

Paolo Di Luca

Blacasset, *Se-l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens*
(*BdT* 96.10a)

Pujol, *Dieus es amors e verais salvamens*
(*BdT* 386.2)

Alaisina ~ Carenza, *Na Carenza al bel cors avenenç*
(*BdT* 12.1 = 108.1)

Negli anni trenta del secolo XIII i trovatori Blacasset e Pujol corrispondono su un tema del tutto inedito per la lirica occitana: l'entrata in convento di due giovani dame. L'argomento è introdotto da Blacasset in *Se-l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens* (*BdT* 96.10a) cui segue la risposta di Pujol in *Dieus es amors e verais salvamens* (*BdT* 386.2).

La tradizione manoscritta di questo dittico lirico, di cui si fornisce qui una nuova edizione critica, risulta essere particolarmente accidentata. I due componimenti sono trasmessi l'uno di seguito all'altro dal ms. **C**, che tuttavia li attribuisce entrambi a Pujol; il ms. **M** tramanda solo le prime tre strofi di *Se-l mals d'amor*. Le versioni dei due codici sono molto dissimili, non solo per l'ordinamento dei versi, che non coincide se non in pochissimi punti, ma anche a livello di *varia lectio*; la genuinità delle ultime due strofi e della *tornada* trasmesse dal solo **C** solleva, infine, più di qualche dubbio. *Dieus es amors*, dal canto suo, è mutilo di molte parti a causa dell'ablazione di una miniatura caposezione.¹

I due testi reimpiegano la fortunata formula metrico-melodica de *La grans beutatz e-l fis enshamens* (*BdT* 30.16) di Arnaut de Marueilh. Il modello prevede cinque *coblas unissonans* di otto decenari

* Ringrazio Linda Paterson per avermi fornito materiale ancora inedito rivelatosi di fondamentale importanza per la redazione di questa *lectura*.

¹ Sulla datazione e la discussione testuale dei due componimenti si rimanda ai cappelli introduttivi delle rispettive edizioni.

più una *tornada* di quattro decenari con schema a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10 e rime *-ens -ors -ensa -ors*, ma è stato ampiamente variato nelle sue diciotto imitazioni.² La versione di **C** del componimento di Blacasset lo riproduce fedelmente, anche nel numero delle strofi e per la presenza della *tornada*; quest'ultima manca nella risposta di Pujol: il dato in sé non è significativo perché non è raro che negli scambi di componimenti quello responsivo possa omettere l'*envoi* o addirittura utilizzare un numero di *coblas* differente rispetto al testo cui si rapporta dialogicamente.³

² Frank 577:78-126. La melodia del modello è attestata nel canzoniere **R** (è edita in *Las cançons dels trobadors. Melodias publicadas per Ismael Fernández de la Cuesta, tèxtes establits per Robert Lafont amb una revirada alemanda, anglesa, castelhana e francesa*, Toulouse 1979, p. 240; Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*. Gerald A. Bond text editor, Rochester 1984, p. 17*). Esso è stato riutilizzato in quattro *coblas esparsas* di Bertran Carbonel [*Bertran lo Ros, tu yest homs entendens* (BdT 82.28); *D'omes y a – e say n'un majormens* (BdT 82.40); *Totz trop es mals: enaissi sertamens* (BdT 82.90); *S'ieu ben plages als pecc desconoisens* (BdT 82.84)] e in una anonima di due strofi [*Alexandris fon le plus conquerens* (BdT 461.14)]; nelle tenzoni di Alaisina con Carenza [*Na Carenza al bel cors avenenç* (BdT 12.1 = 108.1)], di Esquilha con Jozi [*Jozi, diatz, vos qu'es homs entendens* (BdT 144.1 = 277.2)], di Simon Doria con Lanfranc Cigala [*Segne-N Lanfranc, car es sobresabenz* (BdT 436.4 = 282.21a)], di Guiraut Riquier con Austorc d'Alboy e Enric de Rodez [*Senhe n'Austorc d'Alboy, lo coms plazens* (BdT 248.74 = 38.1 = 140.1d)], di Lantelm con Raimon [*Raimon, una dona pros e valenz* (BdT 283.2 = 393.2)]; nei sirventesi di Guilhem de Montanhagol [*Qui vol esser agradans ni plazens* (BdT 225.13)], di Cerveri de Girona [*Voletz aver be lau entre·ls valens* (BdT 434a.81)], di Peire Cardenal [*Un sirventes ai en cor que comens* (BdT 335.65)]; nelle canzoni cortesi di Guilhem de Montanhagol [*A Lunel lutz una luna luzens* (BdT 225.1)] cui risponde Blacasset [*Amics Guillems, lauzan etz maldizens* (BdT 96.1)], e di Peire Imbert [*Aras pus vei que m'anda mos sens* (BdT 346.1)]. L'intero gruppo di *contrafacta* è stato studiato in maniera estensiva da Dominique Billy, «Hasard et intertextualité: à propos d'un cas de contrafacture (Arnaut de Maruelh, *La grans beutatz e·l fis enenhamens*)», in *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo: Convegno; L'Apollonio di Tiro nelle letterature euroasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo: Seminario* [Roma (Villa Celimontana), 11-14 ottobre 2000], atti a cura di Fabrizio Beggiano e Sabina Marinetti, Catanzaro 2002, pp. 89-115; lo studioso vi aggiunge un altro esemplare, il sirventese anonimo *Qui vol savi viur'e membradament* (BdT 461.215) che tuttavia presenta numerose irregolarità rispetto al modello.

³ Basti qui menzionare a titolo di esempio due sirventesi di Peire Bremon Ricas Novas che fanno parte del noto *duel poétique* intrapreso dal trovatore con

In *Se-l mals d'amor* Blacasset si rammarica per la decisione di due dame dell'aristocrazia provenzale di abbandonare il mondo e ritirarsi in convento. Il trovatore evoca con ogni probabilità un avvenimento reale, del quale fornisce dettagli circostanziati: il nome delle due, Ugeta e Na Tefania, e quello del monastero cistercense che le accolse, Saint-Pons de Gémenos. Se di Tefania non sappiamo nulla se non che faceva parte della casata dei Baux, come ci testimonia Pujol, che nella risposta a Blacasset la chiama «dona del Baus» (v. 34),⁴ l'identità di Ugeta è dibattuta.

Due proposte sono state avanzate dalla critica. La prima, basandosi sulla testimonianza di C che definisce le due dame *serors* (vv. 16 e 20), riconosce in Ugeta la sorella di Tefania;⁵ tale tesi sarebbe corroborata da numerosi documenti d'archivio che certificano la munificenza dei Baux nei confronti del convento di Saint-Pons, beneficiario

Sordello: *Tant fort m'agrat del termini novel* (BdT 330.18) risponde con cinque *coblas* e una *tornada* a *Lo reproviers vai averan, so-m par* (BdT 437.20), che si compone di sei *coblas*; *En la mar major sui e d'estiu e d'invern* (BdT 330.6) si chiude con una *tornada* che invece manca al corrispettivo sordelliano *Sol que m'afi ab armas tos temps del sirventes* (BdT 437.34).

⁴ Il nome [S]tefania era molto diffuso nella famiglia dei Baux: si vedano le tavole genealogiche approntate da Florian Mazel, *La noblesse et l'Eglise en Provence, fin X^e-début XIV^e siècle. L'exemple des familles d'Agoult-Simiane, de Baux et de Marseille*, Paris 2002. Ogni tentativo di identificare i personaggi attestati con questo nome con la monaca in questione è destinato pertanto a essere infruttuoso.

⁵ Si vedano Oskar Schultz-Gora, «Zu den Lebenverhältnissen einiger Trobadors», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 9, 1885, pp. 116-135, a p. 116; Giulio Bertoni, «Studi e ricerche sui trovatori minori di Genova», *Giornale storico della letteratura italiana*, 36, 1900, pp. 1-56, a p. 18 n. 1, e *I trovatori minori di Genova*, Dresden 1903, p. XXVI n. 1; Cesare de Lollis, *Vita e poesie di Sordello da Goito*, Halle 1896, pp. 37-39 n. 1. I tre studiosi, basandosi su un'informazione di sospetta autenticità fornita da Louis V. Artefeuil (*Histoire héroïque et universelle de la noblesse de Provence*, 3 voll., Avignon 1776-86, vol. I, p. 150), ricollegano dubitativamente Ugeta (giacché non ne trovano menzioni in Louis Barthélemy, *Inventaire chronologique et analytique des chartes de la maison de Baux*, Marseille 1882) a una Hugueta del Baux, moglie di un Bertrand Blacatz, dal quale non avrebbe avuto figli. Questa Hugueta, appartenente al ramo dei Baux di Marignane e Trébillane, è invero attestata assieme a suo marito in un atto del 1322 (si veda Mazel, *La noblesse et l'Eglise*, p. 633) e pertanto non può essere identificata con la monaca in questione.

nel corso del secolo XIII di importanti donativi.⁶ Su questa scorta Florian Mazel ha recentemente ricostruito il lignaggio delle due donne, stabilendo che esse fossero figlie di Uc V e Barrala del Baux.⁷

La seconda muove dall'opportuna critica all'interpretazione letterale di quel *serors*, che potrebbe significare 'religiose' e non già 'sorelle', o meglio 'sorelle' in Dio e non già di sangue, ma anche 'compagne'.⁸ A ciò si aggiunga che nella versione di **M** del componimento di Blacasset Tefania è definita *donna* di Ugeta (v. 12), dal che si deduce che la prima era di rango superiore;⁹ del resto anche Pujol, come si è detto poc'anzi, chiama Tefania «dona del Baus», mentre Ugeta è sempre menzionata solo col nome proprio, demarcando così una differenza di status sociale fra le due.

Tutto ciò depone, a mio avviso, a favore della tesi che solo Tefania facesse parte della nobile casata viscontale di Marsiglia, mentre Ugeta doveva appartenere a un altro lignaggio, forse quello dei Fuveau, come proposto da Fernand Benoit: lo studioso ha infatti identificato la donna con una Hugueta de Fuveau, citata in un atto del 21 maggio 1241 da lui scoperto.¹⁰ Questo documento certifica la donazione al monastero di Saint-Pons da parte dei fratelli Guillaume, Bertrand e Raimond de Fuveau di alcuni beni terrieri situati nella zona di Trets in

⁶ Martí Aurell i Cardona, «Les Cisterciennes et leurs protecteurs en Provence rhodanienne», in *Les Cisterciens de Languedoc (XIII^e-XIV^es.)* [*Cahiers de Fanjeux*, 21], Toulouse 1986, pp. 235-267, a p. 240 e 264 n. 21.

⁷ Mazel, *La noblesse et l'Église*, pp. 368 e 470.

⁸ Si vedano Otto Soltau, *Blacatz, ein Dichter und Dichterfreund der Provence: biographische Studie*, Berlin 1898, p. 48 e Francesco Torraca, «Sul "Pro Sordello" di Cesare de Lollis», *Giornale dantesco*, 7, 1899, pp. 1-36, a p. 20, ripresi in seguito da Fritz Bergert, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle 1913, pp. 55-56. Sul significato di *seror* si vedano LR V:266; SW VII:609.

⁹ Come sostiene Alfred Jeanroy, «Le troubadour Pujol», in *Cinquantenaire de l'École pratique des hautes études. Mélanges publiés par les directeurs d'études de la section de sciences historiques et philologiques*, Paris 1921, pp. 157-168, a p. 159.

¹⁰ Fernand Benoit, «Note additionnelle» all'articolo di Jeanroy, «Le troubadour Pujol», pp. 162-163, e *Recueil des actes des comtes de Provence appartenant à la maison de Barcelone. Alphonse II et Raimond Bérenger V (1196-1245)*, 2 voll., pp. 410-411, Monaco-Paris 1925, n° 332. L'identificazione di Benoit, oltre a essere accolta da Jeanroy, è giudicata indubbia da Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1293.

qualità di dote monastica per la sorella Hugueta, religiosa in quel convento. Non si sa molto altro sui Fuveau: Martí Aurell i Cardona li definisce come uno dei numerosi «lignages de chevaliers insérés dans le reseaux de clientèle des vicomtes de Marseille»¹¹ e pertanto a questi sottoposti.

Il componimento di Blacasset riflette l'eco di un fenomeno storico e sociale che proprio nella prima metà del secolo XIII raggiunge il suo acme. È questo infatti il periodo in cui il monachesimo femminile conosce in Provenza e Linguadoca uno sviluppo senza precedenti, grazie alla rigogliosa fioritura di fondazioni riservate esclusivamente alle donne.¹² In precedenza esse erano quasi inesistenti, e il cenobitismo femminile non era regolato in maniera sistematica.¹³ La situazione muta grazie all'iniziativa dell'ordine cistercense che promuove la nascita di nuove istituzioni monastiche avvalendosi della collaborazione economica delle famiglie aristocratiche della regione. Il monastero di Saint-Pons de Gémenos menzionato da Blacasset ha una simile genesi: esso viene fondato nel 1205 dall'arcivescovo di Marsiglia

¹¹ Aurell, «Les Cisterciennes», pp. 241-243.

¹² Si vedano Aurell, «Les Cisterciennes»; Paulette L'Hermite-Leclercq, *Le monachisme féminin dans la société de son temps. Le monastère de la Celle (XI^e - début du XVI^e siècle)*, Paris 1989. Per un elenco delle comunità monastiche femminili sorte in Linguadoca e Provenza nel basso medioevo si veda Pierre-Roger Gaussin, «Les communautés féminines dans l'espace languedocien de la fin du XI^e à la fin du XIV^e siècle», in *La femme dans la vie religieuse du Languedoc (XIII^e-XV^es.)* [Cahiers de Fanjeux, 21], Toulouse 1988, pp. 299-322. Per un inquadramento generale sul monachesimo femminile nel medioevo si rimanda, fra i numerosi lavori a disposizione, a Bruce L. Venarde, *Women's Monasticism and Medieval Society: Nunneries in France and England, 890-1215*, Ithaca-London 1997; *Les Religieuses dans le cloître et dans le monde des origines à nos jours*. Actes du Deuxième Colloque International du C.E.R.C.O.R. (Poitiers, 29 septembre - 2 octobre 1988), Saint-Etienne 1994; *Il monachesimo femminile in Italia dall'alto medioevo al secolo XVII*. Atti del Sesto Convegno del Centro di studi Farfensi (Santa Vittoria in Matenano, 21-24 settembre 1995), a cura di Gabriella Zari, Verona 1997.

¹³ Elisabeth Magnou-Nortier, «Formes féminines de vie consacrée dans les pays du Midi jusqu'au début du XII^e siècle», in *La femme dans la vie religieuse*, pp. 193-216; Linda Paterson, *The World of the Troubadours: Medieval Occitan Society, c. 1100 - c. 1300*, Cambridge 1993 (ed. italiana, da cui si cita: *Nel mondo dei trovatori. Storia e cultura di una società medievale*, a cura di Anna Radaelli, presentazione di Stefano Asperti, Roma 2007, pp. 273-278).

Ranier con l'aiuto di Folchetto di Marsiglia, allora vescovo di Tolosa; al suo successivo sviluppo economico contribuiranno le più importanti casate provenzali, fra cui, come si è accennato prima, si distingue per generosità quella dei Baux.¹⁴

Al proliferare delle fondazioni monastiche femminili si accompagna, come diretta conseguenza, l'aumento esponenziale del numero delle oblate provenienti in gran parte dall'aristocrazia. Il fenomeno viene così spiegato da Mazel nei suoi risvolti più propriamente economici:

dans un context de partages successoraux à répétition et d'affaiblissement économique des sous-lignages, le versement d'une dot [...] représente une somme important, toujours supérieure à la dotation nécessaire pour entrer dans un couvent [...]. Dans ce cadre, destiner une ou deux filles au couvent devient de plus en plus l'élément indispensable d'une saine stratégie lignagère.¹⁵

Il diffondersi delle monacazioni è dunque da leggersi in stretta relazione con l'indebolimento e la lenta decadenza dei lignaggi, specie quelli inferiori, e col progressivo deterioramento dello statuto della donna in seno alla società aristocratica.¹⁶

La vita claustrale è sovente imposta alle giovani dame, ma può anche essere espressione di una sincera devozione. In *Se-l mals d'amor* non vengono esplicitate le motivazioni che spingono Ugeta e Tefania a entrare in convento: Blacasset si limita a esprimere il proprio dolore per l'accaduto e a formulare propositi di rivalsa nei confronti del convento di Saint-Pons. L'organizzazione del discorso lirico in **M** – versione cui si farà d'ora in poi riferimento in maniera esclusiva, laddove non altrimenti specificato, perché è quella alla base dell'edizione critica del testo – appare fortemente influenzata dai principi re-

¹⁴ Per la storia del monastero si rimanda a Aurell, «Les Cisterciennes», pp. 239-243; Nicole M. Schulman, *Where Troubadours Were Bishops: The Occitania of Folc of Marseille (1150-1231)*, Routledge 2001, pp. 37-49; Constance Hoffman Berman, *The Cistercian Evolution: The Invention of a Religious Order in Twelfth-Century Europe*, Philadelphia 2010, pp. 230-236.

¹⁵ Mazel, *La noblesse*, pp. 473-474.

¹⁶ Martí Aurell i Cardona, «La détérioration du statut de la femme aristocratique en Provence (X^e-XIII^e siècles)», *Le Moyen Age*, 91, 1985, pp. 5-32.

torici che sottostanno alla composizione dei *planhs*.¹⁷ La struttura del compianto occitano è stata variamente analizzata nei suoi tratti caratterizzanti;¹⁸ la più recente descrizione del genere in chiave retorica e stilistica isola i seguenti elementi distintivi:¹⁹

- 1) Le début caractérisé par une déclaration de deuil ou de désolation.
- 2) La *laudatio* du défunt ou de la défunte, représentés comme des modèles de vertu.
- 3) Les imprécations contre la mort.
- 4) L'apitoiement général et la fin du bonheur pour les vivants.
- 5) Les considérations générales sur la vie et la mort.
- 6) En conclusion, la prière à Dieu, afin qu'il accueille à ses côtés l'âme du défunt.

Molti di questi elementi sono presenti nel componimento di Blacasset.²⁰ Nella prima *cobla*, proprio come accade nella maggior parte dei compianti, il poeta manifesta la sua condizione di dolore prima ancora di spiegare le ragioni che lo spingono al canto (vv.1-2); successivamente annuncia l'avvenuta monacazione di Ugeta e Tefania (v. 3); segue una breve perifrasi che costituisce il preludio alla *laudatio funebris*, espediente retorico volto nel *planhs* a magnificare la figura del defunto attraverso una descrizione iperbolica: in questo caso Blacasset

¹⁷ Come già rilevato da Hermann Springer, *Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Literaturen. Eine literarhistorische Untersuchung*, Berlin 1895, pp. 12 e 81, e Maria Ida Opocher Cevese, «Note sulla tipologia e sull'evoluzione del *planh* occitanico», *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 134, 1975-1976, pp. 613-633, a p. 613.

¹⁸ Si vedano Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, 2 voll., vol. II, pp. 333-337; Caroline Cohen, «Les éléments constitutifs de quelques *planctus* des X^e et XI^e siècles», *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1, 1958, pp. 83-86; Stanley C. Aston, «The Provençal *Planh* : I. The Lament for a Prince», in *Mélanges de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, édités par Irénée Cluzel et François Pirot, Liège 1968, 2 voll., vol. I, pp. 23-30; Id., «The Provençal *Planh* : II. The Lament for a Lady», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux 1969, 2 voll., vol. I, pp. 57-65; Opocher Cevese, «Note sulla tipologia».

