione di sé stessi davanti al proprio signore (e in questo caso dinanzi a *midons*), dall’altro lato l’espressione «mas joynhz, de ginolhos» rinvia chiaramente alla pratica del vassallaggio d’amore: le mani giunte e lo stare in ginocchio sono due atteggiamenti non solo di prostrazione nei confronti della donna, ma anche fenomenologici dell’omaggio feudale.²⁹ Particolare l’uso variato e innovativo della ben più diffusa locuzione *mas juntas*, ‘con le mani giunte’: *mas joynhz*.³⁰

²⁹ Quello del ‘vassallaggio d’amore’ è uno dei *topoi* che la letteratura trobadorica ha sviluppato autonomamente: cfr. Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, pp. 86-87. In particolare, sul motivo del vassallaggio e sui rapporti tra feudalità e ‘servizio d’amore’, sempre utili sono i contributi di Eduard Wechssler, «Frauendienst und Vassalität», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 24, 1902, pp. 159-190; di Silvio Pellegrini, «Intorno al vassallaggio d’amore nei primi trovatori», *Cultura neolatina*, 4-5, 1944-45, pp. 21-36 (poi in id., *Studi rolandiani e trobadorici* Bari, 1964, pp. 178-191); e di Rita Lejeune, «Formunes féodales et style amoureux chez Guillaume IX d’Aquitaine», in *Atti*

La *cobla* successiva, la quinta, sviluppa e approfondisce il tema delle virtù morali e delle qualità fisiche di *midons* già introdotte nella quarta, tanto da collegarsi ad essa per mezzo di una forte congiunzione logica, il *Quar* esplicativo. Torna oltretutto il *topos* della *mielher*: la donna amata non è semplicemente una tra le migliori ma è ‘la migliore’ in assoluto, colei della quale non si può fare a meno. Grazie alle integre qualità, il suo valore non tramonta mai, è perenne, e al tempo stesso il suo amore rende onnipotente colui che la ama. *Midons* che al v. 28 era definita «genser e mielhs apres», ‘nobile e ben educata’, ovvero ‘perfetta’, al v. 33 è «complida de totz bes», dove *complida* assume il senso di ‘giunta a perfezione’ (cfr. *LR*, IV:571, s.v. *complir*). *Pretz*, *solatz*, *parlars* e *plazers* dimorano in lei; ma non solo, anche la bellezza fisica, non puntualmente descritta ma accennata dagli occhi sorridenti e dal dolce sguardo della *dompna*, contribuisce a rendere ineguagliabile la figura muliebre cantata dall’io lirico; al punto che il nostro trovatore ricorre a una *priamel* evocativa in grado di descrivere con la paradossalità delle sue forme l’attaccamento e la dedizione nei confronti della propria dama:³¹ nessun’altra donna riuscirebbe a far gioire il poeta, anche se col suo amore fosse concessa all’amante la sovranità della Francia intera. Da notare come il *récit* amoroso passi sempre attraverso una discorsività semplice e chiara, anche lì dove il ricorso a espedienti retorici potrebbe rincarare e sofisticare il dettato poetico.

dell’VIII Congresso internazionale di studi romanzi (Firenze, 3-8 aprile 1956), 2 voll., Firenze 1960, vol. II, pp. 228-248.

³⁰ Per una rassegna di luoghi in cui è riscontrabile l’espressione *mas juntas*, si veda *infra*, nel commento al testo, la nota al verso 30. Sulla gestualità dell’amante cortese si veda l’articolo di Glynnis M. Cropp, «Les expressions *mans jonchas* et *a (de) genolhos* dans la poésie des troubadours», in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, 1991, pp. 103-112, nel quale la studiosa, nonostante si mostri propensa a ricodurre i due atteggiamenti al rituale vassalatico, riporta alcuni esempi dove le espressioni sono usate anche in un’accezione religiosa. In proposito, si veda anche Paul Ourliac, «Troubadours et juristes», *Cahiers de civilisation médiévale*, 8, 1965, pp. 159-177, alle pp. 161-163.

³¹ Per la *priamel* nell’ambito lirico occitanico e romanzo, cfr. Oriana Scarpatti, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica trobadorica*, Roma 2008, pp. 59-65, e ead., «La *priamel* abbreviata nella lirica medievale», *Medioevo Romanzo*, 32, 2008, pp. 289-302.