¹⁹ Oriana Scarpati, «*Mort es lo reis, morta es midonz*. Une étude sur les *planhs* en langue d'oc des XII^e et XIII^e siècles», *Revue des Langues Romanes*, 114, 2010, pp. 65-93, a p. 70.

²⁰ L'analisi che segue si basa sulla dettagliata descrizione del genere del *planh* operata da Scarpati, «*Mort es lo reis*».

si limita a qualificare le due dame come «bonas a Dieu e al segle plzens» (v. 4) e a ricordare come lui e il conte di Provenza Raimondo Berengario V sollevano tesserne le lodi (v. 5); la *cobla* si chiude con un'anticipazione del motivo del cordoglio generalizzato: viene evocata la sofferenza di Blacatz, che aveva goduto della cortesia delle due dame prima che queste si ritirassero in convento (vv. 6-8).

La lode di Ugeta e Tefania occupa buona parte della *cobla* II ed è condotta impiegando forme e toni propri dell'elogio funebre. Elemento imprescindibile di tutti i *planhs*, la *laudatio funebris* «è un'enumerazione delle virtù dello scomparso, coronata dall'affermazione iperbolica che anche esse sono scomparse dal mondo insieme con la persona di cui si piange la perdita».²¹ Nel nostro caso Blacasset pone l'accento sull'avvenenza fisica, i «bell hueilh ni blancas dens» (v. 9), il pregio e il valore delle due nobildonne, tutte qualità di cui il mondo intero è stato privato nel momento in cui loro gli hanno preferito la vita monastica (vv. 9-12); da un punto di vista formale, l'elenco delle qualità delle due dame si articola in una serie anaforica di domande retoriche: si tratta, anche in questo caso, di uno stilema ricorrente nei compianti. Nella seconda parte della *cobla* ritorna il motivo della sofferenza che, come nei *planhs*, non si limita all'io lirico, ma si estende alla collettività, qui rappresentata da Blacatz e Burgundione I di Trets (vv. 13-16).

La terza *cobla* è intessuta delle imprecazioni del trovatore non già nei confronti della morte, com'è tipico dei canti funebri, ma in quelli del convento in cui Ugeta e Tefania si sono ritirate: egli si propone di attaccarlo con una truppa di sodali per appiccarvi un incendio e far morire tutte le monache lì rinchiuso (vv. 17-20), salvo poi rendersi conto di aver rasentato con le sue parole la blasfemia nei confronti di San Pons, cui il convento è consacrato (vv. 21-22). Il componimento si interrompe con una nota di biasimo rivolta alle dame e a San Pons, colpevoli di aver privato un generico e totalizzante *nos* di ogni gioia (vv. 23-24).

Come si è mostrato, l'intero componimento è modellato sul genere

²¹ Aurelio Roncaglia, «Il dolore e la morte nella letteratura provenzale dei secoli XII e XIII», in *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*. Atti del V Convegno sulla Spiritualità medievale (Todi, 7-10 ottobre 1962), Todi 1967, pp. 151-183, a p. 176.

del *planh* e non è da escludere che nel prosieguo, sfortunatamente non trasmesso da **M**, Blacasset potesse riproporne altri elementi costitutivi, come la preghiera a Dio. Quello che è certo è che le due strofi e la *tornada* trasmesse dal solo **C** tradiscono l'impianto retorico del testo, già ampiamente sconvolto nelle *coblas* che il codice ha in comune con **M**: il sentimento di cordoglio così brillantemente declinato nella versione di quest'ultimo testimone trascolora in quella di **C** nella maniera di una personale pena amorosa per Ugeta, che qui assurge a personaggio di primo piano e principale destinataria dell'effusione lirica.²²

Se Blacasset considera la monacazione di Ugeta e Tefania alla stregua della morte, Pujol non è dello stesso parere. Egli compone quella che Jeanroy definisce una «banale homélie»²³ per elogiare e difendere la scelta delle due donne. Per conseguire questo scopo si serve di uno dei temi cardine della lirica moraleggiante, la contrapposizione inconciliabile fra *Dieus* e *segle*, ossia fra la veracità della sfera spirituale e la falsità che connota quella mondana e, di conseguenza, fra la follia di chi si ostina a perseguire aspirazioni terrene e la saggezza di chi fa proprio l'insegnamento divino. La decisione di Ugeta e Tefania di consacrarsi a Dio appare pertanto perfettamente sensata e, in un certo senso, inevitabile, perché «qui·l segle ser, a Dieu es dessirvens, / quar hom non pot ben servir dos senhors» (vv. 17-18). Il ritiro in convento delle due dame non deve suscitare tristezza, conclude Pujol, ma solo approvazione e giubilo, perché loro saranno ricompensate nel migliore dei modi: con la beatificazione. Le lacune materiali rinvenute in **C** non sembrano pregiudicare il senso dell'argomentazione portata avanti dal trovatore in *Dieus es amors*. I temi sopra sintetizzati vengono ripetuti a più riprese nel corso del componimento e inframmezzati da una digressione formulare che ricorda i momenti salienti della Passione di Cristo (vv. 20-24).

Le prese di posizione dei due trovatori non potrebbero essere più diverse: Blacasset interpreta la monacazione di Ugeta e Tefania come un colpo mortale inferto all'intero universo cortese, privato di due sue protagoniste di rilievo; Pujol trasfonde l'aneddoto in un sermone didascalico volto a denunciare gli infingimenti di quello stesso universo.

²² Sulle particolarità della redazione di **C** si rimanda alla nota al testo di *BdT* 96.10a.

²³ Jeanroy, «Le troubadour Pujol», p. 158.

Il tema dibattuto dai due trovatori riaffiora in un componimento di Bertran de Lamanon, *Nuls hom non deu eser meraveilaz* (*BdT* 76.13), dove l'io lirico si rivolge a Dio affinché gli restituisca la dama amata, entrata a far parte di una comunità di beghine.²⁴ L'accorata supplica si conclude in questo modo:

Beguinages – e Deu, car lo consen –
a·m faiz e·m fai peiz de mort per un cen.

(vv. 24-25)

L'affinità di intonazione lirica fra questo testo e quello di Blacas-set è stata variamente sottolineata dalla critica, che ha ravvisato in *Nuls hom* «caratteristiche, anche formali, di compianto».²⁵ In realtà le somiglianze si limitano al motivo ispiratore del canto, mentre nella struttura quello di Bertran si presenta come un generico lamento nei confronti del Signore: solo nella *tornada* trova luogo un accenno polemico al movimento delle beghine,²⁶ grazie al quale si evince il reale motivo dell'allontanamento dell'amata dall'io lirico.

Un componimento che mostra, invece, legami intertestuali più

²⁴ Secondo l'editore Jean-Jacques Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse 1902, p. 136, il componimento non offre elementi utili per la datazione; Stefano Asperti, «I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento», *Bollettino del Rialc*, n. 44, fissa il termine *post quem* all'inizio degli anni 1250 poiché ne rintraccia il modello metrico in *Nulhs hom no val ni deu esser prezatz* di Guilhem de Montanhangel (*BdT* 225.10), risalente a quel periodo. La dama cantata dal trovatore è stata identificata da Martin Aurell, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, Paris 1989, p. 336 n. 85, con la beghina Raimonda de Rocafoill, attestata in un atto del 1298.

²⁵ Asperti, «I trovatori e la corona», n. 44; ma cfr. anche Salverda de Grave, *Le troubadour*, p. 135, e Aurell, *La vielle*, p. 226.

²⁶ Per un'introduzione al movimento delle beghine si rimanda a Ernest McDonnell, *The Beguines and Beghards in Medieval Culture*, New Brunswick 1954. Sulla sua penetrazione nel meridione francese si vedano Pierre Péano, «Les Béguines du Languedoc ou la crise du T.O.F. dans la France méridionale (XIII^e-XIV^e siècles)», in *I frati penitenti di san Francesco nella società del Due e Trecento*. Atti del Secondo Convegno di Studi Francescani (Roma, 12-14 ottobre 1976), a cura di Mariano d'Alatri, Roma 1977, pp. 139-159; Sergio Vatteroni, «Le poesie di Peire Cardenal I», *Studi mediolatini e volgari*, 36, 1990, pp. 73-259, alle pp. 147-148 n. 53.

stringenti con quelli di Blacasset e Pujol, curiosamente quasi mai rilevati, è la tenzone fra Alaisina e Carenza, *Na Carenza al bel cors avenenç* (BdT 12.1 = 108.1). Si tratta di un testo che ha suscitato un notevole interesse nella critica per l'oggettiva difficoltà semantica, derivata in buona parte da uno stato testuale estremamente corrotto, e perché rappresenta uno dei rarissimi casi di tenzone fra donne.²⁷ Trasmesso dal ms. Q in uno di quegli spazi del codice lasciati in origine vuoti e in seguito riempiti da un copista lombardo della prima metà del secolo XIV con *coblas* e frammenti di tenzoni,²⁸ il dialogo presenta lo stesso schema metrico dei testi di Blacasset e Pujol, derivato a sua volta, è bene ricordarlo, da *La grans beutatz e-l fis ensenhamens* (BdT 30.16) di Arnaut de Maruelh, articolato su due *coblas* e due *tornadas*. Non è da escludere, tuttavia, che il componimento sia giunto a noi incompleto, viste le caratteristiche della sua trasmissione: la lunghezza delle tenzoni e delle *coblas* trascritte come riempitivi nel ms. dipende, infatti, «dal maggiore o minore spazio lasciato libero dal primo amanuense», e nei casi di testi a tradizione plurima si è rilevato che la testimonianza di Q è spesso frammentaria.²⁹ Le numerose violazioni della flessione nominale riscontrate in rima farebbero supporre una datazio-

²⁷ Ne esistono altri due esemplari: la tenzone fra Almuç de Castelnou e Iseut de Capion, *Domna N'Almuçs, si-us plages* (BdT 20.2 = 253.1) e quella fra una *Domna* e una *Donzela* anonime, *Bona donna, tan vos ai fin coratge* (BdT 461.56).

²⁸ Si veda Giulio Bertoni, *Il canzoniere provenzale della Riccardiana n° 2909*, Halle 1905, pp. XVIII-XIX. La datazione a cavallo fra il secolo XIII e XIV e la localizzazione lombardo-orientale dell'intero codice sono confermati da d'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino 1993, p. 92 e Stefano Asperti, «La tradizione occitanica», in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. II La circolazione del testo*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, Roma 2002, t. II, pp. 521-554, a p. 531. Per quanto riguarda la lingua di Q³, sigla con cui si identifica la mano che ha copiato, fra l'altro, la tenzone in questione, Ilaria Zamuner, «Spigolature linguistiche dal canzoniere provenzale L (BAV, VAT. LAT. 3206)», *Studi mediolatini e volgari*, 51, 2005, pp. 167-211, alle pp. 178-197, parla di un substrato autoctono linguadociano su cui si innestano tre iperstrati di copia: francese, italo-settentrionale e toscano. L'autrice ha espresso l'intenzione di dedicare uno studio sistematico, tuttora mancante, alla lingua del ms.

²⁹ Bertoni, *Il canzoniere*, p. XIII.

ne tarda o una paternità non occitana della tenzone.³⁰

Il senso complessivo del dibattito, così come il numero delle interlocutrici coinvolte, è controverso. Ad aprire il dialogo è una voce femminile che domanda a Na Carenza, donna esperta e assennata, di dare un consiglio a «nus duas serors» (v. 2) su una faccenda molto singolare: è meglio prendere marito o restare vergini, alla luce di una certa apprensione suscitata dalla maternità?

Carenza risponde, in termini che analizzerò a breve, rivolgendosi sempre a N^a Alaisina Yselda. Si tratta dei nomi delle due *serors* di cui solo una chiede il parere della dama? Oppure è il doppio nome dell'unica interlocutrice di Carenza, che si esprime sempre nel corso della tenzone alla prima persona singolare? La prima tesi è sostenuta da un nutrito manipolo di studiosi,³¹ alcuni dei quali sono anche intervenuti sulla sequenza grafica trasmessa dal ms. per meglio dividere i nomi delle due.³² La seconda tesi gode di pari favore e si basa sul fatto che nel testo si alternano due sole voci:³³ pur ammettendo che Carenza

³⁰ Si vedano le note 1 e 3 a *BdT* 12.1 = 108.1, nonché la più recente edizione critica del testo ad opera di Linda Paterson, *Rialto* 3.xii.2011 (in corso di stampa col titolo «Six Troubadour Dialogues» nella *Rivista di studi testuali*). Antoine Thomas, recensione a Oskar Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterinnen. Biographien und Texte*, Leipzig 1888, *Annales du Midi*, 1, 1889, pp. 407-10, a p. 410, sostiene che le autrici dovevano essere sicuramente italiane.

³¹ Meg Bogin, *The Women Troubadours*, London - New York 1976, p. 144 e p. 178; René Nelli, *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan*, 2 voll., Paris 1977, vol. I, p. 255 (edizione italiana: *Scrittori anticonformisti del Medioevo provenzale*, traduzione e cura di Marco Infurna e Francesco Zambon, Milano 1993, p. 237); Peter Dronke, *Women writers of the Middle Ages: A critical study of texts from Perpetua (d. 203) to Marguerite Porete (d. 1310)*, Cambridge 1984, p. 101; William D. Paden, «Checklist of Poems by the Trobairitz», in *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, edited by W. D. P., Philadelphia 1989, pp. 227-237, a p. 227; Paterson, *Rialto* 3.xii.2011.

³² Si veda la nota 9 a *BdT* 12.1 = 108.1.

³³ Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterinnen*, p. 28; Thomas, recensione a Schultz-Gora, p. 407; Jules Véran, *Les Poétesses provençales du Moyen Age et de nos jours*, Paris 1946, p. 112; Pierre Bec, «Avoir des enfants ou rester vierge? Une tenson occitane du XIII^e siècle entre femmes», in Henning Krauss und Dietmar Rieger (hrsg.), *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedanken*, Heidelberg 1984, pp. 21-30; Patricia Anderson, «Na Carenza al bel cors avinen: A Test Case for Recovering the Fictive Element in the Poetry of the Women Troubadours», *Tenso*, 2, 1987, pp. 55-63; Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag*

chiami in causa anche la seconda sorella, quest'ultima è completamente silente nella discussione e non ha alcuna funzione nella tenzone. Si ritornerà sulla questione a breve; frattanto per comodità espositiva si avalla la prima ipotesi.

Carenza, dopo aver formulato un'articolata lode delle due *serors*, descritte come giovani dame dotate di tutte le qualità cortesi che si convengono (vv. 9-12), consiglia loro di sposare un «coronat de scienza» (v. 14) col quale generare un «fil glorios» (v. 15) perché, conclude, «retenguta' s pulsela d'aquel spus»³⁴ (v. 16). A seconda di come vengono intesi questi versi, cambia l'interpretazione dell'intera tenzone. L'esegesi del *coronat de scienza*, in particolare, è varia. Oskar Schultz-Gora pubblica il sintagma in maiuscolo, poiché nel codice è scritto fra due punti, riconoscendovi presumibilmente un *senhal*,³⁵ Antoine Thomas e René Nelli vi ravvisano Gesù Cristo;³⁶ Meg Bogin suggerisce che potrebbe essere il nome cataro o gnostico di Cristo.³⁷ Pierre Bec rigetta tali letture mistiche e afferma che il *coronat de scienza* adombra semplicemente un uomo molto colto, un chierico o, meglio ancora, un chierico tonsurato.³⁸ Su questa scorta Angelica Rieger propone tre livelli di lettura per l'ambigua espressione: 1) un uomo 'ornato di scienza' («den Klugheit ziert»); 2) un chierico tonsurato; 3) un *senhal* per l'autore del modello metrico della tenzone, Arnaut de Maruelh, che si ritiene essere stato chierico ed è raffigurato come tale in una miniatura del ms. A.³⁹ Linda Paterson respinge parimenti l'interpretazione religiosa e intende *coronat de scienza* come un uomo «crowned with wisdom».⁴⁰

Chi sostiene l'esegesi mistica di *coronat de scienza* ipotizza, in

der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus, Tübingen 1991, p. 155; Matilda T. Bruckner, Laurie Shepard and Sarah White, *Songs of the Women Troubadours*, New York - London 1995, p. 96 e pp. 177-179.

³⁴ La lettura del verso è mia; il ms. tramanda *retengutas pulsela da que [o da quil] spuse*, lezione corretta in vari modi dagli editori precedenti: cfr. la n. 16 a *BdT* 12.1 = 108.1.

³⁵ Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterinnen*, p. 28.

³⁶ Thomas, recensione a Schultz-Gora, p. 409; Nelli, *Écrivains*, p. 255.

³⁷ Bogin, *The Women Troubadours*, p. 145.

³⁸ Bec, «Avoir des enfants», pp. 26-27.

³⁹ Rieger, *Trobairitz*, p. 164.

⁴⁰ Paterson, *Rialto* 3.xii.2011.

buona sostanza, che Carenza consigli alle due dame di farsi monache: sposando Cristo, loro avranno un marito senza dover fronteggiare l'eventualità di una gravidanza. I successivi vv. 15-16 sono interpretati in maniera conseguente: il *fil glorios* del v. 15 altro non sarebbe che l'illuminazione spirituale, la salvezza eterna;⁴¹ il v. 16 andrebbe invece inteso in questo modo: 'chi lo sposa rimane vergine'.⁴²

Chi contesta tale interpretazione presume che Carenza suggerisca a Alaisina e Yselda di sposare un uomo dotato di straordinarie capacità intellettuali, che possa, cioè, essere all'altezza delle altrettanto eccezionali qualità cortesi proprie delle due dame; dal connubio di tali virtù non potrebbe che nascere un figlio glorioso, nel senso di 'destinato alla fama'. Il v. 16 viene tradotto da Bec come «une vierge est bien accueillie par celui qui doit devenir son mari [?]», e interpretato così: «Na Alaisina, c'est dur de rester vierge, mais quand vous aurez trouvé un mari, cette virginité conservée sera par lui bien appréciée». ⁴³ Rieger ripropone la chiosa di Bec mentre Paterson traduce «honoured is the wife of such a spouse», attribuendo a *retener* il significato di 'conserver dans la mémoire' (LR V:340).⁴⁴

Secondo Bec questa tesi avrebbe il pregio di dare un senso logico alla risposta di Alaisina nella prima *tornada*. Qui la dama, dopo aver chiarito che l'idea di maritarsi non le dispiace, rivela, in termini manifestamente ironici, i motivi della sua repulsione per la gravidanza: lei ne teme soprattutto i degradanti effetti fisici, ossia il seno cascante e il ventre flaccido e grinzoso (vv. 17-20).⁴⁵ In definitiva Alaisina ribadì-

⁴¹ Come chiarisce Nelli, *Écrivains*, p. 259 n. 1.

⁴² Bogin, *The Women Troubadours*, p. 145, traduce «saved is the chastity of her who marries him»; Nelli, *Écrivains*, p. 259, «Car celle qu'il épouse, il la garde pucelle»; Brucker, *Songs*, p. 97, «She who has him as spouse remains a virgin». Tilde Sankovitch, «The *Trobairitz*», in *The Troubadours: An Introduction*, edited by Simon Gaunt and Sarah Kay, Cambridge 1999, pp. 113-126, traduce «kept back is a girl by whoever marries her» e commenta: «If we opt for the identification of the bridegroom with Christ [...] we have a confirmation that the most common experience for a high-born woman, namely to bear heirs for her husband, does not allow for artistic or intellectual endeavour and that creativity may better be pursued in a non married state» (p. 123).

⁴³ Bec, «Avoir des enfants», p. 28.

⁴⁴ Rieger, *Trobairitz*, p. 156 e 158 n. 16; Paterson, *Rialto* 3.xii.2011.

⁴⁵ Il ms. legge per il v. 20 *el los ventril aruat en noios*: tale lezione è stata corretta in vari modi dai diversi editori; cfr. la n. 20 a *BdT* 12.1 = 108.1.

sce, a seguito del suggerimento di Carenza di prendere come marito un uomo colto, la sua disponibilità a sposarsi, ma non ad avere dei figli. Se si sostenesse la tesi religiosa verrebbe invece meno la coerenza dialettica della tenzone: «pourquoi en effet, si Na Alaisina épousait le Christ pour éviter les maternités, reviendrait-elle [...] sur leurs inconvenientes physiologiques intimes?».⁴⁶ Tale pretesa incongruenza potrebbe essere risolta ammettendo che Alaisina, fraintesa la valenza simbolica del *fil glorios* menzionato da Carenza, abbia voluto riaffermare in maniera più esplicita la sua avversione per la maternità;⁴⁷ più plausibilmente essa è dovuta all'eventualità che la tenzone sia frammentaria.

Nella seconda *tornada*, dopo aver esortato Alaisina e Yselda a ricordarsi di lei, Carenza le saluta in questo modo: «in l'umbra de ghi renza, / quant isireç, preiaç lo Glorios / qu'al departir mi ritenga presvus» (vv. 22-24). Anche di questi versi si è data una lettura religiosa e una profana. Al v. 22 il ms. legge *illumbrà de ghire nza*;⁴⁸ il sintagma è scritto fra due punti ed è stato inteso dai più come 'all'ombra della protezione divina'.⁴⁹ Bec, dal canto suo, dopo aver emendato lo stico con «e'us membre de ghuire nça», traduce «et n'oubliez pas ma protection» e chiosa «aux affres de la maternité qui sont pour Na Alaisina une hantise, Na Carenza offre son éventuel secours».⁵⁰ Rieger comprende l'espressione come «im Schutz einer Ehe».⁵¹

Al v. 23 la lezione *quant isireç* può essere interpretata sia come

⁴⁶ Bec, «Avoir des enfants», p. 28. A tale problema si sottraggono Schultz-Gora e Bogin poiché pubblicano le due *tornadas* subito di seguito alle rispettive *coblas*, non rispettando la struttura della tenzone.

⁴⁷ L'ipotesi è formulata da Billy, «Hasard et intertextualité», p. 105 n. 40.

⁴⁸ La lezione è stata variamente emendata dagli editori precedenti: cfr. la n. 22 a *BdT* 12.1 = 108.1.

⁴⁹ La chiosa è di Nelli, *Écrivains*, p. 258, ed è sostenuta da Paterson, *Rialto* 3.xii.2011. Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterinnen*, p. 28, commenta che l'espressione «ist mir unverständlich»; Bogin, *The Women Troubadours*, p. 145, traduce «may memory of me shine as your protection»; Brucker, *Songs*, p. 97, «in the protecting shadow».

⁵⁰ Bec, «Avoir des enfants», p. 29.

⁵¹ Rieger, *Trobairitz*, p. 158 n. 22 e p. 163. Nell'espressione la studiosa ravvisa una delle tante allusioni al catarismo presenti nel testo (cfr. *infra*): il matrimonio poteva rappresentare un valido espediente per le eretiche bisognose di dissimulare il loro credo.

«quant isireç», ‘quando ve ne andrete’, sia come «quant i sireç», ‘quando sarete lì’.⁵² A cosa si riferirebbe, in questo caso, l’avverbio *i*? Nelli commenta: «C’est dans une maison religieuse – cathare ou catholique – que les deux s’apprentent à entrer. Et Dame Carenza, toujours prudente, leur demande de prier pour elle dès qu’elles y seront».⁵³ Bec rigetta questa esegesi e suggerisce che *i* rimandi ai problemi legati alla gravidanza e che *al departir* (v. 24) non sia da intendersi come ‘all’ora della morte’,⁵⁴ ma come ‘al momento della separazione’:⁵⁵ l’editore immagina che Carenza offra il suo aiuto alle dame per quando queste dovranno partorire; quand’anche lei non fosse presente in tale frangente, basterà che le due preghino il Glorioso per assicurarsi la sua protezione.⁵⁶

Nessuna delle due principali letture della tenzone riesce a far luce in maniera definitiva sui numerosi punti oscuri che il testo presenta. L’ipotesi religiosa, formulata principalmente da Bogin e Nelli, riconduce il breve scambio di battute fra Carenza e le due dame a un *milieu* di matrice catara: in questo modo si spiegherebbe l’avversione di Alaisina e Yselda per la procreazione.⁵⁷ Tale avversione, tuttavia, non è dettata da principi religiosi, ma solo dalla vanità delle due, che temono di veder sfiorire la loro bellezza. L’intero componimento, del resto, più che da un afflato mistico, è percorso da toni ironici e burleschi.

⁵² Bec, «Avoir des enfants», p. 29.

⁵³ Nelli, *Écrivains*, p. 259 n. 5.

⁵⁴ Come vuole Nelli, *Écrivains*, p. 259 n. 6, che chiosa: «Les deux soeurs sont assurées de leur salut si elles entrent au couvent: elles intercéderont auprès de Dieu pour Dame Carenza».

⁵⁵ Bec, «Avoir des enfants», p. 30. Aderiscono a questa interpretazione Rieger, *Trobairitz*, p. 158 n. 24, n. 22; Brucker, *Songs*, p. 97; Paterson, *Rialto* 3.xii.2011.

⁵⁶ Bec, «Avoir des enfants», p. 30; tale tesi è rigettata da Paterson, *Rialto* 3.xii.2011.

⁵⁷ Bogin, *The Women Troubadours*, p. 144, e Nelli, *Écrivains*, pp. 255-257. Tale argomento è condiviso da Rieger, *Trobairitz*, pp. 162-165, che pur non aderendo all’interpretazione religiosa della tenzone, vi ravvisa tracce evidenti della dottrina catara. Sul coinvolgimento delle donne nell’eresia si veda Paterson, *The World*, pp. 282-285 e relativi riferimenti bibliografici.

D'altro canto, i tentativi di Bec, riproposti con minime variazioni dagli editori successivi, di «'démystifier'»⁵⁸ la tenzone, salvaguardandone a un tempo la coerenza logica, non sono sempre convincenti. Non si capisce, ad esempio, per quale motivo Carenza, in risposta ai dubbi relativi alla maternità confessati in prima battuta da Alaisina, dovrebbe suggerire di sposare un uomo colto per generare un figlio illustre; né perché, una volta chiariti tali dubbi nei termini che conosciamo e che escludono in maniera categorica l'intenzione di avere dei figli, voglia assicurare il suo aiuto al momento del parto. Non persuade l'identificazione del *coronat di scienza* con un chierico, specie se giustificata a partire dal panegirico che Carenza fa delle due dame, né la correzione proposta per l'enigmatico sintagma *illumbra de ghirenza*, che ne stravolge il significato.

Il principale merito dell'interpretazione profana è di aver messo in luce la natura di controtesto di questo componimento, la sua portata parodica e dissacrante, pur travisando i riferimenti testuali e culturali che esso prende di mira. Bec, in primo luogo, crede che la tenzone sia «une parodie ironique des discussions traditionnelles de casuistique amoureuse entre troubadours masculins».⁵⁹ Patricia Anderson ritiene che essa proponga una satira di *midons* o, meglio, della rappresentazione che se ne fa nella lirica cortese: l'oggetto d'amore perfetto e silente cantato dai trovatori diviene qui una donna reale alle prese con problemi concreti, quali la maternità e il timore della decadenza fisica, mai contemplati dall'immaginario maschile che traccia il perimetro della *canso*. La funzione ultima del testo sarebbe allora quella di palesare che «the courtly game is a game, something to be recreated for recreation».⁶⁰ Allo stesso modo Tilde Sankovitch ascrive la tenzone alla controcultura femminile piuttosto che al dominante orizzonte cortese perché mette in scena tre personaggi «discussing concerns that pertain to their outsider status and sexuality, and that [...] expose and explode the artificiality of courtliness».⁶¹

Per quanto affascinanti, queste interpretazioni di *Na Carenza al bel cors avenenç* non paiono conclusive perché ignorano quelli che

⁵⁸ Bec, «Avoir des enfants», p. 30.

⁵⁹ Bec, «Avoir des enfants», p. 30; Id., *Chants d'amours*, p. 133.

⁶⁰ Anderson, «*Na Carenza*», p. 62.

⁶¹ Sankovitch, «*The Trobairitz*», p. 124.

verosimilmente sono i modelli di riferimento del testo. Può forse giovare alla comprensione di questo singolare componimento il rapporto intertestuale che lo lega a quelli di Blacasset e Pujol. Nessuno, tranne Dominique Billy,⁶² ha rimarcato questo legame, che non si limita alla condivisione, già di per sé significativa, del medesimo schema metrico. In tutti e tre i testi le protagoniste sono due *serors* – e in nessun caso il significato da conferire a tale termine è esente, come si è visto, da ambiguità –,⁶³ di cui una riveste un ruolo secondario: come nel dittico di Blacasset e Pujol Na Tefania appare sensibilmente in secondo piano rispetto a Ugeta, così nella tenzone Yselda non prende mai la parola; in entrambi i casi solo una delle due è insignita della particella onorifica *Na*.

Già tali analogie dovrebbero risolvere in maniera definitiva la questione del numero delle interlocutrici di Carenza: N'Alaisina e Yselda sono due persone distinte, nonostante solo la prima dialoghi con la dama. Alla luce del tema trattato sotto due diverse angolazioni in *Se-l mals d'amor* e *Dieus es amors*, la monacazione di due giovani donne, appare inoltre molto più plausibile la spiegazione religiosa che si è data della tenzone. A mio avviso quest'ultima rielabora in chiave parodica la vicenda cantata da Blacasset e Pujol.⁶⁴ Ciò che Carenza consiglia alle due è senza dubbio di diventare *sponsae Christi*, ma tale connubio non ha nulla di mistico: nell'ottica ironica della dama la scelta della vita claustrale diviene l'espedito perfetto perché Alaisina e Yselda ottengano ciò che desiderano, un marito ma non dei figli. In chiave religiosa andrebbero intese anche tutte le altre oscurità semantiche del testo. Gli accenni al *fil glorios* (v. 15) e alla venerata *pulsela* del *coronat de scienza* (v. 16) potrebbero alludere alla Vergine Maria⁶⁵ e al concepimento immacolato di Gesù: con ogni probabilità

⁶² Billy, «Hasard et intertextualité», pp. 105-106. Anche chi, come Rieger, *Trobairitz*, p. 162, segnala l'esistenza del componimento di Blacasset ne esclude l'influenza sulla tenzone.

⁶³ Nello specifico della tenzone, Rieger, *Trobairitz*, p. 156 n. 2, appoggiata da Paterson, sottolinea che *serors* potrebbe significare anche suore.

⁶⁴ Billy, «Hasard et intertextualité», p. 106, dal canto suo, parla di una «fantaisie sur un sujet d'actualité».

⁶⁵ Molto spesso, infatti, nei testi occitani la Vergine Maria è definita *pulcela*. Si vedano il *Breviari d'amor*, «la piucela Maria», *passim*; Folquet de Lunel, *Si quon la fuelha*: «Reina Maire piusselha, / filha de Paire piusselh: / vos tenc ieu

quest'ultima viene evocata da Carenza come esempio di donna non corrotta dalla dimensione fisica del parto.⁶⁶ Parimenti l'*umbra de ghenza* (v. 22) potrebbe designare il convento in cui le due si ritireranno per sfuggire agli effetti indesiderati della maternità.

La ripresa della forma metrico-melodica e le affinità tematiche inducono a riconoscere nel dittico lirico di Blacasset e Pujol l'oggetto dell'operazione parodica attuata nella tenzone. Lì, come si è visto, il canto di dolore del primo trovatore e quello di devozione del secondo muovono da un avvenimento reale, di cui si mettono in risalto rispettivamente gli aspetti drammatici e mistici. *Na Carenza al bel cors avenenç* scardina tale impianto elevato, declinando la medesima situazione dal punto di vista delle due protagoniste e proponendosi quasi come un antefatto ironico alla vicenda cantata dai due trovatori: il dialogo si incentra, infatti, su ciò che nei due componimenti era taciuto perché inessenziale alla loro articolazione retorica, ossia le circostanze che avevano indotto le due dame a entrare in convento.

Nella tenzone, si badi bene, la monacazione è presentata come la soluzione a un dilemma di più ampia portata: sposarsi, nonostante il timore della maternità, o restare vergine. La verginità evocata da Alaisina non ha nulla di spirituale: quest'ultima fa riferimento al *puselatge*, ossia a quella fase della vita di ogni donna, che si conclude generalmente col matrimonio, di cui l'illibatezza è una prerogativa fondamentale;⁶⁷ tiene, anzi, a precisare che restare senza marito le sembra

per ma gensor» (*BdT* 154.6, 46-48); Guiraut Riquier, *Aissi con es sobronrada*: «maire piucella» (*BdT* 248.7, 64); Raimon Gaucelm de Beziers, *A Dieu done m'arma*: «En la Verge car'ab car piuselatge, / – e quar en lieis non ac corrompemen – / devam aver totz bon e ferm coratge / que per s'amor vengam a salvarmen» (*BdT* 401.2, 41-44); Anonimo, *Sancta Maria*: «Valen pulcella» (*BdT* 461a.10, 50).

⁶⁶ Uno dei motivi ricorrenti della produzione letteraria mariana è proprio la purezza corporea della Vergine, giustificata anche grazie al suo parto senza dolore. Si vedano Marcia Jenneth Epstein, *Prions en chantant: Devotional Songs of the Trouvères*, Toronto 1997, p. 33; Teresa P. Reed, *Shadows of Mary: Reading the Virgin Mary in Medieval Texts*, Cardiff 2003.

⁶⁷ Sul *puselatge* si veda principalmente Kim M. Phillips, «Maidenhood as the Perfect Age of Women's Life», in *Young Medieval Women*, edited by Katherine J. Lewis, Noël James Menuge and K. M. P., New York 1999, pp. 25-46 (ristampato in Id., *Medieval Maidens: Young Women and Gender in England, 1270-1540*, Manchester 2003). Non ci sono termini specifici che distinguono la vergi-

«trop anguisos» (v. 8).⁶⁸ Questa presa di posizione abbastanza neutra permette a Carenza di indirizzare il discorso dalla sfera secolare a quella spirituale: con il suo suggerimento la dama allude a un tema molto sentito dalla religiosità medievale, quello della duplice natura, incorrotta e genitrice di Maria, e al culto stesso della verginità che da quest'ultima figura trae ispirazione.

Il concetto di verginità e lo statuto stesso di chi la mette in pratica sono stati al centro di un'intensa speculazione teologica, risalente all'epoca patristica, che può schematizzarsi in due approcci fondamentali, non necessariamente alternativi: quello fisiologico, che intende la verginità essenzialmente come uno stato fisico di astensione dalle attività sessuali, e quello morale e spirituale, senz'altro prevalente, che la defini-

nità spirituale da quella fisica: Jocelyn Wogan-Browne, *Saints' Lives and Women's Literary Culture, c. 1150-1330: Virginité and Its Authorizations*, Oxford 2001, p. 41, asserisce che *pulcele* e *virgine* sono spesso intercambiabili da un punto di vista semantico; sul tema si veda anche Sarah Salih, *Versions of Virginité in Late Medieval England*, Cambridge 2001, pp. 16-30.

⁶⁸ Tali interrogativi riguardo al matrimonio posti da giovani dame alla soglia dell'età adulta non sono estranei alla lirica romanza del medioevo. In quella italiana, in particolare, il tema della fanciulla impaziente di prendere marito, sviluppato in un dialogo fra madre e figlia, si ritrova nella canzone siciliana anonima *Part'io mi cavalcava* (PSs 25.15), nelle ballate *Madre che pensi tu fare*, *Mamma lo temp'è venuto* e *Babbo meo dolze*, queste ultime trådite dai Memoriali Bolognesi. In due sonetti attribuiti dal ms. Vat. Lat. 3793 alla Compiuta Donzella, *A la stagion che 'l mondo foglia e fiora* e *Lasciar vorria lo mondo e Dio servire*, una damigella in età da marito dichiara, al contrario, di preferire il velo al matrimonio perché avvilita dalla corruzione del mondo: le motivazioni alla base della sua preferenza per la vita monastica echeggiano curiosamente quelle espresse da Pujol in *Dieus es amors* (sulla figura poetica della Compiuta Donzella e la sua opera di rimanda a Stefano Carrai, «Il dittico della Compiuta Donzella», *Medioevo Romanzo*, 17, 1992, pp. 207-213; Roberto Crespo, «La Compiuta Donzella», *Medioevo Romanzo*, 13, 1988, pp. 203-233; Justin Steinberg, «La Compiuta Donzella e la voce femminile nel ms. Vat. Lat. 3793», *Giornale storico della letteratura italiana*, 183, 2006, pp. 1-31). A partire dal secolo XV il tema affiora anche in altre letterature, non solo romanze: si veda Giovanni B. Bronzini, *Filia, visne nubere? Un tema di poesia popolare*, Roma 1967, e, nello specifico della lirica italiana delle origini, Christopher Kleinhenz, «*Pulzelle e maritate*: Coming of Age, Rites of Passage, and the Question of Marriage in Some Early Italian Poems», in *Matrons and Marginal Women in Medieval Society*, edited by Robert R. Edwards and Vickie Ziegler, Woolbridge 1995, pp. 89-110.

sce invece in termini di purezza interiore.⁶⁹ L'attenzione riservata al tema è testimoniata dal proliferare, a partire dal secolo XII, di una produzione letteraria, definibile come «literature of spiritual formation» e collocabile a metà strada «between monastic rules and mystical writings»,⁷⁰ che comprende trattati teologici e lettere sulla verginità, guide spirituali per monache e anacorete, agiografie di sante vergini. In queste opere, redatte in latino e volgare e destinate principalmente alle donne, la verginità è decantata come il perfetto ideale di vita cristiana. Essa permette a chi la esercita di esperire l'eternità nell'ambito di un'esistenza mortale: l'integrità fisica e morale, cui deve necessariamente seguire il distacco volontario dal mondo, è infatti garanzia di gioventù e bellezza sempiterne, perché le vergini non sono minacciate dal degrado fisico derivante dal matrimonio e dalla procreazione.⁷¹

Uno dei temi ricorrenti di questa produzione letteraria che mira a propagandare il valore della verginità è proprio quello delle *molestiae nuptiarum*, ossia gli inconvenienti legati alla vita coniugale. Nei testi si afferma la superiorità del matrimonio divino su quello terreno, che è assimilato alla tirannia perché non permette alle donne di essere real-

⁶⁹ Sull'argomento si rimanda a John Bugge, *Virginitas: An Essay in the History of a Medieval Ideal*, The Hague 1975; R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago 1991, pp. 97-109; Clarissa W. Atkinson, «“Precious Balsam in a Fragile Glass”: The Ideology of Virginity in Later Middle Ages», *Journal of Family History*, 8, 1983, pp. 131-143; Kathleen Coyne Kelly, *Performing Virginity and Testing Chastity in the Middle Ages*, London 2000; Sarah Salih, *Versions of Virginity: Medieval Virginites*, edited by Anke Bernau, Ruth Evans and Sarah Salih, Cardiff 2003.