La *tornada* assolve la tipica funzione di invio subitaneo del componimento («t'en vai ades», v. 41). La *chanso* (così viene definita) è destinata a *Ardit*, probabilmente un amico o un caro vicino di Guillem Peire de Cazals, almeno per quanto si deduce dall'apposizione dell'aggettivo possessivo *mon*, dal chiaro valore affettivo. Che non si tratti di un *senhal* dietro cui si celi la donna del nostro trovatore, lo suggerisce l'azione nella quale sarebbe implicato il personaggio che, atto a *romansar*, 'recitare' (*LR*, V:107, s.v.), le canzoni di Guillem Peire, appare più come un cantore o un giullare specializzato.³² La *chanso* invita l'amico a non dimenticare mai di *ben amar*, 'amare perfettamente'; espressione che in qualche modo riprende la locuzione *finament amars* con la quale si apre il componimento. Questa idea di circolarità è inoltre garantita dalla ripresa in figura di identità del rimante *esperansa* che, oltre a sigillare circolarmente la canzone (compariva di fatto nella prima *cobla*), sancisce, solamente a giochi fatti, il *focus* principale dell'intero *récit* amoroso: la 'speranza', l'attesa. Emblematico, a tale proposito il riferimento quasi proverbiale a «mout val l'esperansa». In concreto, la globalità dei temi affrontati, nelle formule codificate ma spesso rinnovate, induce a leggere il canto imbastito dal trovatore sia come un elogio della dama sia come un invito alla pazienza e all'attesa che contraddistinguono degnamente l'amante cortese.

³² Cfr. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1321.

Guillem Peire de Cazals

Be-m plagr 'ueymais qu'ab vos, dona, m valgues
(BdT 227.6)

Ms.: C 245b32-245d8 (*G. p. de cazals*).

Precedente edizione: Jean Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII^e siècle*, Paris 1954, p. 37 (I).

Metrica: a10 b10 b10 a10 c10' d10 d10 c10' (Frank 624:23). Cinque *coblas unissonans* isometriche formate da otto versi più una *tornada* di quattro. La *cobla* è analizzabile in abba | cddc, come mostra anche la dimensione della *tornada*. Per una discussione più dettagliata sulla metrica del nostro testo e su eventuali modelli di riferimento, vedi *supra*.

Rime: a: -es, b: -ars, c: -ansa, d: -os. Rime identiche: 6 : 15 (*bos*); 8 : 44 (*esperansa*). Rime eco ai vv. 34 e 35 (*pars : parlars*), 19 e 27 (*ars : cars*), 25, 33 e 36 (*fes : bes : es*), 6, 7, 15 e 22 (*bos : vos : bos : dos*). Rima ricca e derivativa: vv. 14 : 23 (*melhurazos : desrazos*), vv. 17 : 28 (*pres : apres*). Da notare il ricorso alla figura etimologica: vv. 2 : 16 (*amars : amansa*), vv. 11, 14 e 31 (*melhurars : melhurazos : desmezuransa*). È rispettata la consuetudine di riprendere nel congedo almeno una parola già utilizzata in rima nel corpo del testo, vv. 8 : 44 (*esperansa*). Sinafe ai vv. 10, 13, 17. Diafe al v. 19.

Datazione: Non contiene elementi interni di datazione. La canzone è probabilmente antecedente al biennio 1238-1240, dunque collocabile, in linea con l'orizzonte cronologico del nostro autore, agli anni venti o trenta del secolo XIII. Per una riflessione più articolata sulla datazione del testo, rimando alle pagine introduttive.

Nota testuale: Il testimone non tramanda irregolarità o errori di particolare gravità: scorrettezze morfologiche ai vv. 17, 36 e 37; errore di copia al v. 31. In particolare, ai vv. 36 e 37 si riscontrano errori di flessione: al *guay*, al *plazer* e a *els* del ms. C, si supplisce con *guays*, *plazers* ed *e-l*. Regolarizzo, inoltre, il tipico comportamento di C sulla resa grafica del raddoppiamento fonosintattico della *s-* anticipata da proclitico: al v. 5, per *essenansa* metto a testo *e s'enansa*; al v. 43, rendo *nossioblidos* con *no si' oblidos* (cfr. in proposito Jacques Monfrin, «Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856)», in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, 2 voll., Paris 1955, vol. II, pp. 292-312, a p. 298).

- qu'ieu ja crezes qu'en vostre cors caubes 20
 negun'aitals mala desmezuransa:
 qu'anc re no·us plac qu'a mi plazent no fos,
 per que no·m platz que nulha desrazos
 vos plass'en mi, quar no·us seri' honransa. 24
- IV Merce! dompna, valla·m ma bona fes,
 d'aitan sivals, si plus no·us platz honrars,
 que·l vostre cors covinens, dreytz e cars,
 sobr'autres totz genser e mielhs apres, 28
 suefra del mieu, pus tant hi ay fizansa
 que·s rend'a vos, mas joynhz, de ginolhos,
 qu'aissi serai de mos maltraitz secos
 e mes en joy et en gran alegransa. 32
- V Quar tant vos say complida de totz bes,
 part las melhors, q'un'el mon no·us es pars;
 que l'entiers pretz e l'avinens parlars
 e·l guays solatz e·l plazers qu'en vos es, 36
 e·l huelhs rizens ab la doussa semblansa,
 vos fan estar mielher totas sazoz,

31 malstraitz 36 guay; plazer 37 e·l] els

che credere che nella vostra persona possa trovare posto una tale malvagia ingiustizia: infatti non vi piacque mai nulla che a me non piacesse, e così non mi piace che vi piaccia una certa ingratitudine nei miei riguardi [= che mi siate ingrata], perché non ne avreste onore.

IV. Pietà, o donna, mi valga la mia buona fede! Almeno in questo, se non vi piace il fatto che io vi onori di più: che la vostra persona affabile, giusta e cara, più di ogni altra nobile e molto accorta, tolleri la mia, poiché tanto vi ho fiducia che essa [= la mia persona] si consegna a voi, con le mani giunte e in ginocchio: così sarò privato delle mie sofferenze e messo nella (condizione di godere della) gioia e in una grande allegria.

V. Infatti vi considero a tal punto dotata di ogni virtù, al di sopra delle migliori, che non esiste nessuna al mondo pari a voi. L'integro valore e il modo di parlare affabile e l'allegro divertimento e la piacevolezza che è in voi e gli occhi sorridenti con il dolce aspetto vi fanno essere la migliore sempre,

tant qu'ab outra no·m tenri' eu joyos,
e qu'ab s'amor m'obezis tota Fransa. 40

VI A mon Ardit que mos cantars romansa,
on que s'ia t'en vai ades, chansos,
e diguas li·m que no si' oblidos
de ben amar, que mout val l'esperansa. 44

sempre, tanto che con un'altra non mi considererei felice, anche se con il suo amore mi ubbidisse tutta la Francia.

VI. Dal mio *Ardit* che recita le mie canzoni, ovunque si trovi vai immediatamente, canzone, e digli da parte mia che non si dimentichi di amare perfettamente, perché molto vale la speranza.

1. *valer* è un verbo dal significato particolarmente sfumato: 'valere, avere il merito', ma anche 'giovare, essere utile, aiutare' (*LR*, V:463). È proprio quest'ultima l'accezione semantica ad essere maggiormente confacente al passo, dato il topico motivo della mercede (cfr. v. 2: *merces*) che arreca soccorso all'amante, ampiamente sviluppato nella lirica trobadorica.

2. *amars* è un infinito sostantivato che assume nella frase le medesime funzioni di un sostantivo e ne segue le regole della flessione (Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994, § 482. Altri infiniti sostantivati ai vv. 11, 18, 26, 41. Nello specifico, con figura che non può essere resa in italiano, *amars* indica 'l'amara condizione dell'amante'. Mouzat traduce l'espressione *finament amars* come «une cour accomplie». Differente la nostra traduzione, dal momento che la locuzione in questione rimanderebbe esplicitamente all'idea della *fin'amor*: rendiamo come 'l'amare fedelmente, perfettamente'.

3. Il sintagma nominale (SN) *dos terminis clars* presenta una peculiare struttura che in gergo linguistico viene denominata 'ad occhiali' (A + N + A), ovvero la testa del SN è inserita tra due modificatori. Da un punto di vista strettamente semantico, il 'dolce' (*LR*, III:65, s.v. *dolz*) *terminis clars* rinvierebbe al chiarore della stagione primaverile, alla sua luminosità. Si vedano BnVent, *Can par la flors*: «e vei lo temps clar et sere» (*BdT* 70.41, v. 2), e RmJord, *Lo clar temps*: «Lo clar temps vei brunezir» (*BdT* 404.4, v. 1). Entrambi gli esempi suddetti hanno in comune con il nostro passo due elementi: da un lato la presenza dell'aggettivo *clars*, 'chiaro, limpido, puro' (*LR*, II:402), che si addice bene alla descrizione dell'atmosfera primaverile, dall'altro la reggenza del verbo *vezzer*, che sembra rinviare proprio all'idea della percezione sensibile e fisica del cambiamento meteorologico stagionale.