⁷⁰ La definizione è di Barbara Newman, «Flaws in the Golden Bowl: Gender and Spiritual Formation in the Twelfth Century», *Traditio*, 45, 1989-1990, pp. 111-146, a p. 113 (ristampato in *From Virile Woman to WomanChrist: Studies in Medieval Religion and Literature*, Philadelphia 1995, pp. 19-45).

⁷¹ Su questa produzione letteraria si vedano Newman, «Flaws in the Golden Bowl»; Wogan-Browne, *Saints' Lives*. Sulla rappresentazione della verginità e delle vergini nella letteratura medievale si veda Penny Schine Gold, *The Lady and the Virgin: Image, Attitude and Experience in Twelfth Century France*, Chicago 1985; *Constructions of Widowhood and Virginity in the Middle Ages*, edited by Cindy L. Carson and Angela Jane Weils, New York 1999; *Menacing Virgins: Representing Virginity in the Middle Ages and Renaissance*, edited by Kathleen Coyne Kelly and Marina Leslie, London 1999; Lisa Colton «The Articulation of Virginity in the Medieval *Chanson de nonne*», *Journal of the Royal Musical Association*, 133, 2008, pp. 159-188.

mente libere. Fonte di biasimo non è solo l'istituzione patriarcale del matrimonio, ma anche la maternità: le puerpere sono talvolta oggetto di impietose descrizioni fisiche volte a sottolineare le conseguenze corruttrici del parto.⁷²

Mi sembra che i riflessi di questa corrente culturale si colgano nitidi in *Na Carenza al bel cors avenenç*: il suggerimento di Carenza di scegliere la vita claustrale rispetto a quella matrimoniale e la maniera grottesca con cui Alaisina ritrae gli effetti della procreazione sulle donne rimandano a questioni molto diffuse nella letteratura di formazione spirituale. Con ciò non voglio affermare che la tenzone costituisce una testimonianza storica della penetrazione e dell'efficacia della propaganda a favore della verginità in ambienti cortesi.⁷³ Credo piuttosto che nel testo si insceni una mimesi ironica di questa tematica allo scopo di parodiare i componimenti di Blacasset e Pujol.

Si spera che tale assunto, pur non pretendendo di risolvere tutte le insidie testuali dovute a una trasmissione corrotta e frammentaria, getti una luce nuova sulla tenzone. Più che di un reale dibattito si tratta di un *divertissement* su un fatto noto, la monacazione di Ugeta e Tefania, della quale viene fornita una spiegazione in linea con i dettami di una dottrina religiosa all'epoca presumibilmente nota e diffusa. Il registro di questa operazione letteraria è senza dubbio ironico perché viene completamente ribaltata l'immagine delle due dame che fuoriesce dai modelli lirici di riferimento: descritte rispettivamente come defunte o sante da Blacasset e Pujol, nella tenzone sono rappresentate come due donne che, spinte dalla vanità, preferiscono il chiostro al matrimonio per salvaguardare la propria bellezza.

Varrebbe la pena chiedersi, a questo punto, se la conclusione a cui si è pervenuti possa mettere in discussione anche l'attribuzione della tenzone. Gli studiosi che se ne sono occupati la ascrivono concordemente alle suddette Alaisina e Carenza, benché della loro esistenza non si conservi nessuna traccia documentaria.⁷⁴ Le due sono entrate a

⁷² Newman, «Flaws in the Golden Bowl», pp. 126-130.

⁷³ Come invece suggerisce Newman, «Flaws in the Golden Bowl», p. 129 e n. 67.

⁷⁴ Anderson, «*Na Carenza*», pp. 57-58, pur non discutendo l'attribuzione della tenzone, avanza l'inconsistente ipotesi che i nomi delle interlocutrici siano

far parte di diritto del ristretto pantheon delle *trobairitz* in quanto sono identificate per nome all'interno della tenzone.⁷⁵ Questo criterio non è privo di problematicità che sono state opportunamente rilevate dalla critica negli ultimi anni: esso ha indotto, ad esempio, a considerare come fittizie tutte quelle tenzoni in cui l'interlocutrice è una dama anonima,⁷⁶ ma non sempre ha garantito in maniera automatica l'autorialità femminile di testi in cui pure sussiste la menzione onomastica.⁷⁷ Ebbene, se si accetta che *Na Carenza al bel cors avenenç* è una

fittizi e adombrino dei tipi umani, rispettivamente «a courtly nun [...] and a composite of Everywoman figure» (p. 58).

⁷⁵ Questo è uno dei criteri impiegati dai critici per stabilire l'effettiva esistenza di una *trobairitz*. Gli altri sono l'eventuale menzione del nome nelle rubriche dei mss. o nelle *vidas* e nelle *razos* e la presenza di elementi femminili all'interno dei testi: si veda Elisabeth Wilson Poe, «A Dispassionate Look at the *Trobairitz*», *Tenso*, 7, 1992, pp. 142-164, a p. 143.

⁷⁶ Sull'argomento si vedano Marianne Shapiro, «*Tenson et partimen: la tenson fictive*», in *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, 5 voll., Napoli-Amsterdam 1981, vol. V, pp. 287-301, a p. 293; Frank M. Chambers, «*Las trobairitz soiseubudas*», in *The Voice of the Trobairitz*, pp. 45-60; François Zufferey, «Toward a Delimitation of the *Trobairitz* Corpus», ivi, pp. 31-43, alle pp. 34-35; Angelica Rieger, «*En conseilh no deu hom voler femna. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque*», *Perspectives médiévales*, 16, 1990, pp. 47-57; Carol Jane Nappolhz, *Unsung Women: The Anonymus Female Voice in Troubadour Poetry*, New York 1994; Matilda T. Bruckner, «Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours», *Speculum*, 67, 1992, pp. 865-891; Id., «Debatable Fictions: The *Tensos* of the *Trobairitz*», in *Literary Aspects of Courtly Culture. Selected Papers of the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (University of Massachusetts, Amherst 27 July - 1 August 1992)*, edited by Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox, Cambridge 1994, pp. 19-28.

⁷⁷ Particolarmente controverso è il caso di Alamanda, presunta autrice di una tenzone con Giraut de Bornelh, *S'ie-us quier conseilh, bell'amig'Alamanda* (BdT 242.69 = 12a.1): nonostante i convincenti tentativi di identificazione [si vedano Angelica Rieger, «Alamanda de Castelnaud. Une *trobairitz* dans l'entourage des comtes de Toulouse?», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 107, 1991, pp. 47-57; Saverio Guida, «*Trobairitz* fantomatiche? I casi Alamanda e Escaronha», in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. 6^e Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Vienne, 12-19 septembre 1999)*; actes réunis et édités par Georg Kremnitz, Barbara Czernilowsky, Peter Cichon, Robert Tanzmeister, Wien, 2001, pp. 411-432] la critica è divisa sulla sua reale esistenza: si vedano Chambers, «*Las trobairitz*», p. 48; François Zufferey, «*Tensos réelles et tensons fictives au sein de la littérature*

parodia di *Se-l mals d'amor* e *Dieus es amors*, ne consegue che le interlocutrici, e in particolare Alaisina e Yselda, sono in prima istanza *dramatis personae* la cui funzione principale all'interno della contraffattura è di incarnare due personaggi evocati nei modelli di riferimento, Ugeta e Tefania. Non ci sono però elementi concreti per stabilire se qui le maschere della finzione poetica coincidano o meno con le autrici della tenzone. Del resto, come ha acutamente osservato in un altro contesto Costanzo Di Girolamo,

nella lirica del Medioevo alla voce che dice io può corrispondere una varietà di soggetti: dall'io concreto del poeta, perché sarebbe una petizione di principio supporre che l'io autobiografico non abbia diritto di cittadinanza nella poetica medievale (1); all'io ancora una volta concreto, che può perfino presentarsi con il suo nome, ma che assume le vesti di un personaggio (2); all'io astratto o esemplare del poeta-amante o del moralista o del penitente o del partitario di uno schieramento, che può identificarsi con un io-noi e mirare all'immedesimazione da parte del pubblico (3); all'io a cui deve essere attribuita da chi ascolta un'identità: generalmente quella di un personaggio o di un tipo, di qualcuno cioè che non è né l'autore in persona, né l'autore-personaggio, né un soggetto astratto o esemplare e nemmeno un individuo particolare dotato di una sua identità biografica (4).⁷⁸

Di fronte a una simile varietà di opzioni ricostruttive e in mancanza di riscontri sulla consistenza storica delle due donne, si preferisce eludere la questione autoriale e osservare piuttosto che l'impiego del lirismo femminile come strumento parodico non è esclusivo del solo testo in esame, ma si riscontra anche nella *sirventesca* *Ab greu cossire* (*BdT* 327.1).

Il componimento, attribuito dal ms. **R** a un altrimenti ignoto P. Basc, è ritenuto opera di un'anonima autrice femminile da Angelica Rieger.⁷⁹ In uno studio recente ho proposto di considerarlo come la

provençale», in *Il genere tenzone nelle letterature romanze delle Origini*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna 1999, pp. 315-332, a p. 326. L'esistenza di almeno altre quattro *trobairitz* è stata messa in dubbio da Poe, «A Dispassionate Look».

⁷⁸ Costanzo Di Girolamo, «L'angelo dell'alba. Una rilettura di *Reis glorios*», *Cultura Neolatina*, 69, 2009, pp. 59-90, a p. 87.

⁷⁹ Si veda Rieger, *Trobairitz*, pp. 700-703.

parodia di un sirventese dal medesimo incipit di Bernart Sicart (*BdT* 67.1), del quale riprende la struttura formale e alcune tematiche.⁸⁰ Nel modello, composto nel 1229 all'indomani della stipula del trattato di Parigi, Bernart deplora l'occupazione francese del Midi e inveisce contro gli ordini militari e religiosi, biasimando, tra l'altro, la loro ingerenza in determinati ambiti sociali. Il *contrafactum* pare strutturarsi come corollario a uno dei temi trattati da Bernart, poiché inscena il vivido lamento di una dama riguardo a una legge suntuaria che proibisce l'utilizzo di determinati indumenti e stoffe colorate: la nobildonna si rivolge al re Giacomo I d'Aragona e al Papa affinché la aboliscano e polemizza su quegli ordini mendicanti, verosimilmente i domenicani e i francescani, che in virtù di un ideale pauperistico mostrano una forte avversione verso il lusso, promulgando al contempo principi di modestia anche nel modo di abbigliarsi. Il fine dell'operazione è, anche in questo caso, ironico: un componimento di forte ispirazione anticlericale viene trasfigurato in una *chanson de femme* di stampo popolareggiante in cui si dà voce a un modello femminile fatuo e vanesio. Allo stesso modo, anche nella tenzone il sentimento che veicola le azioni e le parole di Alaisina e Yselda è la vanità. Sembra pertanto che il lirismo femminile, genetico o testuale che sia, venga impiegato in entrambi i *contrafacta* per rielaborare determinati nuclei tematici presenti nei modelli di riferimento a partire da un'angolatura differente; il punto di vista prescelto è quello proprio di un ideale muliebre velatamente misogino che situa le due riscritture in un registro irriverente e burlesco.

⁸⁰ Si veda Paolo Di Luca, «*Sirventesca: le sirventes parodié*», *Revue des Langues Romanes*, 112, 2008, pp. 405-434.

Blacasset

Se-l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens
(BdT 96.10a)

Mss.: C 355r (poiols); M 242r (enblacaçet).

Edizione diplomatica: Carl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenza-lischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1856-1873, vol. I, n. 96 (diplomatica di C).

Precedenti edizioni: François-Just-Marie Raynouard, *Choix de poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1821, vol. V, p. 367 (versione parziale di C); Otto Klein, «Der Troubadour Blacassetz», in *Städtische Real-schule zu Wiesbaden. Jahresbericht über das Schuljahr 1886-87*, Wiesbaden 1887, pp. 1-24, a p. 22; Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie, mit Abriss der Formenlehre Und Glossar*, Leipzig 1895, p. 123 (versione di C, in apparato quella di M).

Altre edizioni: Jean Audiau, *Nouvelle anthologie des troubadours*, revue et accompagnée d'un glossaire et d'un index par René Lavaud, Paris 1928, p. 235 (versione di C, testo di Appel); Francesco Piccolo, *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Firenze 1948, p. 291 (versione di C, testo di Appel); René Nelli, *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan*, 2 voll., Paris 1977, vol. II, p. 144 (versione di C, testo di Audiau - Lavaud); Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1293 (versione di M, testo di Appel); Pierre Bec, *Florilège en mineur. jongleurs et troubadours mal connus*, Orléans 2004, p. 223 (versione di C, testo di Audiau - Lavaud).

Metrica: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10 (Frank 577:82). Tre *coblas unissonans* di otto decenari; la versione di C è composta da cinque *coblas* e una *tornada* di quattro decenari. Lo schema metrico è derivato dalla canzone di Arnaut de Maruelh, *La grans beutatz e-l fis ensenhamens* (BdT 30.16).

Attribuzione: Il componimento è attribuito a Pujol da C e a Blacasset da M. Klein lo assegna a Pujol senza addurre argomentazione alcuna, mentre Appel lascia la questione inevasa. L'attribuzione a Pujol viene sostenuta da Oskar Schultz-Gora («Zu den Lebenverhältnissen einiger Trobadors», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 9, 1885, pp. 116-135, a p. 116) sulla base del fatto che il trovatore è autore di un altro componimento, *Dieus es amors e verais salvamens* (BdT 386.2), esemplato in C a seguito di quello in questione, col quale condivide argomento e schema metrico. L'inconsistenza di questa tesi è evidenziata da Cesare de Lollis (*Vita e poesie di Sordello da Goito*, Halle 1896, p. 39) il quale sottolinea giustamente come proprio l'identità di forma e contenuto fra i due componimenti esclude che siano stati composti dallo stesso autore. A de Lollis risponde Schultz-Gora nella recensione

all'edizione di Sordello (*Zeitschrift für Romanische Philologie*, 21, 1897, pp. 237-259, a p. 241), ribadendo in buona sostanza la sua tesi e aggiungendo che il v. 8 della versione di **C** contiene una *autonomatio* dell'autore: *plor' En Blacas et yeu En Pujolos*. Questo verso, che pure è tràdito da **M** in maniera diversa (*plora 'N Blancatz ieu e En Borgoinhos*), non costituisce di per sé una prova a favore della paternità di Pujol, poiché può essere letto, come evidenziato da de Lollis e ribadito da Fritz Bergert (*Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle 1913, p. 56), *plor'En Blacas et yeu e'N Pujolos*. Il suo fraintendimento da parte del compilatore di **C**, che vi avrebbe ravvisato la firma dell'autore, sarebbe ad ogni modo la causa, secondo Alfred Jeanroy («Le troubadour Pujol», in *Cinquantenaire de l'École pratique des hautes études. Mélanges publiés par les directeurs d'études de la section de sciences historiques et philologiques*, Paris 1921, pp. 157-168, a p. 158), dell'erronea attribuzione del componimento nel manoscritto. Lo studioso, comprendendo il rapporto dialogico che sussiste fra *Se'l mals d'amor e Dieus es amors*, testi latori di due tesi contrapposte sulla medesima questione, assegna la paternità del primo a Blacasset; questa conclusione viene concordemente accolta dalla critica successiva.

Datazione: La menzione di Blacatz come ancora vivente permette di fissare il termine *ante quem* fra il 1236 e il febbraio del 1238, date entro le quali si ritiene sia morto il signore di Aups.

Ordine delle strofi:

	I	II	III	IV	V	VI
C	1	3	2	4	5	6
M	1	2	3	–	–	–

Nota al testo: Le due versioni del componimento condividono le prime tre strofi; le ultime due sono trasmesse in ordine invertito. **C** tramanda altre due strofi e una *tornada* che mancano a **M**. L'opinione unanime degli editori precedenti è che le due redazioni non siano sovrapponibili né combinabili in sede di edizione critica giacché, anche nella parte comune, presentano delle differenze notevolissime. La difformità fra le due versioni non è causata tanto dalla presenza di lezioni discordanti, che pure risultano essere molto significative e che tratterò diffusamente *infra* e nelle note di commento al testo, ma dall'ordine in base al quale si susseguono le differenti porzioni del componimento nei due testimoni. Per schematizzare la situazione identifico questi segmenti testuali con una lettera dell'alfabeto greco (mentre con la lettera x segnalo l'unico verso tràdito in maniera del tutto differente dai due codici) e li presento secondo le rispettive disposizioni di **M** e **C**; tra parentesi indico il numero dei versi:

	M		C
I	α (1-4) β (5) x (6) γ (7-8)	I	α (1-4) θ (5-6) ζ (7-8) –
II	δ (9-12) ε (13-14) ζ (15-16)	II	η (9-12) ε (13-14) ι (15-16)
III	η (17-20) θ (21-22) – ι (23-24)	III	δ (17-20) β (21) x (22) γ (23-24)

Ad un primo raffronto, che il lettore potrà agevolmente verificare avvalendosi della versione di **C** pubblicata in appendice, la sequenza fornita da **M** sembra da preferire, perché garantisce una maggiore coerenza sintattica e semantica, come già evidenziato da Jeanroy («Le troubadour Pujol», p. 159) e Riquer. Il discorso lirico in **M** ricalca la struttura retorica del *planh*. Così nella prima strofe si ha l'introduzione dell'argomento, la monacazione di due gentildonne, Ugeta e Tefania, della quale si rammarica non solo l'io lirico, ma anche l'alta nobiltà provenzale, rappresentata in prima battuta da Raimondo Berengario V e Blacatz; la *laudatio* delle due dame, simile a un vero e proprio elogio funebre, occupa buona parte della seconda strofe, che si conclude con lo sviluppo ulteriore del tema dell'*apitoiement général*, poiché un altro personaggio, Burgundione I di Trets, è chiamato a condividere il cordoglio per la scelta della vita claustrale da parte delle due; nell'ultima strofe l'io lirico si lancia in una fervida invettiva contro il convento in cui le donne sono rinchiusi, immaginando di incendiarlo per vendetta, salvo poi rendersi conto di essere stato blasfemo nei confronti di San Pons, cui questo convento è consacrato.

In **C** questa strutturazione rigorosa è solo parzialmente rispettata nella strofe I, che tuttavia nella seconda parte anticipa la presa di coscienza da parte dell'io lirico della gravità delle sue intenzioni sacrileghe, le quali, beninteso, non sono ancora stata menzionate; l'inizio della strofe II corrisponde a quello della III di **M**, ma nel seguito vengono combinati in maniera evidentemente erronea materiali provenienti da altri luoghi del testo, determinando così un brusco passaggio dall'andamento monologante all'allocuzione diretta a una delle due monache; la strofe III affronta con un'incoerente dilazione e senza soluzione di continuità il tema del dolore universale, trattato con più sottile modulazione in **M** nelle prime due strofi. L'impressione che si ricava da questo stato di cose è che la redazione di **C** sia stata fortemente rimaneg-

giata perché scompone e ricombina intere porzioni testuali secondo un filo logico intermittente.