4. A proposito del sintagma verbale (SV) *fai valer*, Raynouard ricorda

che il verbo *faire* posto davanti a un altro verbo funge da ausiliare attivo (il cosiddetto *faire* causativo), secondo un uso abbastanza tipico nelle lingue romanze (LR, III:261). Nel caso specifico, *valer* varrebbe ‘aiutare, essere utile, giovare’ (LR, V:463), dunque il significato del sintagma sarebbe quello di ‘favorire’ o ‘rinvigorire’, in modo da conservare la valenza aspettuale incoativa (o intensiva) che il SV sembra sottendere.

5. Il manoscritto porta la lezione *essenansa*; si sbaglia Mouzat, che legge *essenensa*. Per il raddoppiamento fonosintattico della *s* a inizio parola se anticipata da proclitico, cfr. la Nota testuale nel cappello introduttivo della nostra edizione. — *s'enansa*: ‘si supera’ (LR, II:95), dunque ‘si perfeziona’ – e oltremodo motivata dalla vicinanza col verbo *se melhuyr*, ‘si migliora’ (LR, IV:183, s.v. *melhorar*), con il quale crea dittologia sinonimica (per il senso cortese di *melhorar*, cfr. Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975, pp. 142-143, e i significati al termine proposti da Carl Appel nel glossario a *Bernart von Ventadorn, Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915: ‘aumentare in pregio e valore’, ‘affinarsi’). Mouzat stesso traduce così il verso: «que chacun d'eux jouit de l'allégresse et s'améliore et se perfectionne». Il motivo del miglioramento nel canto d'amore è ricorrente in Guillelm Peire; si veda anche *Ara m'es belh*: «Que-m torn ysnelh e reverdey / e melhur mos chans e mos lays» (*BdT* 227.4, vv. 25-26).

6. Il secondo emistichio del verso, *tant lur es lo temps bos*, può essere tradotto come ‘tanto il tempo è loro propizio’, sottolineando dunque la dimensione favorevole della bella stagione, e interpretando *lur* come un dativo di vantaggio.

8. Mouzat traduce *jauzir* come «accueillir avec faveur», conservando nella traduzione la transitività del verbo provenzale. Cercando piuttosto di rimanere legato al suo senso, è preferibile accogliere la definizione di Raynouard, ‘gioire, rallegrarsi (di)’ (LR, III:443, s.v. *jauzir*). — Mi pare che qui *esperansa* significhi ‘attesa speranzosa, condizione di positiva attesa’, ovvero «Erwartung» (*SW*, II:257).

9. Mouzat traduce *valer* come «faire bon accueil». La chiosa, tuttavia, non rende il giusto significato del verbo, che si lega piuttosto alle definizioni date alle note 1 e 4.

10. Ipotizzo sinalefe in *fora e*. Mouzat mette a testo *fora'e* e scrive in nota: «la *a* que nous avons conservé par respect du Ms, doit s'élider devant *e*. Même élision à 13: *dompna' etz* et 19: *volria' esser*». — Il giovamento che la donna amata concede al proprio spasimante arreca anche a lei, in una sorta di gioco degli specchi, onore e perfezione, fosse anche semplicemente la riconoscenza dell'amante stesso.

11-14. Siamo in presenza di una ‘cobla refrancha’ (vedi *supra*, nell'introduzione) strutturata sulla ripetizione di cinque termini coradicali che si distendono nell'arco dei quattro versi, non risparmiando nemmeno le stesse parole in rima: v. 11 (*melhor, melhurars*), v. 12 (*melhur*), v. 13 (*mielher*) e v. 14

(*melhurazos*). Si segnala anche l'uso reiterato della locuzione del v. 11, *deu venir melhurars*, al v. 14, *deu venir melhurazos*, leggermente variata per ovvi motivi rimici.

12. *conques* è il participio passato sostantivato del verbo *conquerer* (*LR*, V:19). Raynouard interpreta il termine come 'prigioniero, conquista', dando come esempio il seguente passaggio di ArnMar, *Us jois d'amor*: «No-us pes s'ie-us am ni sui vostre conques» (*BdT* 30.26, v. 30). Lo stesso Mouzat traduce *conques* come «prisonnier, celui qui est conquis» nel glossario che segue la sua edizione critica (p. 70). Si entra dunque nel merito della guerra come metafora dell'amore: colui che viene conquistato dalla donna, il prigioniero d'amore, è come una preda, un ostaggio senza alcuna possibilità di riscatto. La stessa metafora torna qualche verso dopo, ad apertura della terza *cobla*. — Il verbo *tanher* presenta numerose sfumature di significato: 'convenire, essere appropriato' (*LR*, V:299), o anche 'appartenere, spettare'. Abbracciando il significato secondo proposto da Levy, si rischierebbe però di dar luogo ad una sorta di tautologia. È quanto fa Mouzat, che traduce i vv. 11 e 12 in questo modo: «car de la meilleure doit venir l'amélioration, et il appartient à la Dame de rendre meilleur celui qu'elle a conquis». Secondo questa lettura i versi risultano pleonastici e finiscono col ripetere lo stesso concetto: il miglioramento 'deve provenire dalla', o 'spetta alla' donna. Preferisco attribuire all'espressione *tanher que melhur* il significato di 'conviene che migliori', facendo sì che l'intero passo assuma questo senso: 'infatti dalla migliore deve provenire miglioramento, e alla donna conviene che migliori la propria conquista'. In tal modo, oltre a evitare la tautologia, si riuscirebbe a motivare la 'convenienza del miglioramento' con quanto veniva affermato al v. 10: alla donna conviene migliorare (ossia valorizzare) il proprio prigioniero d'amore perché ne conseguirebbe onore e una ricompensa in grazia e amabilità.

13-14. La riflessione universale sul 'miglioramento per amore' affrontata ai vv. 11-12 viene qui applicata al caso particolare del poeta e della sua *dompna*.

13. Il manoscritto porta *dompna etz*: a differenza di Mouzat, conserviamo l'incontro vocalico ipotizzando sinalefe. — Il termine *duptansa*, 'dubbio, timore, incertezza' (*LR*, III:87), è inserito nella locuzione *ses duptansa*, usuale nel contesto lirico trobadorico.

15. Il polisindeto *fis e lials e bos* condensa in sé le qualità e le virtù del *fin aman*.

16. A proposito della congiunzione modale *ses qu(e)*, 'senza che', è interessante notare l'uso con il perfetto indicativo (*aic*), che contraddice l'affermazione di Jensen: «*ses que* 'without' appears relatively late in the language; only occurrences with the future tense were encountered» (*The Syntax*, § 880). Sempre Jensen afferma che tale congiunzione rimpiazza progressivamente una costruzione basata sulla preposizione *ses* seguita da un nome e da un pronome relativo cui fa seguito un *no* esplicativo (§§ 918 e 1042, a cui si rimanda per una serie di esempi).

17. *E* possiede una sfumatura avversativa, mentre *cum* ha qui valore di congiunzione causale: cfr. Frede Jensen, *The Syntax*, § 1021. — Il verso presenta alcune scorrettezze: il verbo *estar*, coniugato al congiuntivo, dovrebbe suonare *estia* (e non *esti* come riporta il ms.); emendando il verbo si aggiunge una sillaba al verso, che va ulteriormente corretto. Essendo improbabile l'aggiunta successiva della congiunzione *E* a inizio di *cobla* – e dunque la sua conseguente eliminazione per ristabilire la quantità sillabica del verso –, preferisco pensare a una situazione originaria nel manoscritto del tipo *E cum dompna uoletz que estia pres*, con incontro vocalico in *que estia*, dove è ipotizzabile l'intervento di una serie di errori di trasmissione che hanno trasformato *que estia* in *qieu estia*, e dunque, per ristabilire la lunghezza del verso *qieu esti*. La presenza incipitaria della congiunzione copulativa *E* è d'altronde suffragata non solo dalla tipica fluidità logico-discorsiva dei testi di Guillem Peire de Cazals, ma anche, nello specifico, dal suo uso frequente e reiterato nel corpus del nostro trovatore. Metto, dunque, a testo *E cum, dompna, voletz que estia pres*, con sinalefe in *que estia*.

18. L'espressione avverbiale *ja jorn* può essere associata all'affine locuzione *anc jorn*, che Raynouard traduce come «jamais» (*LR*, III:587, s.v. *jorn*). In questo contesto, l'accostamento del sostantivo *jorn* all'avverbio *ja* ne rafforza il significato e contribuisce ad aumentare il patetismo del passo. — *preyars*: ricordo che *pregar una donna* assume il significato specifico di 'chiedere ad una donna il suo amore': si vedano gli esempi in *LR*, IV:621 e il significato in *SW*, VI:497-500, s.v. *pregar*.