A livello microtestuale si rileva il tentativo di donare coerenza al dettato lirico così riordinato in **C** attraverso una puntuale variazione dei tempi e delle persone verbali: le lezioni ai vv. 13 (*son* al posto di *es*), 14 (*avetz* al posto di *han*) e 21 (*chantarem* al posto di *cantavam*) sono indotte dallo spostamento di interi periodi poetici e dal conseguente scompaginamento sintattico. Altre volte si opta per la riscrittura o la sostituzione di interi versi: si vedano i vv. 14 (*qu'ieu trac per lieys sai fort penedensa* al posto di *ieu sui sai fors qi-n trac grieu penedensa*) e 22 (*Non er per elh enbrassada valensa* sostituisce *Las! Qe fara En Blacatz mais sufrens*).

È da rilevare la totale discrepanza di alcuni dei riferimenti più significativi nelle due versioni. Innanzitutto in **C** le dame sono definite *serors* (vv. 16 e 20), circostanza che non si riscontra in **M** e che ha pesantemente condizionato l'identificazione delle due. **C** non tramanda, inoltre, il nome della seconda dama, che secondo la versione di **M** è Tefania (v. 24). Quest'ultimo codice, come ho detto poc'anzi, chiama in causa Burgundione I di Trets come compartecipe del sentimento di dolore per l'oblazione delle due donne (v. 16), laddove **C** tramanda erroneamente il nome di Pujolos (v. 8).

Varianti adiafore si riscontrano ai vv. 2 (*jamais non sai M, no sai huey mais C; m'en qiera M, m'an querre C*); 3 (*si M, s'en C*); 5 (*e-l C, ni-l M*); 7 (*qi M, qu'elh C*); 8 (*gais conortz M, belhs cofortz C*); 9 (*las M, e C; bell M, vairs C*); 10 (*er bons pretz levatz ni sors M, er levatz dompneys e sors C*); 15 (*leisson M, dizon C*); 19 (*sia-m M, sia C*); 20 (*q'ieu M, que C; nonas M, morgas C; lai dedens M, de laiens C*); 22 (*qi M, quar C*). Errori e scorrettezze morfologiche di **C** ai vv. 1 (*mal*), 13 (*obediens*), 17 (*vairs huelhs*); di **M** al v. 1 (*amors*). **C** restituisce una lezione corretta al v. 18 (*mos* contro *mil*).

Il resto del componimento trådito dal solo **C** pone un'ulteriore serie di problemi. La quarta strofe, in particolare, appare, almeno nella prima parte, totalmente apocrifa. Vi si tratta dell'imminente morte di Blacatz e degli effetti nefasti che da essa deriveranno. Un accenno alla possibile morte del celebre mecenate, condotto tuttavia sui toni della facezia cortese, è invero presente anche in **M** ai vv. 7-8, dove l'io lirico dichiara che questi sarebbe già morto da qualche tempo se non fosse stato per il conforto ricevuto dalla gioiosa presenza delle due novelle monache; nella versione di **C** questo passo (vv. 23-24) ricorre in maniera più o meno identica, ma è riferito a Raimondo Berengario V. Già questa circostanza induce a sospettare della genuinità dell'ordinamento del testo proposto dal testimone poiché, come commenta Jeanroy («Le troubadour Pujol», p. 159 n. 1.), «cette plaisanterie appliquée au comte serait assez inconvenante; il était naturel au contraire de railler doucement le vieux Blacas sur son éternelle jeunesse de cœur». Ad ogni modo, a questi versi segue in **C** la strofe IV, curiosamente in contrasto col loro assunto, giacché qui è la dipartita di Blacatz ad essere temuta come prossima; siclude, inoltre, in tono profetico al celeberrimo *planh* che Sordello effettiva-

mente compose in suo ricordo, *Planher vuelh En Blacatz en aquest leugier so* (*BdT* 437.24).

Si 'N Blacatz mor er dans verayamens
e seran hi perduz pretz e valors;
morir poira quar sas plazens dolors
cre l'auciran, don Sordelh n'er dolens»

(vv. 25-28)

È chiaro che questi versi, già di per sé del tutto incongruenti col tema del componimento e dunque probabilmente interpolati, sono opera di un rimaneggiamento, come ha ben evidenziato Riquer: «el compilador [...] consciente de la fama del planh de Sordel por la muerte de Blacatz, llega al extremo de 'profetizarlo' en [estos] versos».

Il resto della lirica vira verso temi e accenti propri della *canço* trobadorica. Il dolore, suscitato in particolare da una delle due dame, Ugeta, assume i connotati tipici della pena amorosa: l'io lirico professa che non si invaghirà di nessun'altra (vv. 28-32) e evoca gli amanti esemplari Florio e Biancofiore, la cui sorte, ammette mestamente, è ben diversa dalla sua (vv. 33-36); un fugace ricordo delle schermaglie cortesi ch'egli intrattenne con le due donne (vv. 37-40) lascia il passo al lamento finale per la separazione dall'amata, della quale biasima in filigrana la scelta di prendere i voti (vv. 41-44). Non avendo a disposizione che la testimonianza incompleta di **M**, non è possibile verificare la fondatezza di questo cambio di registro attestato da **C**.

Da un punto di vista testuale anche quest'ultima parte appare confusa nell'organizzazione retorico-sintattica: i vv. 33-34 riprendono con minime variazioni quelli dell'incipit; il v. 42 della *tornada* replica senza alcuna modifica l'intero v. 12.

In base a quanto esposto finora, sembra che la versione di **C** costituisca un rifacimento a guisa di svago cortese per intrattenere con ogni probabilità un pubblico diverso rispetto a quello di origine. Non può pertanto essere impiegata nell'allestimento del testo critico; si utilizza, dunque, quella di **M**.

turo prossimo (Jensen, *Syntaxe*, § 468); anche in questo caso il pronome *m(e)* è pleonastico.

3. *si son rendudas*: *se rendre* ha in questo caso il significato, ben attestato soprattutto in prosa e nella narrativa, di ‘votarsi, prendere i voti’ (*LR V*:84, che propone un utile regesto di occorrenze). Esiste anche un impiego sostantivato del verbo nella *Vida di Sant Honorat*, laddove *rendutz* assume il significato di ‘frati conversi’: «setanta e dos rendutz e motz preyles y a» (v. 2521). Da questi luoghi testuali deriva probabilmente il significato di «entrer dans un couvent» registrato in *PD*, s.v. *redre*. Raynouard traduce *si son rendudas* con «se sont vouées», Riquer con «han profesado» mentre Bec, in maniera più libera, con «voici cloîtrées».

4. La preposizione *a* serve a limitare la portata degli aggettivi che la precedono (Jensen, *Syntaxe*, § 437): le due dame sono pie agli occhi di Dio, ma piacenti a quelli del mondo.

5. Il *coms de Proensa* è Raimondo Berengario V, ultimo esponente della casata di Barcellona a regnare sul contado dal 1216 al 1245. La sua corte fu un illuminato cenacolo letterario dove trovarono ospitalità i più importanti trovatori del tempo, fra cui Sordello, Bertran de Lamanon, Peire Bremon Riccas Novas, Guillem de Montanhagol e lo stesso Blacasset; il conte stesso si dedicò sporadicamente all’arte del *trobar*. Oltre ad essere un fine uomo di lettere e un generoso mecenate, egli fu anche un politico di grande carisma. Sulla sua figura si rimanda a Martin Aurell, *La vielle et l’épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris 1989, pp. 97-104; Stefano Asperti, «Sordello tra Raimondo Berengario V e Carlo I d’Angiò», *Cultura Neolatina*, 60, 2000, pp. 141-159. Per un’analisi più strettamente storica del personaggio si veda il recente volume di Thierry Pécout, *Raymond Béranger V: l’invention de la Provence*, Paris 2004. — La lezione di **C**, *chantarem*, opposta al più congruo *cantavam* di **M**, è dovuta al contesto in cui il verso è collocato nel primo ms.: «Pus Hugueta ni sa serors n’es mens / don chantarem yeu ni·l coms de Proensa?»

6. *mais* assume qui valore eccettuativo (Jensen, *Syntaxe*, § 742). — Blacatz, signore di Aups, nella Provenza alpina, oltre ad essere protagonista della vita politica del contado di Provenza, fu anche personaggio di primo piano del *milieu* culturale trobadorico, essendo uno dei maggiori mecenati dell’epoca, nonché poeta egli stesso: fra i trovatori che godettero della sua liberalità si annoverano Elias de Barjols, Aimeric de Peguilhan, Cadenet, Peirol, Sordello e Bertran de Lamanon (si veda Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris 1934, vol. I, p. 177 n. 1). Sulla figura storica e poetica di Blacatz si rimanda a: Aurell, *La vielle*, pp. 78-91; Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Tesi di Dottorato in Filologia antica e moderna (XXII ciclo), Università di Messina, Messina 2009, pp. 163-169, con cospicui rimandi bibliografici. È stato dibattuto se Blacasset fosse effettivamente figlio di Blacatz, come sostiene la *vida* del primo trovatore: questa circostanza è stata messa in discussione da Oskar Schultz-Gora

(«Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 7, 1883, pp. 177-235, a p. 208), Otto Soltau (*Blacatz, ein Dichter und Dichterfreund der Provence: biographische Studie*, Berlin 1898), Cesare de Lollis (*Vita e poesie*, p. 39). La pubblicazione da parte di Stanisław Stroński («Notes sur quelques troubadours et protecteurs des troubadours célébrés par Elias de Barjols», *Revue des langues romanes*, 50, 1907, pp. 5-44, alle pp. 30-32) di un documento storico inoppugnabile nel quale si menziona un Blanchacetus figlio di Blacatz ha risolto definitivamente la questione (si veda Martín de Riquer, «El trovador Huguet de Mataplana», in *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, 3 voll., Madrid 1972, vol. I, pp. 455-494, alle pp. 462-464).

7-8. La morte che qui si sostiene Blacatz abbia scampato a causa dell'amabile presenza delle due giovani dame sopravvenne realmente fra il 1236 e il febbraio 1238: si rimanda a Larghi, *Dizionario biografico*, pp. 167-169, per una disamina delle fonti storico-letterarie e una ricostruzione esaustiva del dibattito bibliografico in merito. La sua dipartita mosse Sordello alla composizione di una delle più celebri liriche della letteratura medievale, *Plaigner vuelh En Blacatz* (*BdT* 437.24), nella quale il trovatore mantovano auspica la spartizione del cuore del defunto fra i più alti esponenti della nobiltà europea, affinché se ne cibino per assumerne tutte le straordinarie qualità in esso insite. La fortuna di questo *planh* produsse due riscritture, una da parte di Bertran de Lamanon, *Mout m'es greu d'En Sordel* (*BdT* 76.12), e una da parte di Peire Bremon Ricas Novas, *Pus partit an lo cor* (*BdT* 330.14); per un'analisi comparativa dei tre compianti si rimanda a Anatole Pierre Fuchsas, «Il corpo di Blacatz e i quattro angoli della cristianità», *Quaderni di filologia romanza della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna*, 14, 2001, pp. 187-206. Nella versione di **C** i versi ricorrono in maniera più o meno identica, ma sono riferiti erroneamente a Raimondo Berengario V: si veda la nota al testo.

8. Riquer mette a testo *de las doas*, laddove più corretto sarebbe pubblicare *d'elas doas*, in accordo con la lezione di **C**, *d'elhas doas*.

9-11. La breve serie anaforica costituita da questi versi, ai quali si possono aggiungere i vv. 6-8 della strofe precedente, testimonia del debito contratto dal componimento nei confronti della strutturazione retorica tipica dei *planhs*. Com'è noto, infatti, l'anafora è una della figure maggiormente utilizzate nei compianti allo scopo di «ralentir le rythme de l'élocution et d'imposer une allure grave à la pièce», ma anche di «souligner, dans les vers consacrés à la *laudatio*, la qualité la plus importante du défunt» (Oriana Scarpati, «*Mort es lo reis, morta es midonz. Une étude sur les planhs en langue d'oc des XII^e et XIII^e siècles*», *Revue des langues romanes*, 114, 2010, pp. 65-93, a p. 82), proprio come avviene in questo caso.

9. Gli occhi genericamente definiti belli e i denti lodati per il loro bianco sono due tratti salienti della *laudatio muliebris* trobadorica. Si confronti con Amanieu de la Broqueira, *Mentre que-l talans*: «blancas dens, hueils amoros, / e vejaire fresc e clar / ins e mon cor eu remir» (*BdT* 21.1, 21-23);

Cadenet, *Ai! Dousa flor*: «Bella boca, blancas denz, / bel esgart e plaisen vis» (*BdT* 30.10, 21-22). Per un'analisi dell'utilizzo del colore bianco in questo e simili contesti descrittivi mi permetto di rimandare a Paolo Di Luca, «I trovatori e i colori», *Medioevo Romanzo*, 29, 2005, pp. 321-403, alle pp. 329-332.

10. *levatz* e *sors* formano una dittologia sinonimica che non ricorre altrove nel corpus trobadorico; non è tuttavia infrequente ritrovare il secondo verbo (da *sorzer*, che nella sua accezione figurata sta per 'elevare, esaltare'; *LR* V:269) accoppiato con altri dal significato simile in contesti corrispondenti al nostro. Si confronti con Daude de Pradas, *Ben ay'Amors*: «on es fin pretz renovelhatz e sors» (*BdT* 124.6, 11); Pons de la Garda, *Totz tems*: «per qu'esaut sobre'ls milors / sos rics pretz auzitz e sors» (*BdT* 377.7, 47-48).

12. Sull'identificazione di Ugeta cfr. *supra*, Introduzione. Qui si ricorda soltanto che la dama è destinataria di un altro componimento di Blacasset, *Mos volers es qez eu m'eslanz* (*BdT* 96.7a, 49), dal quale tuttavia non si evince alcun elemento che possa chiarirne in maniera definitiva l'identità. Angelica Rieger (*Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen 1991, pp. 299-304) ha creduto, in base a labili evidenze, di poter ravvisare in Ugeta la Domna H interlocutrice di Rofin nel *partimen* di casuistica amorosa *Rofin, digatz m'ades de cor* (*BdT* 249a.1 = 426.1).

13. *obeziensa* va inteso qui nella sua accezione religiosa che, come ricorda Dimitri Scheludko, «Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 60, 1940, pp. 191-234, è anche quella originaria: «Der Ausdruck *obediensa* ist nicht volkstümlich; er gibt das kirchen-lateinische Wort *obedientia* wider» (p. 194). Mutuato dall'ambiente clericale-monastico, il termine assume una preponderante accezione laico-feudale nella lirica dei trovatori, dove esso viene a designare il servaggio vassallatico-amoroso. Aurelio Roncaglia, «“Obediens”», in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, 2 voll., Gembloux 1964, vol. II, pp. 597-614, ha studiato estensivamente questa traslitterazione semantica in ambito trobadorico, arrivando alla conclusione che è l'accezione religiosa del lemma a «consolidarsi in tecnicismo» (p. 602; per un elenco di occorrenze, si rimanda alle pp. 601-602). Così, se il sostantivo *obedient* viene giustamente registrato da Clovis Brunel, *Les plus anciennes chartes en langue provençale*, Paris 1926, col senso di 'qui a fait profession d'obédience dans un ordre religieux' (p. 481), anche il nostro *esser en obeziensa* potrà essere inteso come 'essere in convento'.

14. *traire greu penedensa* è una metafora religiosa frequentemente utilizzata dai trovatori. Per un elenco di luoghi simili al nostro si rimanda a Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990, p. 479 n. 45.

15. Alla lezione di **M**, *ellas*, corrisponde *s'ilas* di **C**, con esito particolare della vocale tonica. Stando alla rassegna approntata per il dominio occitano da Luciana Borghi Cedrini in *Appunti per la localizzazione linguistica di un testo letterario medievale: la cosiddetta “Traduzione di Beda” in lingua*

d'oc, Torino 1978, pp. 101-103, e in «Per un inventario linguistico del manoscritto fr. 1747 della Biblioteca Nazionale di Parigi», in *Studi testuali*, Alessandria 1984, pp. 1-24, alle pp. 7-8, le occorrenze di questo inconsueto fenomeno si situano in testi localizzabili in una fascia geografica che va dall'Alvernia alla valle del Rodano. Sul riscontro in questione si rimanda a Walter Meliga, *L'“Eructavit” antico-francese secondo il ms. Paris B.N. fr. 1747*, Alessandria 1992, p. 82, il quale afferma che, se non lo si considera un idioletto d'autore – e quindi di matrice provenzale –, esso va ascritto alle fonti linguadociane del codice, suggerendo dunque un possibile ampliamento dell'area di diffusione del fenomeno. — *leçons*: Raynouard registra questa occorrenza col significato di 'terme de liturgie' (LR IV:43); la 'lezione' è infatti un brano della Sacra Scrittura da leggersi in chiesa durante la messa. Si confronti coi seguenti versi di Flamenca: «Si ben sai legir mon sauteri / e cantar en un responsier e dir leisson en legendier» (vv. 2311-2313); «Après vespras el recordet / las leissos e-ls respos cantet / que dec hom dire a matinas» (vv. 3767-3769). La lezione di **C**, *dizon lurs lessos*, è adiafora rispetto a quella di **M**, *leisson lurs leços*.