20. Si noti l'*enjambement* che separa soggetto e verbo: *caubes / negun*.

21. Il ms. legge *negun*. Mouzat emenda con *negus* ma senza palesare in apparato lo scostamento dal manoscritto. — Mouzat interpreta *aitals mala desmezuransa* come «Ainsi il y a male injustice», ipotizzando un'ellissi verbale, mentre in questa sede preferisco leggere *negun'aitals mala desmezuransa*, soggetto del verbo *caubes* al v. 20. Mouzat traduce *desmezuransa* come «injustice», seguendo le definizioni di Levy (*PD*) e di Raynouard (*LR*, IV:202, s.v. *desmesuransa*): si fa riferimento alla *desmezura*, che si concretizza nell'inconciliabilità tra i desideri dell'amante e l'ostilità della donna.

22-24. Un'espressione della *desmezura* è la realtà di un piacere non corrisposto. In questi versi viene descritta tale realtà contraddittoria, per mezzo di un ampio poliptoto diluito all'interno di una struttura chiasmica: *no-us plac ... mi plazent no* (v. 22), *no-m platz...* (v. 23) *vos plass[a]* (v. 24). Anche qui, come ai vv. 11-14 della *cobla refrancha*, si è in presenza di una tipica marca stilistica del corpus di Guillem Peire, spesso manieristicamente giocato su voci 'derivative' o sulla ripetizione di voci e di suoni. In questo caso, però, l'ordito testuale rende un po' criptico il senso del passo: il trovatore rimprovera sostanzialmente l'ingratitudine della donna, che rischia, con il suo atteggiamento, di macchiarsi di 'disonore'.

22. Il ms. conserva *quanc*, interpretabile come *qu'anc*. Mouzat mette a testo, senza alcuna giustificazione, *quan*.

23. Il sostantivo *desrazos* è glossato da Raynouard come ‘insensatezza, irragionevolezza’ (LR, II:54), e d’altronde sempre Raynouard cita i versi 23-24 di *Be-m plagr’ueymais* e ne propone la seguente traduzione: «c’est pourquoy il ne me plaît pas que nulle déraison vous plaise en moi, car (ce) ne vous serait pas honneur». Sulla stessa scia si pone Mouzat, che traduce i versi come «car il ne me plaît pas que quelque déraison vous plaise en moi, parce que ce ne sarait pas un honneur pour vous». A mio avviso *desrazos* è qui, piuttosto, sinonimo di *desconoisensa*, ovvero ‘ingratitude’ (PD).

24. *honransa* è una variante di *honor* (cfr. LR, III:534-535, s.v. *onor*). Il sintagma *no-us seri’ honransa* si può tradurre come ‘non vi farebbe onore’. Torna dunque il tema del corteggiamento senza onore o ricompensa (cfr. vv. 15-16).

25. La *bona fes*, ‘sincerità, lealtà’, è l’attitudine con cui si presta servizio, meritevole di riconoscimento: si veda BnVent, *Non es meravilla s’eu chan*: «Per bona fe e ses enjan / am la plus bel’e la melhor» (BdT 70.31, vv. 17-18); oppure FqMars, *Ai! quan gen vens et ab quan pauc d’afan*: «On trobaretz mais tan de bona fe?» (BdT 155.3, v. 25); o ancora GICapest, *Lo dous consire*: «per qu’ab vos no-m valgues / merces e bona fes» (BdT 213.5, vv. 84-85).

27. Mouzat traduce *cors* con «coeur», interpretando la *-s* come desinenza analogica del caso retto. Ci si discosta dall’interpretazione dell’editore e si intende *cors* come ‘corpo’. Tale ipotesi scaturisce dalla constatazione che gli aggettivi di *cors*, *covinens* (‘affabile, amabile’, LR, V:491) e *dreytz* (‘corretto, giusto’, LR, V:69), vengono solitamente attribuiti a ‘corpo’; in particolare, si confronti il nostro passo con BnVent, *Conortz, era sai eu be*: «Cors lonc, dreih e covinen / gen afliban, conhd’e gai» (BdT 70.16, vv. 45-46). In effetti, in occitano si riscontra un frequente uso aggettivale del participio presente del verbo *convenir*; specie nelle descrizioni muliebri, col significato di ‘armonico, proporzionato’. Inoltre, le stesse apposizioni al verso 28 si confanno alla persona nella sua complessità piuttosto che al cuore.

28. *apres*: ‘istruito, educato’, è participio perfetto sostantivato del verbo *aprendre* (LR, IV:629).