16. Riquer pubblica *plora-n Blancatz, ieu e En Borgoinhos*, e traduce «lloremos Blacatz, yo y Borgonhon»; si preferisce mettere testo *plora 'N Blancatz*. — Borgoinhos è stato identificato con Burgundione I di Trets (1210-1246), figlio del visconte di Marsiglia Raimon Jaufre II, podestà di Arles e fratello del trovatore Jaufre Reforciat de Trets (designato nei canzonieri occitani anche come Reforciat de Trets e Reforzat de Forcalquier: cfr. Larghi, *Dizionario biografico*, pp. 430-433): si vedano Bergert, *Die von den Troubadors*, pp. 56-57 e Benoit, «Note additionnelle», p. 163; per il profilo genealogico del personaggio si rimanda a Mazel, *La noblesse*, p. 643. Burgundione figura nella rassegna di *crois barons* stilata da Faure e Falconet nella tenzone *En Falconet, be-m platz car es vengutz*: «Contra:l comte vos er l'envitz rendutz / del flac senhor de Berr'e d'Alanso; / ab los perfieitz ergulhos mescrezutz / vos reirevit de Trip e de Tolo, ab lo nove, Faure, de Berguonho» (*BdT* 149.1 = 148.1, 41-45). Nei versi riportati si nominano tutti membri della grande famiglia viscontale di Marsiglia, molti dei quali erano stati arbitri o testimoni nei vari tentativi di sedare l'annosa disputa che frapponeva i conti di Provenza a quelli di Forcalquier, attirandosi il biasimo del giullare Falconet; si vedano Ruth Harvey and Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. I, pp. 341-342 n. 43-45, e Aurell, *La vielle*, pp. 69-72, che così commenta la tenzone: «ce sont la lâcheté et la trahison des combattants que les deux jongleurs raillent, dans une tenson qui résume l'insatisfaction de la population provençale face à des classes dirigeantes engagées dans des guerres qui ravagent le pays» (p. 72). Burgundione è citato in termini decisamente più positivi in un componimento di Pujol, *Cel qui salvet* in cui l'io lirico, costretto ad andare per mare, lamenta le difficoltà della vita di bordo: «meillor estar fai entorn Rocafoill, / ab Borgognon, qe tot bon pretz gazagna» (*BdT* 386.1a, 23-24); ricordo incidental-

mente che Rocafoill era un piccolo castello edificato sui domini della famiglia di Trets. Sul perché questo personaggio dovesse rammaricarsi della monacazione di Ugeta e *sa donna* si può solo speculare: sia Bergert, pp. 56-57, sia Benoit, p. 163, sostengono che il nobiluomo fosse sicuramente in rapporti, giacché imparentato (ma Benoit ne fa più una questione di prossimità geografica dei rispettivi domini), con la famiglia delle due, se è vero che entrambe appartenevano alla casata dei Baux (sui rapporti fra la casata viscontale di Marsiglia e quella dei Baux si veda Mazel, *La noblesse*, pp. 29-61). A ciò si aggiunga che il fratello di Burgundione, Jaufre Reforciat, conosceva quel Raimon de Fuveau presunto fratello di Ugeta di cui si è parlato *supra*, Introduzione: stando a un atto datato 6 febbraio 1223 (pubblicato da Henry de Gérin-Ricard et Émile Isnard, *Actes concernant les vicomtes de Marseille et leur descendants*, Monaco 1926), il trovatore gli vendette dei beni che possedeva a Belcodène. — *Facilior* la lezione di C, *Pujolos*, già brevemente discussa nel cappello introduttivo; essa sarà stata indotta con buona probabilità dalla contiguità del componimento responsivo di Pujol a quello di Blacasset e testimonia della volontà dell'amanuense di ascrivere entrambi i testi, dei quali non avrà compreso la natura dialogica, al primo trovatore. La forma *Pujolos* è diminutiva di *Pujol* e sembra a tutti gli effetti dovuta al rispetto dello schema rimico; sul suffisso *-on* si rimanda a Edward L. Adams, *Words Formation in Provençal*, New York 1913, pp. 243-252.

17. *pensamens* è uno dei termini chiave della lirica cortese: al pari di *cossir* designa una riflessione, spesso dolorosa, sul sentimento amoroso. L'etimologia e il campo semantico di *pessar* e derivati sono analizzati da Dorothy R. Sutherland, «The Love Meditation in Courtly Literature: A Study of the Terminology and its Developements in Old Provençal and Old French», in *Studies in Medieval French Presented to Alfred Ewert in Honour of His Seventieth Birthday*, edited by E. A. Francis, Oxford 1961, pp. 165-193, la quale conclude che «the *pessar* group tends more often in courtly usage to indicate the bewilderment, the lostness, that comes upon the lover when his love preoccupies him» (p. 181). Nel nostro caso la locuzione *venir en pensamens* sembra rimandare esclusivamente all'accezione originaria del lemma, quella relativa all'attività di pensiero (*LR* V:496: 'pensée, idée'): Blacasset accarezza incessantemente il proposito di mettere a fuoco il monastero di Saint Pons dove sono rinchiusi Ugeta e Tefania. Si confronti con Bernart de Ventadorn, *En cossirer*: «mais volh morir de feunia / car anc me venc en pessamen» (*BdT* 70.17, 24-25); Gaucelm Faidit, *Coras qe-m des benanansa*: «car anc me venc en pessamen / q'ie-us auzes dir ni far parven, / dompna, so q'ieu degr' escondire» (*BdT* 167.17, 16-18).

18. Si mette a testo la lezione di C, *mos valedors*, rispetto a quella di M, *m(il) v*. In questa occorrenza il significato di *valedor* è quello di 'aiutante, ausiliario' (*PD*, s.v.).

19. Sull'abbazia cistercense di Saint Pons de Gémenos si veda *supra*, Introduzione.

20. *nonas* è, a mia conoscenza, un *hapax* in occitano: non è registrato nei principali lessici, dove invece si ritrova il sinonimo *morga*, *monja* (*LR* IV:255; *SW* VI:87) e non compare in nessun altro testo in versi. Deriva dal latino ecclesiastico *NONNA* ('nutrice', 'suora', *FEW* VII:187) e ha avuto esiti nelle principali lingue romanze, ma solo in francese è attestato col significato di 'religiosa'.

21. Il culto di San Pons, martire cristiano morto nel 257 a Cimiez, un sobborgo di Nizza, fu molto radicato in Provenza e Linguadoca. Al santo furono dedicate almeno tre chiese nella regione: due abbazie benedettine, una a Cimiez nel secolo VIII e l'altra a Thomières nel 936, e quella cistercense per monache a Gémenos nel 1205 [si veda Claude Passet, *La Passion de Pons de Cimiez (Passio Pontii). Sources et tradition*, Nice 1979]. Si conserva, inoltre, una trasposizione drammatica della sua vita nota come *Istorio de Sanct Poncz*, composta nel secolo XV a Embrun (si veda Nadine Henrard, *Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Genève 1998, pp. 289-303). — La lezione di **C**, *descrezensa* (*LR* II:510, 'incredulité') sembra essere deteriore rispetto a quella di **M**, *mescrezensa*, più adatta al contesto.

24. Su Tefania cfr. *supra*, Introduzione. — *vos* è qui riferito, secondo Riquer, a San Pons.

- S'amors m'auci, pero non ai temensa
que nulh'otra·m puesca far enveyos,
si·m preyava Lunelhs ni Mondragos. 32
- V S'Ugueta·m falh, belha nessa plazens,
no sai huey mais on diga mas clamors,
quar trop m'es luenh Floris e Blancaflors
que quascuns d'elhs m'en fora ben guirens; 36
mas a per pauc no·m perdi m'entendensa:
si·m sonavon ab lur belha parvensa,
l'un'ab fermalhs e l'otra ab cordos,
mas tot remas, bel'Hugueta, per vos. 40
- VI Amilheta, on querrai mais guirensa
pus Hugueta es en obediensa?
Que mais valgra enquers qu'el segle fos
que si 'N Guillems de Castras n'es joyos. 44

1 mals] mal C 13 obediensa] obediens C 17 vair huelh] vairs huelhs C
33 Ugueta·m] Uguetan C

Nota

Risultano di difficile decodifica alcune allusioni presenti nella parte del testo tramandata dal solo C. L'accento a Lunel e Mondragon (v. 32), centri situati rispettivamente negli odierni dipartimenti dell'Hérault e della Valchiusa, risponde alla ben codificata pratica trobadorica di lasciar trasparire l'identità della dama attraverso il solo accenno al suo luogo di provenienza. Jules Coulet (*Le troubadour Guilhem Montanhagol*, Toulouse 1898, pp. 66-67) ipotizza che dietro il primo toponimo si nasconda Gauseranda di Lunel, dama decantata da Guilhem de Montanhagol nella canzone *A Lunel lutz una luna luzens* (BdT 225.1, 11), dove il trovatore propone un'interpretatio in chiave celebrativa di Lunel (e quindi di Gauseranda, identificata metaforicamente con la luna) e del nome stesso della donna (ricondotto al sintagma *gai-seran*, ossia 'saranno lieti', con riferimento a quegli intenditori che potranno constatare di persona la sua perfetta cortesia): si vedano Patrick Hutchinson, «*A Lunel lutz una luna luzens: une exploration du thème de la lumière à partir du jeu-parti de Guilhem de Montanhagol et de Blacasset*», in *Le soleil, la lune et les étoiles au moyen âge* (Senefiance, 13), Aix-en-Provence 1983, pp.

177-193; Anatole Pierre Fuksas, *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma 2002, pp. 159-166. Gauseranda è nominata anche nella *vida* di Guilhem come sua amata, ma è ignota alle fonti documentarie. Che si tratti dello stesso personaggio cui allude fuggevolmente Blacasset parrebbe provato dal fatto che quest'ultimo trovatore lo aveva già celebrato in un componimento in risposta a quello di Guilhem de Montanhagol – del quale riprende, com'è ovvio, lo schema metrico che, si noti bene, è lo stesso di *Se-l mals d'amor* –, *Amics Guillems, lauzan etz maldicens* (*BdT* 96.1), in cui, pur criticando l'*interpretatio* del toponimo Lunel compiuta da Guilhem, riafferma l'eccezionalità delle virtù cortesi di Gauseranda. Con la medesima dama sarebbe da identificare anche «sil de Lunel», una delle nobildonne invitate da Bertran de Lamanon a custodire il cuore di Blacatz nel rifacimento del *planh* sordelliano *Mout m'es greu d'En Sordel* (*BdT* 76.12, 33). Su tutta la questione, oltre al contributo di Coulet, si rinvia a Oskar Schutz-Gora, «Guiraut amic bei G. Montanhagol», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 15, 1891, pp. 233-234, a p. 233; Jean-Jacques Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse 1902, p. 110 n. 33; Bergert, *Die von den Trobadors*, p. 52; Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris 1934, vol. I, p. 182; Peter T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, Toronto 1964, p. 52 n. 11. Non sussiste, per converso, alcun elemento per tentare un'identificazione della dama proveniente da Mondragon.

Da rigettare, perché del tutto infondata, è la tesi di Audiau - Lavaud secondo la quale anche l'evocazione di Floris e Blancaflors (v. 35) sarebbe regolata da un simile procedimento tropico per cui i nomi dei due giovani amanti celerebbero «deux [...] jeunes riches protecteurs qui peuvent offrir des cadeaux symbolique», metaforizzati dai *cordos* e i *fermalhs* menzionati al v. 39. Il richiamo antonomastico ai protagonisti del celebre romanzo idillico è infatti ben codificato nella lirica trobadorica: formulato spesso in figura di comparazione, funge sempre da esempio di amore felice e corrisposto (per un elenco di occorrenze si vedano Frank Chambers, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill 1971, s.v.; Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, s.v.); né pare congruo ravvisare dietro i cordoni e i fermagli con cui le due dame solevano ammicciare all'io lirico null'altro che «pigni d'amore e segni di acquiescenza all'ipotesi di un convegno amoroso» (Giuseppe Tavani, Raimon Vidal, *Il Casti-gilos e i testi lirici*, Milano-Trento 1999, p. 13) molto cari all'immaginario erotico dei trovatori.

La *nessa plazens* evocata al v. 33 potrebbe essere la stessa persona cui l'io lirico si rivolge nella *tornada* chiamandola Amilheta (v. 41), come hanno sostenuto Audiau - Lavaud, anche se non ci sono elementi per affermarlo con certezza; de Lollis e Bergert (*Vita e poesie*, p. 38; *Die von den Trobadors*, p. 55) hanno creduto, d'altro canto, che Amilheta fosse il nome della seconda dama menzionata nel componimento come compagna di Ugeta, in netto con-

trasto, dunque, con quanto trasmesso da **M**. Appare poco plausibile la supposizione di Jeanroy («Le troubadour Pujol», p. 160 n. 1) per cui la lezione *Amilheta* sarebbe un'alterazione del copista di **C** per *Noveleta*, attribuito con cui Blacasset si rivolge alla dama nel sirventese *Guerra mi plai, quan la vei comensar* (*BdT* 96.6, 30) e scambiato erroneamente dallo studioso per un nome proprio.

Il riferimento a Guillem de Castras (v. 44), infine, è parimenti oscuro. Il fatto che questo personaggio è detto rallegrarsi della monacazione delle due donne ha indotto a credere che egli fosse l'abate del convento in cui le due si ritirarono. La tesi è stata avanzata per primo da Schultz-Gora («Zu den Lebenverhältnissen», p. 118) che ha creduto di poter identificare il personaggio citato con un Guillem abate fra il 1215 e il 1226 del convento benedettino di Saint-Benoît di Castres, nell'odierno dipartimento del Tarn (si veda Dom Claude De Vic et Dom Jacques Vaissète, *Histoire générale de Languedoc*, 16 voll., Toulouse 1872-1904, vol. IV t. 2, p. 434). Già de Lollis (*Vita e poesie*, p. 39) sottolineava tuttavia la discrepanza cronologica fra i dati biografici relativi a questo religioso e la datazione, un po' più tarda, del componimento; va inoltre ricordato che l'abbazia che accolse le due dame è quella cistercense e femminile di Saint-Pons de Gémenos, retta dalla data della sua fondazione esclusivamente da badesse [si veda Martin Aurell, «Les Cisterciennes et leurs protecteurs en Provence rhodanienne», in *Les Cisterciens de Languedoc (XIII^e-XIV^e)* (*Cahiers de Fanjeux*, 21), Toulouse 1986, pp. 235-267, alle pp. 239-243]. Nonostante l'identificazione proposta da Schultz-Gora sia insostenibile, Audiau - Lavaud e Bec la hanno accolta ritenendolo indubbia.

Pujol

Dieus es amors e verais salvamens
(BdT 386.2)

Ms.: C 355r (*poiols*).

Precedente edizione: Alfred Jeanroy, «Le troubadour Pujol», in *Cinquantenaire de l'École pratique des hautes études. Mélanges publiés par les directeurs d'études de la section de sciences historiques et philologiques*, Paris 1921, pp. 157-168, a p. 163.

Edizione diplomatica: Carl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1856-1873, vol. I, n° 53.

Metrica: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10 (Frank 577:82). Cinque *coblas unissonans* di otto decenari; lo schema metrico è derivato dalla canzone di Arnaut de Maruelh, *La grans beutatz e-l fis ensenhamens* (BdT 30.16).

Datazione: Il termine *ante quem* può essere fissato al febbraio 1238; si veda la datazione di *Se-l mals d'amors* (BdT 96.10a).

Nota al testo: C tramanda un testo pesantemente mutilo: a causa dell'ablazione di una miniatura caposezione a c. 355v sono frammentarie le *coblas* I, V e l'intera *cobla* II. Nella prima *cobla* si rileva la lacuna, non segnalata nel ms., di un intero verso. Ai vv. 5 e 20 si ritrovano rimanti che falsano lo schema rimico. A differenza di Jeanroy, che restituisce per congettura tutte le parti mancanti ad eccezione del v. 4, si ritiene opportuno intervenire con delle integrazioni solo in quei punti del testo dove c'è la ragionevole certezza di poter ricostruire le lezioni originali.

- I Dieus es amors e verais salvamens
 e·l fals segles deslials dezamors,
 on quascus a quec jorn sospirs e plors,
 [.] 4
 e quascus a el segle s'entendensa;
 e pus Dieus det a quascun conoissensa,
 ben parra doncx de sen paubr[es] [. . .]
 [. . .] Dieu qu'es s[.] 8
- II Ugueta sa[.] sens
 que r[.] errors
 per [.] verai secor[s]
 [.] li plac eyss[amens] 12
 [.] Baus, flor d[e Proensa]
 a totz es b[.]
 l'un requis [.]
 [. . .] luy sera el [palaitz glorios.] 16
- III Qui·l segle ser, a Dieu es dessirvens,
 quar hom non pot ben servir dos senhors.
 Mais a Sant Pos siervon gent las serors
 selh qui per nos fon †pauzatz en la crotz† 20
 e clavellatz ses tota defendensa,
 e receup mort a tan gran viltenensa,
 e fon batutz si que·l sanc cazec jos,
 e pel costat lo nafret us felloz. 24

5 s'entendensa] entendut, *corr. Jeanroy*

I. Dio è amore e verace salvezza, e il mondo fallace (è) infido disamore, per cui ciascuno ogni giorno sospira e piange [...], e ciascuno rivolge le proprie aspirazioni al mondo; e poiché Dio dette a ognuno la facoltà di discernere, ben sembrerà dunque privo di senno [...] Dio che è [...].

II. [...] sarà nel palazzo glorioso.

III. Chi serve il mondo a Dio è disubbidiente, perché non si possono servire bene due signori. Ma a Sant Pos le sorelle servono gentilmente colui che per noi fu posto sulla croce e inchiodato senza (opporre) alcuna resistenza, e ricevette la morte con grande disprezzo, e fu colpito sicché il sangue colò giù, e per il costato lo trafisse un fello.

linguaggio della cortesia: così, se Dio è *amors* prima ancora di essere *verais salvamens*, la sfera terrena è assimilata al *deslials dezamors*. Il primo verso richiama alla mente il seguente passo di Daude de Pradas, *Qui finamen sap cossirar*: «Dieus es fin'amors e vertatz» (*BdT* 124.15, 9). Il secondo accosta il *segle*, termine usato dai trovatori quasi esclusivamente in contesti negativi (si veda Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979, p. 239 e relativi rimandi bibliografici), al concetto di *dezamor* (qui da intendere nell'accezione di 'lieblosigkeit': *SW* II:211), proprio come fa Guilhem Fabre in *Pus del maiors*: «don penran destricx / tug li amador / de nostre Senhor, / si'n desamor ven la fe, / don ys saus paguanesme. / La desamors s'aferma e s'empren / si que l'us reys cuyda tener la clau / d'afortimen e l'autr'a-l contraclau, / que a poder e ric cor d'ardimen» (*BdT* 216.2, 7-15). Questi riscontri esemplificano alla perfezione quel processo di riuso dei *topoi* dell'amore cortese all'intero di componimenti di stampo devozionale iniziato alla fine del secolo XII. L'intero universo erotico dei trovatori, profondamente mutato nel segno e nella valenza, viene trasfuso in questa copiosa produzione lirica dedicata prevalentemente alla Vergine: «*true love and good love, fair body and sweet face, kisses and embraces, desire and joy, garden of delights and dying from passionate love, are so many expressions recuperated from troubadours' vocabulary by the devotional hymns to Mary [...] but totally emptied of their profane erotic and sexual connotations*» (Moshe Lazar, «*Fin'amor*», in *A Handbook of the Troubadours*, edited by Frank. R. P. Akehurst and Judith M. Davis, Berkeley - Los Angeles 1995, pp. 61-100, a p. 92).

4. Si rileva in questo punto la lacuna di un intero verso che tuttavia nel ms. non è segnalata. Jeanroy ipotizza che il senso del verso dovesse essere «et pourtant chacun néglige le service de Dieu».

5. Il ms. legge *entendut*, lezione che compromette lo schema metrico; Jeanroy emenda con *s'entendensa*: la sua correzione appare congrua e pertanto viene accolta. La locuzione *aver s'entendensa en alc. ren* significa letteralmente 'rivolgere il proprio pensiero verso qualcosa' (*SW* III:53), anche se *entendensa* in questo contesto pare assumere l'accezione di 'aspirazione', 'ambizione', 'interesse' (*SW* III:52): l'io lirico si rammarica di come ci si preoccupi esclusivamente delle cose mondane. Sull'etimologia e il campo semantico di *entendre* e suoi derivati si rimanda a Alexander H. Schutz, «A Preliminary Study of *trobar e entendre*: An Expression in Medieval Aesthetics», *Romanic Review*, 23, 1932, pp. 129-138.