29. Mouzat rende il SV *suefra del* con «souffre du», traducendo il verbo *sufrir* come ‘soffrire’, coerentemente con la sua scelta di interpretare *cors* del verso 27 come ‘cuore’. Dal momento che si è optato per la lettura di *cors* con ‘persona’, è più indicato glossare *sufrir* con ‘sopportare, tollerare’ (LR, V:285), ‘dulden, zulassen, gestatten’ (SW, VII:749-755), o meglio ‘accettare’. In particolare, *suefra* è una forma dittongata del congiuntivo presente *sufra*, imputabile alla peculiare *scripta* del canzoniere C. — *fizansa*: ‘fede, fiducia’ (LR, III:289). Poco convincente Mouzat, che traduce l’emistichio *pus tant hi ay fizansa* come «puisque je lui rends mon hommage».

30. *joynhz*: seppure in modo minoritario rispetto alla concorrente forma femminile, il participio passato maschile di *joinher* si può trovare a volte associato al sostantivo *mas* ‘mani’ nella locuzione *mas joinhs*, ‘con le mani

giunte'. Nel *PD* Levy indica, per *man*, l'uso di entrambi i generi. Si veda a titolo esemplificativo RmMirav, *Chans, quan non es qui l'entenda*: «A lieys, que de pretz es guitz, / me sui juratz e plevitz / sos homs litges, mas junhs, de ginolhos» (*BdT* 406.22, vv. 13-15): cfr. in particolare la nota al v. 15 di *BdT* 406.22 nell'edizione Switten di RmMirav, a p. 192, dove la studiosa ricorda che «In the glossary to his *Sämtliche Lieder des Trobadors Guiraut de Bornelh*, Kolsen lists several examples of *man* as a masculine noun». — *de ginolhos* è una locuzione facilmente traducibile come 'in ginocchio' (*LR*, III:457). Si confronti con PoChapt, *Us gais conortz*: «per so·lh suy fis, e hom fizels li·m ren / fis, de genolhs, mas juntas humilmen» (*BdT* 375.27, vv. 16-17) e PoCapd, *L'adregz solatz e l'avinens companha*: «Aqui fos lai, on si sojorn' e·s banha, / e que·l clames merce de genolhos, / mas mas juntas, humilmen a rescos» (*BdT* 375.12, vv. 33-35); o ancora con BnVent, *Belh Monrue*: «Quant ieu li quier merce de genolhos» (*BdT* 70.11, v. 31), e FqMars, *Senher Dieus*: «de ginolhos, lo cap vas terra, / las mas juntas e·l cap encli» (*BdT* 155.19, vv. 122-123).

31. Mouzat accoglie la lezione del manoscritto *serai de mos malstraitz secos* e traduce «je serai consolé de mes malheurs». Lo stesso facciamo noi, ma correggiamo *malstraitz* in *maltraitz*, 'malori, sofferenze' (*LR*, V:404, s.v. *maltraict*): sulla sua declinazione mutevole perché vocabolo composto si veda Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960, nota alle pp. 183-184. — *secos*: 'privato, spogliato' (*PD*), è participio di *secodre* (*SW*, VII:736, s.v. *socodre*: «berauben, entblößen»).

32. Mouzat mette a testo *un* in luogo di *en* del ms. C: suppongo sia un semplice refuso dato che il passo necessita l'uso della preposizione *en*: *metre en joy* assume il senso di 'mettere nella condizione di godere della gioia' (*SW*, VI:332, s.v. *metre*). — Il termine *alegransa*, 'allegria, gioia' (*PD*), e le forme derivate sono sinonimo di *joy* in occitano, e si avvicinano semanticamente «aux notions de la gaieté et de la vivacité» (Cropp, *Le vocabulaire courtois*, p. 322).

33. *complida*: 'dotata', 'giunta a perfezione' (*LR*, IV:571, s.v. *complir*) si costruisce con *de*.

36-37. Nei due versi si riscontrano errori di flessione: al *guay*, al *plazer* e all'*e·ls huelhs* del ms. C, si supplisce con *guays*, *plazers* ed *e·l huelhs*.