6-8. *conoissensa* riveste qui il significato di «ability to discriminate» (Alexander H. Schutz, «Some Provençal Words Indicative of Knowledge», *Speculum*, 33, 1958, pp. 508-514, a p. 514), una facoltà intellettuale costitutiva del genere umano; si confronti il verso con Arnaut de Maruelh, *A gran honor*: «mos Gens Conquis, Deus vos det conoissensa» (*BdT* 30.1, 36). Il lemma è in relazione di antonimia col *de sen paubres* del v. 7: Pujol ripropone qui una contrapposizione topica della lirica trobadorica, quella fra giudizio e follia, sui cui si rimanda a Roger Dragonetti, «Trois motifs de la lyrique courtoise

confrontés avec les ‘Arts d’aimer’. Contribution à l’étude de la thématologie courtoise», *Romanica Gandensia*, 7, 1959, pp. 5-48, ripubblicato in Id., *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève 1986, pp. 129-168. — I vv. 7-8, parzialmente mutili, vengono ricostruiti congetturalmente da Jeanroy in questo modo: «ben parra doncx de sen paubr[es e blos / qui falhira a] Dieu qu’es s[enher bos]». A ben vedere, i vv. frammentari non dovevano discostarsi molto da quelli restituiti dall’editore: Pujol mostra sconcerto di fronte al fatto che uomini pur dotati di intelletto e discernimento possano essere tanto dissennati da allontanarsi da Dio e ignorarne i precetti.

9-16. Della *cobla* II si conservano solo frammenti dei singoli versi che Jeanroy ha ricostruito per congettura: «Ugueta sa[up faire razo e] sens / que r[enegut lo segle e sas] errors / per querre [Dieu e-l sieu] verai secors; / [e-l servizi Dieu] li plac eyss[amens / a la dona del] Baus, flor [de Proensa]; / a totz es b[ela e bona sa crezensa: / se] l’un requis [lo senhor piatos, / ab] lui sera el [palaitz glorios]. L’editore si dichiara insoddisfatto della lettura proposta per i vv. 15-16. Si sceglie di accogliere a testo soltanto quelle integrazioni che sembrano indubbie: al v. 12 *eyss[amens]* appare l’unica soluzione possibile in base a quanto il ms. effettivamente trasmette e al rispetto dello schema rimico; al v. 13 *d[e]* è restituito sulla scorta dell’ampia diffusione nel corpus trobadorico del sintagma *flor de*, cui dovrebbe seguire quasi certamente *Proensa*, dal momento che un’espressione simile riferita alle due dame occorre anche nel componimento di Blacasset (*gaugz de Proensa*, v. 22) e le alternative possibili (*flors d’avinensa*, *flors de plazensa* ecc.) risultano meno convincenti; al v. 16 *palaitz glorios* è parzialmente leggibile nel ms.

16. *palaitz glorios* è metafora per il paradiso (LR IV:399); cfr. *Breviari d’Amor*: «lo qual palais tan glorios» (v. 27041). Espressioni accostabili a questa si riscontrano un po’ ovunque nel corpus trobadorico; qui basti il rinvio a Bernart Alanhan, *No puesc mudar*: «Verays Dieus, on ver’amor nays / fai nos venir al ver palays» (*BdT* 53.1, 37-38); Pons de Capduoill, *De totz chaitius*: «per que sai ben qu’il es el ric palais / en flor de lis, en rosas et en glais» (*BdT* 375.7, 41-42); Rostanh Berenguier, *Si com trobam*: «per que vezem que vera fe li val / qu’el n’es pazatz el palays eternal» (*BdT* 427.6, 29-30).

17. Il *dessirven* è letteralmente ‘colui che viene meno al servizio d’amore’ (*TLIO*, s.v. *disservente*); assume qui il significato di ‘inadempiente’, ‘disubbidiente’ (LR V:213, dove il termine è tradotto con ‘desservant’). Si confronti con Blacasset, *Cil que-m te*: «Cil que-m te per sieu servidor / vuoilh que-m tegna per desirven / s’ieu no fatz tot so mandamen» (*BdT* 96.3, 1-3); Elias de Barjols, *Amors, be-m platz*: «Ar vei dels plus sobeiras / q’en tenon tug mal rosso; / c’aissi-us es enmalezida / q’a cels qi-us an obezida / es mensongeir’e volvens / e sirvetz los dessirvens» (*BdT* 132.2, 11-16). Pujol sostiene che chi è preso a servire il mondo non può servire contemporaneamente anche Dio: ancora una volta il contrasto fra la sfera divina e quella terrestre è presentato come inconciliabile.

19. *seror*, ‘religiosa’, ‘suora’ (LR V:267). — Su Sant Pos si vedano le note 19 e 21 a *BdT* 96.10a.

20. Il secondo stico *fon pauzatz en la crotz* viene emendato da Jeanroy con *fon liuratz a turmens* per il rispetto dello schema rimico. L’espressione *pauzar en la crotz* è estremamente ricorrente in quei testi occitani, non solo religiosi, che rievocano la Passione di Cristo [si vedano Gauceran de Saint Leidier, *El temps quan vey*: «e receup mort sus en la vera cros, / e-l cors pauzatz el verai monimen» (*BdT* 168.1a, 12-13); *Fierabras*: «e per aysela crotz on fo ton Dieu pausat» (v. 1059); *Ronsasvals*: «Si Dieus no-n pensa, que en cros fon pauzat, / lo ric barnage sera tan fort ameremat, / don penra dan tota crestiandat» (v. 496); *Breviari d’Amor*: «Don quascus deu sos membres totz, / per s’amor, pauzar en la crotz» (vv. 23805-6)]: è lecito supporre che il copista abbia riproposto in questo punto una formula grammaticalizzata della letteratura devozionale, incurante delle esigenze rimiche del verso. La lezione ricostruita da Jeanroy sembra plausibile, nonostante siano meno consistenti i riscontri di *liuratz a turmens* in contesti corrispondenti: cfr. Perdigon, *Tot l’an mi ten Amors*: «mas eu sui cel que merce no lor crida / plus que fai cel qu’es liuratz a turmen» (*BdT* 370.13, 23-24); *Breviari d’Amor*: «Si tu reis ies, doncs, per ta gen, / iest liuratz az aquest turmen» (vv. 23366-7). Nell’impossibilità di restituire con certezza la lezione originaria si rinuncia ad intervenire sul verso.

21. *defendensa* è un hapax in occitano: viene registrato da LR IV:361 col significato di ‘résistance’.

22. *receup mort* è sintagma molto diffuso per descrivere la morte di Cristo, che viene connotata attraverso una varietà di soluzioni: si vedano Bertran de Born, *Si tuit li dol*: «e receup mort a nostre salvamen» (*BdT* 80.41, 35); Falquet de Romans, *Qan cuit chantar*: «q’el receup mort per mort aucir» (*BdT* 156.11, 54); Peire d’Alvernhe, *Cui bon vers*: «cossi Dieus per nos a guerir / receup mort, e pos mort aucis» (*BdT* 323.13, 28). Anonimo, *Flors de Paradis*: «que pels fals Juzieus / receup mort tant amara» (*BdT* 461.123, 27-28). Nel nostro caso, Pujol focalizza l’attenzione sulla *gran viltensensa* (‘disprezzo, ingiuria’, LR V:545) cui fu sottoposto Gesù nel momento del sacrificio sulla croce.

23. Per la sintassi di *si que*, congiunzione consecutiva, rimando a Jensen, *Syntaxe*, § 759.

24. Il verso evoca la figura di Longino, centurione romano che trafisse con una lancia il costato di Gesù crocifisso per verificarne la morte (Io 19, 34; Acta Pilati 16, 7). Altri trovatori alludono al medesimo aneddoto, fra cui Arnaut Catalan, *Dieus verays*: «Senher, qe sus el turmen / fos de la lansa nafraz / si qu’en yssi pels costatz / sancs e aigua eyssamen» (*BdT* 27.4b, 23-26); Falquet de Romans, *Quan lo dous temps*: «on veyrem clavellat / Dieus en la crotz per totz nos peccadors / e pel costat nafraz tan malamen» (*BdT* 156.12, 19-21). Una tradizione medievale vuole che Longino fosse cieco e che avesse riacquisito la vista dopo aver bagnato gli occhi con il sangue e

l'acqua fuoriusciti dalla ferita inferta a Gesù, ricevendone al contempo il perdono. Questa variante della storia è echeggiata nei celebri versi di Arnaut Daniel, *Doutz braitz*: «Dieus lo cauzitz, / per cui furon assoutas / las fallidas que fe Longis lo cecc / voilla q'ensems eu e midons jagam» (*BdT* 29.8, 26-27). Sulla figura di Longino e sulla sua fortuna letteraria nel medioevo romanzo si rinvia a Fabrizio Beggiato, «Origini e diffusione del topos leggendario-narrativo del 'Perdono di Longino' nelle letterature romanze», in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*. Atti del III Colloquio Internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 1996), a cura di Antonio Pioletti e Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli 1999, pp. 217-228; sui versi di Arnaut Daniel si veda Costanzo Di Girolamo, «Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel», *Romania*, 123, 2005, pp. 384-405.

25-26. In apertura di *cobla* ritorna l'antitesi fra *Dieus* e *segle*, anche qui rispecchiata nell'opposizione fra *saber* e *folhor*. L'attaccamento alle cose terrene ottenebra secondo Pujol le facoltà intellettive degli uomini che, perseguendo unicamente profitti transitori e fallaci, arrivano ad esperire null'altro che falsità e follia. Il campo semantico di *saber* si caratterizza «par une très large predominance du registre intellectuel [...] Si on relève, de temps à autre, quelques initiatives du côté du registre morale, elles s'expliquent plus souvent par l'influence de la littérature religieuse et de la morale chrétienne» (Charles Brucker, *Sage et sagesse au Moyen Âge (XII^e et XIII^e siècles)*. Étude historique, sémantique et stylistique, Genève 1987, pp. 416-417). — Sulle particolarità della flessione di *res* si veda Jensen, *Syntaxe*, § 393; sulla sua funzione sintattica si rimanda a Rosa M. Medina Granda, *Polaridad negativa en occitano antiguo*, Oviedo 1999, pp. 194-234.

27-28. Il tema delle ricchezze, qui epitomizzate nella triade *vilas*, *ciutatz*, *tors*, che rendono schiavi e non giovano a chi le possiede ha una precisa matrice biblica (si veda Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del secolo XII: Bernart de Venzac*, Modena 1971, pp. 117-118) ed è presente in numerosi testi trobadorici di ispirazione moralistico-religiosa. Simili figurazioni delle fortune terrene possono essere riscontrate in Cadenet, *Ai! Dousa flors*: «Que non es aurs ni argenz, / tors ni castels ni palais / qu'eu ames tan com un bais / que de vos, donna, faria» (*BdT* 106.5, 14-17); Peire Cardenal, *Razos es*: «Assatz pot aver arnei / e cavals ferrans e bais / e tors e murs e palais / rics hom, sol que Dieu renei» (*BdT* 335.48, 37-40); Gavaudan, *Lo mes e-l temps*: «no vol castel, ciutat, ni borc, / aquest joys, ni-l truc Na Borga / mas selh que tostemps lo serca / tal mal don pieitz li reverca» (*BdT* 174.7, 31-34).

33-36. Nell'ultima *cobla* Pujol preconizza la santificazione delle due suore tanto care a Blacasset. Hugueta è definita *regina*, con palese accostamento alla figura della Vergine e nel senso figurato di donna che primeggia su tutte le altre per le sue inarrivabili virtù morali; della dama del Baux egli sottolinea i grandi meriti, quasi sicuramente non terreni. Le due sono ritratte

nel momento in cui ascenderanno al cielo coronate di luce e intente a declamare versi biblici.

33. Jeanroy emenda *es* con *er*; non si ritiene necessario tale intervento.

35. Il comparativo *aussor* assume in questo caso il significato assoluto di ‘elevato, superiore’ (Jensen, *Syntaxe*, § 90).

37. *verset de plazensa* è tradotto da LR V:512 come ‘verset de contentement’.

38-39. Il passaggio da un registro che si potrebbe definire oggettivo al soggettivo in questi due versi ha indotto Jeanroy a credere che essi siano «une traduction libre d’un passage de Saint Paul» messa in bocca alle due religiose, le quali al verso precedente sono effettivamente raffigurate nell’atto di declamare un versetto biblico. Se l’ipotesi che i versi in questione ospitino una *sermocinatio* è abbastanza plausibile, suscita perplessità la fonte rintracciata dall’editore, un passo tratto dalla seconda lettera di San Paolo a Timoteo: «Bonum certamen certavi, cursum consummavi, fidem servavi. In reliquo reposita est mihi corona iustitiae, quam reddet mihi Dominus in illa die iustus iudex» (2Tm 4,7-8). I due brani non mostrano a mio avviso alcun elemento di contatto o filiazione: i versi di Pujol, in particolare, sono una generica e neanche troppo originale professione di fede [si confronti con Guilhem de Montanhagol, *Del tot vey*: «Dieus vol pretz e vol lauzor, / e Dieus fo vers hom, qu’ieu o sai» (*BdT* 225.4, 10-11); Gaucelm Faidit, «Ai! Seigner Dieus! Vos q’etz vers perdonaire, / vers Dieus, vers hom, vera vida, merces!» (*BdT* 167.22, 55-56); Bernart d’Auriac, *Nostre reys*: «e Dieus e fes es a lur e crezensa» (*BdT* 57.3, 22)]. Jeanroy si sarà probabilmente fatto trarre in inganno dal quel *coratjos*, da lui inteso come espressione di intrepida risoluzione nel mantenere la fede anche di fronte alle avversità, e avrà pertanto ricollegato i versi di Pujol alla celebre lettera a Timoteo, che si ritiene Paolo abbia scritto durante la seconda prigionia a Roma, poco prima di essere martirizzato. In realtà *coratjos* ha qui il significato di ‘fervido’, ‘appassionato’; un uso simile dell’aggettivo lo si ritrova in *Flamenca*: «Cist orazon ten omen fresc / a Dieu amar e corajos, / consi fassa tot jorn que pros» (vv. 2283-2285). — Non sembra opportuna la correzione di Jeanroy, *fuy* al posto di *suy*, operata al v. 39 nel tentativo di approssimare maggiormente i versi del trovatore all’epistola paolina segnalata come fonte.

40. Il verso, mutilo nella sua parte finale, è integrato da Jeanroy con *mals e-ls bos*.

Alaisina ~ Carenza
Na Carenza al bel cors avenenç
 (BdT 12.1 = 108.1)

Ms.: Q 42v (adespoto).

Edizioni diplomatiche: Karl Bartsch, «Die provenzalische Liedehandschrift Q», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 4, 1880, pp. 502-520, a p. 510; Giulio Bertoni, *Il Canzoniere provenzale della Riccardiana* (no. 2909). *Edizione diplomatica*, Dresden 1905, a p. 85.

Edizioni critiche: Oskar Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterin-nen. Biographien und Texte*, Leipzig 1888, alle pp. 28 e 35-36; Jules Véran, *Les Poétesses provençales du Moyen Age et de nos jours*, Paris 1946, a p. 112; Meg Bogin, *The Women Troubadours*, London - New York 1976, alle pp. 144 e 178-179; Peter Dronke, *Women writers of the Middle Ages: a critical study of texts from Perpetua (d. 203) to Marguerite Porete (d. 1310)*, Cambridge 1984, alle pp. 101 e 300-302; Pierre Bec, «Avoir des enfants ou rester vierge? Une tenson occitane du XIII^e siècle entre femmes», in Henning Krauss und Dietmar Rieger (hrsg.), *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedanken*, Heidelberg 1984, pp. 21-30; Deborah Perkal-Balinsky, *The Minor Trobairitz: An edition with Translation and Commentary*, Un-published doctoral dissertation, Northwestern University 1986, a p. 133; Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen 1991, a p. 155; Matilda T. Bruckner, Laurie Shepard and Sarah White, *Songs of the Women Troubadours*, New York - London 1995, alle pp. 96 e 177-179; Linda Paterson, *Rialto* 3.xii.2011 (in corso di stampa col titolo «Six Troubadours Dialogues», *Rivista di studi testuali*).

Altre edizioni: René Nelli, *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan*, 2 voll., Paris 1977, vol. I, p. 255 (testo di Bogin; edizione italiana: *Scrittori anticonformisti del Medioevo provenzale*, traduzione e cura di Marco Infurna e Francesco Zambon, Milano 1993, p. 237); Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les Troubadours: le contre-texte du moyen âge*, Paris 1984, p. 203 (testo di Bec); Pierre Bec, *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Paris 1995, p. 131 (testo di Bec); Pierre Bec, *La Joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris 2000, p. 215 (testo Bec); Bernard Bonnarel, *Las 194 cançons dialogadas dels trobadors*, 1981, p. 36 (testo di Véran).

Metrica: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10 (Frank 577:82). Due *coblas unissonans* di otto decenari, più due *tornadas* di quattro decenari. Lo schema metrico è derivato dalla canzone di Arnaut de Marueilh, *La grans beutatz e-l fis ensenhamens* (BdT 30.16).

Datazione: Il testo è indatabile su base interna ma è sicuramente posteriore ai componimenti di Blacasset, *Se-l mals d'amor* (BdT 96.10a) e Pujol, *Dieus es amors* (BdT 386.2).

Testo: Paterson, con modifiche.

- | | | |
|----|--|--|
| I | Na Carenza al bel cors avenenç,
dunaz conseil a nus duas serors,
e car saubez mielç triar la meillors
consilaz mi secund vostre sciencç
penre marit, a vostra conoscença?
O starai mi pulcela? – e si m'agença,
que far fillos non cuit que sia bons
e ssens marit mi par trop anguisos. |

4

8 |
| II | N'Alaisina, Yselda, 'nsenghamenç,
prez e beltaz, juvenz, frescas colurs
conusc c'avez, cortisia e valurs
subre tuttas las autras conoscenz,
per qu'ie·us conseil, per far bona semenza,
penre marit coronat de scienza,
en cui farez fruit de fil glorios:
retenguta 's pulsela d'aquel spus! |

12

16 |

3 car] ccar; triar] triare 4 secund] secundu; vostr'escienç] vostra sciencç 7
 cuit] cuiç; que] qui 8 par] pare 10 beltaz] beiltaz *con i espunta*; frescas]
 frezas 12 autras] atras 13 qu'ie·us] quius; far] fare 16 retengutas pulsela
 daque spuse; daque] -e è *corretta su altra lettera*

I. Donna Carenza dal bel corpo avvenente, date un consiglio a noi due sorelle e, poiché meglio sapete scegliere cosa è più opportuno, in base alla vostra esperienza mi consigliate di prendere marito, a vostro parere? O dovrei rimanere vergine? Ciò mi aggrada, perché non credo sia un bene fare figli, ma (stare) senza marito mi pare troppo penoso.

II. Donna Alaisina e Yselda, vedo che possedete educazione, merito e bellezza, giovinezza, un fresco incarnato, cortesia e valore più di tutte le altre intenditrici; perciò vi consiglio, per fare buona semina, di prendere un marito coronato di sapienza, grazie al quale avrete come frutto un figlio glorioso: onorata è la vergine di tale marito!

- III Na Carenza, penre marit m'agenzia,
mas far infanz cuit qu'es gran penitenga,
que las tetinas penden aval jos
el lasc ventril aruat e 'nnoios. 20
- IV N'Alascina, Yselda, sovinenza
aiaç de mi: in l'umbra de ghirenga,
quant isireç, preiaç lo Glorios
qu'al departir mi ritenga pres vus. 24

18 cuit] cuiz 19 penden] si penden 20 lasc] los 22 in l'umbra] illumbra
23 lo] los

III. Donna Carenza, mi piace l'idea di prendere marito, ma credo che fare bambini sia una grande penitenga, perché i seni cascano giù fino al ventre molle, grinzoso e disgustoso.