36. Mouzat traduce la relativa *qu'en vos es* come «qui sont en vous», attribuendola, dunque, all'intera serie di soggetti che la precedono. Nonostante l'interpretazione sia plausibile, si preferisce un'esegesi differente: dal momento che ogni termine ha un suo attributo, allo stesso modo si ritiene che la relativa in questione sia da attribuire semplicemente a *plazers* come suo esclusivo modificatore. — *solatz* deriva da SOLATIUM, 'consolazione', e il suo sviluppo semantico ha avuto diversi esiti nella lirica trobadorica. Per una serie di esempi di ognuno di questi esiti semantici si veda ancora Cropp, *Le vocabulaire*, pp. 327-334. In questo contesto, il termine sembra assumere l'ac-

cezione di ‘intrattenimento, conversazione’ (*PD*), in relazione all’*avinens parlars* del verso precedente. Inoltre, *solatz* è topicamente accompagnato dall’aggettivo *guay*, per gli esempi rinvio a *LR*, V:252 e a *SW*, VI:772-777, s.v., ove Levy annota che «der genaue Sinn des Wortes ist oft nur schwer, oft überhaupt nicht mit Sicherheit festzustellen»; ma qui il contesto è chiaro.

37. *rizens* è il participio presente del verbo *rire*, ‘ridere, sorridere’. Nella lirica occitana sono numerosi in casi in cui *rizen* si accompagna agli ‘occhi’ come suo attributo: nel *salut* di ArnMar, *Dona genser*: «los vostres huelhs vairs e rizens» (*BdT* 30.III, v. 87); o in ElCair, *Mout mi platz lo doutz temps d’abril*: «e-ls huoills e-l nas e la bocha rizen» (*BdT* 133.6, v. 26).

39. La locuzione *tener me joyos* può essere glossata come ‘considerarmi felice’ (*LR*, V:330, s.v. *tener*; *PD*, s.v. *joyos*). Un’espressione simile ricorre nel corpus di Guilhem Peire de Cazals in *Ara m’es belh*: «[Ara] m’es belh [qu]’hom s’es[bau]dey / e-s ten[h]a de son po[der] guays» (*BdT* 227.4, vv. 1-2), «e-m tenc adregz en totz assays» (*BdT* 227.4, v. 27).

41. *romansa* è voce del verbo *romansar*, ‘scrivere in romanzo, tradurre in lingua romanza’, ma anche ‘romanzare, recitare’ (*LR*, V:107). Nulla sapendo dello *status* sociale di *Ardit*, in base a questo verso si può ipotizzare non solo il suo legame affettivo con il nostro trovatore, ma anche la possibilità che fosse una sorta di giullare specializzato (cfr. anche Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1321).

42. L’espressione formulare *t’en vai* [...], *chansos* compare spesso nel contesto d’invio proprio della *tornada*.

43. *oblidos*: ‘dimentico, immemore’: cfr. *LR*, IV:354 e *SW*, V:446-449, s.v. *oblidar*.

44. *ben amar* è quasi sinonimo di *fin’amor*, ma con una differenza: il primo si riferisce ai comportamenti, la seconda comprende comportamenti e condizioni dell’animo. — L’espressione *mout val l’esperansa* sembra rinviare ad una realtà proverbiale alla quale apparterebbe lo stesso proverbio italiano ‘la speranza è l’ultima a morire’.

Nota bibliografica

Manoscritti

C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.

Opere di consultazione

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

BEdT *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.

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

FEW Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-89.

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

LR François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.

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

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

REW Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 8 voll., Heidelberg 1935³.

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

Edizioni

Arnaut Daniel

Mario Eusebi, *Arnaut Daniel. L'aur'amara*, Parma 1995.

Arnaut de Marueilh [ArnMar]

Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil, publiées

avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire par Ronald C. Johnston, Paris 1935.

Bernart de Ventadorn [BnVent]

Bernart von Ventadorn, Seine Lieder mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915.

Elias Cairel [ElCair]

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

Folquet de Marselha [GICap]

Le troubadour Folquet de Marseille, édition critique par Stanisław Stroński, Cracovie 1910; *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di Paolo Squillacioti, Pisa 1999.

Guilhem de Cabestanh [GICap]

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

Lanfranc Cigala

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954.

Peire d'Alvernhe

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

Peire Vidal

D'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, 2 voll., Milano-Napoli 1960.

Pons de Capdoill [PoChapt]

Max von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle 1879.

Raimbaut de Vaqueiras

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

Raimon Jordan [RmJord]

Il trovatore Raimon Jordan, edizione critica a cura di Stefano Asperti, Modena 1990.

Raimon de Miraval [RmMirav]

Les poésies du troubadour Raimon de Miraval, éditées par Leslie T. Topsfield, Paris 1971; Margaret Louise Switten, *The cansos of Raimon de Miraval. A Study of Poems and Melodies*, Cambridge 1985.

Rigaut de Berbezilh

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