IV. Donna Alaisina e Yselda, ricordatevi di me: quando ve ne andrete all'ombra della protezione pregate il Glorioso ché al dipartire mi tenga vicino a voi.

1-4. Le lezioni *avenenç* e *scienç* sono morfologicamente scorrette: Schultz-Gora, Bogin, Dronke e Nelli le correggono, intervenendo di conseguenza anche sui rimanti ai vv. 9, 12 e sulla flessione di *beltaz* e *jovenz* al v. 10. Se *'nsenhamenç*, assieme ai sostantivi del v. 10, è accettabile come obl. pl., perché spesso i nomi astratti vengono impiegati al plurale (Jensen, *Syntaxe*, § 71-72), il *conoscenz* trådito dal ms. è corretto e emendarlo causerebbe una nuova violazione della declinazione. Paterson ritiene giustamente «misguided» ogni tipo di intervento regolarizzatore. Simili infrazioni reperite in rima sono senz'altro imputabili all'autore (o alle autrici), che con ogni probabilità non rispettava le regole della flessione perché cronologicamente tarde e/o non occitano.

3. Il sintagma *triar la melhor (partida)* è un'espressione ricorrente nei versi iniziali dei *partimens* dove funge da esortazione da parte di chi propone l'argomento da discutere affinché il suo interlocutore scelga la tesi ritenuta migliore e la difenda nel corso del dibattito. La lezione *la meiors* è morfologicamente erronea; Schultz-Gora la emenda con *lo melhors* perché tale forma per l'obliquo singolare maschile è attestata. Bec, seguito da Paterson, sceglie tuttavia di mettere a testo la lezione del ms. sulla base della natura formulare del sintagma. Secondo Paterson «the presence or absence of final -s or -z' [...] is to a large extent fortuitous» in questo e altri testi simili tråditi da Q. L'editrice ipotizza che l'autore (o le autrici) della tenzone possa non essere

occitano, ma probabilmente italiano, come già sostenuto da Antoine Thomas nella recensione a Schultz-Gora, *Annales du Midi*, 1, 1889, pp. 407-10, a p. 410.

4. Paterson, a differenza di tutti gli altri editori, che pubblicano *vostr'esciens*, mette a testo la lezione del ms. in questa forma, *vostra 'scienç* e traduce con «in the light of your experience». Questa scelta sarebbe giustificata da un tratto grafico ritenuto peculiare del componimento, «the representation of -a + e elision by dropping the e»; secondo l'editrice il fenomeno si riscontra anche ai vv. 6 (*'starai*), 9 (*'nsenghamenç*) e 16 [(e)s]. La spiegazione proposta non sembra possa giustificare in alcun modo l'accordo erroneo del possessivo femminile *vostra* col sostantivo maschile (*e)scienç*. Le lezioni *scienç*, *starai* e *spus* (v.16), inoltre, sono riconducibili a una *scripta* catalana o italiana, lingue in cui la *e* protetica è costantemente evitata: questo tratto potrebbe risalire all'autore che, come si è ipotizzato sopra, sarebbe verosimilmente italiano. Si preferisce pertanto mettere a testo *vostre scienç* senza il simbolo grafico della caduta della vocale iniziale; la stessa soluzione si adotta per *starai* e *spus*, ma non, come è ovvio, per *'nsenghamenç*, dove si riscontra l'aferesi di una *e* etimologica. Da un punto di vista metrico le tre lezioni si intendono bisillabiche (*starai*, *scienç*) e monosillabiche (*spus*) perché tale sembra essere il valore conferito loro dall'autore.

5. Schultz-Gora, seguito da Nelli, Bogin, Dronke e Rieger, corregge la lezione del ms. *penre*, con *penrai* per istituire un parallelismo sintattico con lo *starai* del v. 6. Bec preferisce conservare «l'impersonnalité de l'infinitif, qui correspond mieux à une question d'ordre général, transcendant la situation particulière». Allo stesso modo Paterson mantiene l'infinito, scelta che induce a considerare i vv. 4-5 «as interrogative rather than imperative». — *a vostra conossença* riecheggia il *vostr'escienç* del v. 4 e può essere tradotto con «a vostro parere, giudizio». Rieger si domanda se dietro questa espressione, che può essere altresì intesa come «per quanto ne sapete», non si nasconda una conoscenza oggettiva della questione da parte di Carenza.

8. Le lezione trädita dal ms., *e ssens*, viene mantenuta da Paterson, ladove gli altri editori pubblicano concordemente *e sens*, perché il raddoppiamento di *s*- iniziale dopo un monosillabo è un tratto grafico ben attestato in molti canzonieri occitani. — Sul valore avversativo della congiunzione *e* si veda Philippe Ménard, «E initial de phrase en ancien occitan», in *Mélanges d'Histoire littéraire, de Linguistique et de Philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, 2 voll., Liège 1974, vol. II, pp. 691-707, pp. 697-698.

9-12. Secondo Rieger questi versi imitano, riprendendone anche due rimatori, l'incipit del modello metrico del componimento, la canzone di Arnaut de Marueilh, *La grans beutatz*: «La grans beutatz e-l fis ensenhamens / e-l ve-rais pretz e las bonas lauzors / e-l cortes ditz e la fresca colors / que son en vos, bona domna valens, / me donon genh de chantar e sciensa» (*BdT* 30.16, 1-5). Altri elementi di contatto rilevati dall'editrice sembrano meno plausibili: a mio avviso il v. 12 e i vv. 22-23 della tenzone non echeggiano se non la-

bilmente e incidentalmente il v. 25 («aissi-us autrey, pros domna conois-sens») e i vv. 27-28 («e vos faitz me, quan vos plaira, socors, / qu'ieu vos se-rai de totz los mals guirens») de *La grans beutatz*.

9. Gli editori precedenti si sono chiesti se la sequenza grafica trasmessa dal ms. *N alaisina yselda* sia un unico nome o contenga invece i nomi delle *duas serors* evocate al v. 2. Bogin, aggirando la divisione delle parole nel ms., mette a testo *N'Alais i Na Yselda*. Tale ingegnosa soluzione è accolta da Nelli e Dronke, ma respinta da Bec (e conseguentemente dagli altri editori) per vari motivi: la forma *i* per la congiunzione *e* è raramente attestata in occitano; il nome *Alais* è generalmente trisillabico (tale rilievo è tenuto in conto da Nelli che pubblica *N'Alais i N'Iselda*); la doppia designazione antroponica è una peculiarità che non dovrebbe sorprendere in un contesto dialogico come quello in questione; la forma *N'Alascina* al v. 21 non permette di ripetere l'operazione che restituisce i nomi delle due donne. William D. Paden, «Checklist of Poems by the *Trobairitz*», in *The Voice of the Trobairitz*, Philadelphia 1989, pp. 227-237, ha confutato i primi due argomenti addotti da Bec fornendo una nutrita serie di occorrenze trobadoriche dove è attestata la forma *i* per *e* (si veda *SW* II:311) e il nome *Alais* è scandito in due sillabe. Paterson, dal canto suo, preferendo rispettare la lezione del ms. e tenendo conto della particolare resa grafica dell'elisione nel testo (si veda la n. 4), pubblica qui e al v. 21 *N'Alaisina 'Yselda*, con soppressione della congiunzione. Si ritiene più economico e parimenti conforme alla lezione del ms. ipotizzare un asindeto fra i due nomi. Sull'assenza della particella onorifica per *Yselda* l'editrice si domanda: «is this acceptable in the case of an older and younger sister?»

14. Sul dibattito relativo all'esegesi dell'espressione *coronat de scienza* si veda *supra*, Introduzione. Il costrutto *coronat* seguito da una qualità astratta, col significato di 'fregiato da meriti distintivi' (*TLIO*, s.v.), si ritrova con relativa frequenza nei testi lirici e narrativi occitani. Si vedano Peire Vidal, *De chantar*: «De fin joi sui coronatz / sobre tot emperador» (*BdT* 364.16, 34-35); Pistoleta, *Anc mais nulhs hom*: «Al valen rey, qu'es de pretz coronatz» (*BdT* 372.2, 33); *Jaufre*: «coronatz de cavalaria» (v. 8483); *Castia-gilos*: «mas de pretz era coronatz / e de sen e de lialeza / e de valor e de proeza» (vv. 10-12). È interessante notare come tali espressioni figurate ricorrono spesso in relazione a un regnante, quasi a volerne legittimare anche moralmente la posizione di potere.

15. Si confronti il verso con Bonifaci Calvo, *Enquer cab sai chanz e solatz*: «E sitot es l'arbres loingnatz, / per que·il fo l'amars saboros, / del sieu digne frug glorios» (*BdT* 101.5, 25-7).

16. Il verso, tràdito dal ms. come *retengutas pulsela daque* [o *daquel*] *spuse*, è stato corretto e interpretato in vari modi: Schultz-Gora *retengud' es pulcel' a qui l'espos*; Thomas (nella recensione a Schultz-Gora) *retengud' es pulcela qui l'espos*; Bogin *Retengua'es pulcel'a qui l'espos*; Brucker *retenguta·s pulsela qui l'epus*. Bec intende *espos* come congiuntivo, *da que*[l] co-

me un fraintendimento del copista italiano per *a qui*, e pubblica *retenguda 's pulcel'a qui l'espos* (seguito da Rieger che preferisce la forma più corretta *cui a qui*). Paterson giustamente sottolinea che *daque* è una forma abbozzata per *d'aquest* o *d'aquel* che, emendata, produrrebbe un verso ipermetro: *retenguda 's pulsela d'aquel espos*. L'editrice preferisce sopprimere la prima sillaba di *pulsela* e pubblicare *retenguda 's sela d'aquel espos*. Si preferisce mantenere a testo *pulsela* e l'italianismo *spus*, soluzione proposta da Paterson in alternativa a quella pubblicata. — La lettura del *daque* tràdito dal ms. è incerta: l'ultima lettera, in particolare, sembra essere stata corretta a partire da *-l*, *-s* o *-il*; Bartsch e Bertoni, seguiti da tutti gli altri editori, leggono *daquil*. — Su *retenguta*, che Paterson intende come 'onorata', si veda Glynnis M. Cropp, «L'apr. *retener*: son sens et son emploi dans la poésie des troubadours», in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, 2 voll., Liège 1974, vol. I, pp. 179-200.

19. La soppressione del *si* davanti a *penden* è la soluzione scelta da tutti gli editori per sanare l'ipometria del verso; in aggiunta a tale intervento Dronke e Rieger pubblicano *pendon* al posto di *penden*: l'intervento si ritiene superfluo.

20. Il ms. tramanda *el los uentril aruat en noios*. Schultz-Gora (seguito da Bogin e Nelli), non comprendendone il senso, espunge *aruat* e pubblica *e-l ventrilhs es cargatz e enojos*. Appel nella recensione a Schultz-Gora, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 12, pp. 538-540, a p. 540, ipotizza che *aruat* stia per *arnat*, 'infastidito', 'affaticato', da *arna*, 'tigna'. G. Kussler-Ratyé, «Sur un passage de Alaisina Iselda et Carezza», *Archivum Romanicum*, 1, 1917, p. 227, propone per il termine il significato di 'rugoso', attraverso un parallelo con le forme dell'occitano moderno per 'ruga', ossia *ruqa*, *rua*, *arrua*, da cui deriverebbe il participio passato *aruat*; legge il verso *e-l ventrilhs es aruatz e'noios*. Bec accoglie questo significato, sottolineando come, nonostante *aruat* sia un hapax in occitano, esistano attestazioni di *ruat*, e pubblica *e lo ventrilh es rüat e 'nojós* (seguito da Rieger e Bruckner). Dronke, dal canto suo, legge *e-ls ventrilhs es aruats e enojos*. Paterson preferisce mantenere la lezione *aruat* ed emendare *los*, che ritiene essere un errore di lettura del copista, con *lasc*. — *ventrilh*, 'stomaco', 'basso ventre' (*FEW* XIV:254). Questa è l'unica attestazione del lemma in ambito lirico; si ritrova sporadicamente nella letteratura medico-farmaceutica, come il Ricettario di Chantilly (edito da Maria Sofia Corradini Bozzi, *Ricettari medico-farmaceutici medievali nella Francia meridionale*, vol. I, Firenze 1997, *passim*) o il volgarizzamento in versi della *Practica Chirurgiae* di Ruggero Frugardo (edito da Umberto Cianciòlo, «Il compendio provenzale verseggiato della Chirurgia di Ruggero da Salerno», *Archivum Romanicum*, 25, 1941, 1-83, vv. 1171 e 1526).

22. Sulla complicata esegesi dell'espressione *in l'umbra de ghirenza* si veda *supra*, Introduzione; in questa sede ci si limiterà a sintetizzare i principali interventi editoriali che la hanno interessata. Schultz-Gora pubblica la le-

zione così come tramandata dal ms., *illumbra de ghirentza*; Bogin mette a testo *i lumbra de ghirentza*; Nelli legge dubitativamente *a lumbra, en l'umbre*, proposta accolta da Rieger, Paterson (*in l'umbra*) e Bruckner (*en l'umbra*); Bec emenda l'intero stico con *e'us membre de ghuirentza*. — La forma *umbra*, piuttosto rara, ha qualche altra attestazione nel corpus occitano: si vedano Uc de Saint-Circ, *Peire Guillem de Luserna*: «Mesura vol c'om no salla / tant enan / per c'om sa umbra trassalla» (*BdT* 457.28, 25-27); *Flamenca*: «umbra de plazer» (v. 2171).

23. Il ms. reca *isireç*. Bec ipotizza due possibili interpretazioni: *isireç*, 'quando uscirete', o *i sireç*, 'quando sarete lì'. Tutti gli editori, tranne Paterson, propendono per quest'ultima soluzione.

Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur

Nota bibliografica

Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
Q Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, www.bedt.it.
- COM* *Concordance de l'occitan médiéval. COM 2: Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, direction scientifique Peter T. Ricketts, CDrom, Turnhout 2005.
- FEW* Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-sgg.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- Rialc* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana. La poesia*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 1999ss.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TLIO* *Tesoro della lingua italiana delle origini*, diretto da Pietro G. Beltrami, <http://tlio.ovi.cnr.it/>

Edizioni

Almuc de Castelnou ~ Iseut Capiro

Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen 1991, p. 166.

Amanieu de la Broqueira

Troubadours mineurs gascons du XII^e siècle. Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par Riccardo Viel, Paris 2011.

Arnaut Catalan

Ferruccio Blasi, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, Olschki, Firenze 1937.

Arnaut Daniel

Arnaut Daniel, *L'aura'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995.

Arnaut de Maruelh

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 Alanhan de Narbona

Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften, herausgegeben von Carl Appel, Leipzig 1890.

Bernart d'Auriac

Amos Parducci, «Bernart d'Auriac», *Studi Medievali*, 6, 1933, pp. 82-98.

Bernart de Ventadorn

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

Bertran de Lamanon

Le troubadour Bertran d'Alamanon, par Jean-Jacques Salverda de Grave, Toulouse 1902.

Bertran de Born

Gerard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985.

Bertran Carbonel

Michael J. Routledge, *Les poésies de Bertran Carbonel*, Birmingham 2000.

Blacasset

Otto Klein, «Der Troubadour Blacassetz», in *Städtische Realschule zu Wiesbaden. Jahresbericht über das Schuljahr 1886-87*, Wiesbaden 1887, pp. 1-24; Alessandra Favero, «La canzone di Blacasset *Mos volers es qez eu m'eslanz (BdT 96,7a)*», *Studi mediolatini e volgari*, 52, 2006, pp. 55-79.

Bonifaci Calvo

Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di Francesco Branciforti, Catania 1955.

Breviari d'amor

Peter T. Ricketts, *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, tome 5 (27252T-34597), Leiden 1976; tome 2 (1-8880), London 1989; tome 3 (8880T-16783), London 1998; tome 4 (16783T-27252) Turnhout 2003.

Cadenet

Josef Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet*. Édition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire, Bern - Frankfurt am Main - Las Vegas 1978.

Castia-gilos

Raimon Vidal, *Il Castia-gilos e i testi lirici*, Milano-Trento 1999.

Cerveri de Girona

Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona 1947.

Compiuta Donzella

Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli 1960, vol. I, p. 433.

Daude de Pradas

Poésies de Daude de Pradas, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par Alexander H. Schutz, Toulouse-Paris 1933.

Elias de Barjols

Le troubadour Elias de Barjols, édition critique publiée avec introduction, notes et glossaire par Stanislaw Stroński, Toulouse 1906.

Esquilla ~ Jozi

Ruth Harvey and Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. I, p. 323.

Faure ~ Falconet

Ruth Harvey and Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. I, p. 335.

Falquet de Romans

Raymond Arveiller et Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence 1987.

Folquet de Lunel

Giuseppe Tavani, Folquet de Lunel, *Le poesie e il Romanzo della vita mondana*, Alessandria 2004.

Flamenca

Roberta Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena 2008.

Fierabras

Ivan Bekker, *Der Roman von Fierabras*, Berlin 1929.

Gaucelm Faidit

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

Gauceran de Saint Leidier

Aimo Sakari, «Le troubadour Jauceran de Saint-Didier», *Neuphilologische Mitteilungen*, 64, 1963, pp. 300-332.

Gavaudan

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Mucchi, Modena 1979.

Giraut de Borneill ~ Alamanda

Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen 1991, p. 183.

Guilhem Fabre

Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften, herausgegeben von Carl Appel, Leipzig 1890.

Guilhem de Montanhagol

Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle, éditées par Peter T. Ricketts, Toronto 1964.

Guiraut Riquier

La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua, edición crítica, traducción, notas y glosario por Francisco J. Oroz Arizcuren, Pamplona 1972, p. 208.

Guiraut Riquier ~ Austorc d'Alboy ~ Enric II

Ruth Harvey and Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. II, p. 785.

Domna H ~ Rofin

Ruth Harvey and Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. II, p. 829.

Jaufre

Charmaine Lee, *Jaufre*, Roma 2006.

Peire d'Alvernhe

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

Peire Bremon Ricas Novas

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

Peire Cardenal

Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180 - 1278), éd. René Lavaud, Toulouse, 1957; Sergio Vatteroni, «Le poesie di Peire Cardenal I», *Studi mediolatini e volgari* 36, 1990, pp. 73-259.

Peire Imbert

Franco Luigi Mannucci, «Un nuovo trovatore della corte angioina», *Giornale storico e letterario della Liguria*, 7, 1906, pp. 440-448.

Peire Vidal

Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli 1960.

Perdigon

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

Pistoleta

Cyril P. Hershon, «Pistoleta», *Revue des langues romanes*, 107, 2003, pp. 247-341.

Pons de Capduoill

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

Pons de la Garda

I. Frank, «Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII^e siècle», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22, 1949, pp. 229-327.

PSs

I poeti della Scuola siciliana. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008.

Pujol

Alfred Jeanroy, «Le troubadour Pujol», in *Cinquantenaire de l'École pratique des hautes études. Mélanges publiés par les di-*

recteurs d'études de la section de sciences historiques et philologiques, Paris 1921, pp. 157-168.

Raimon Gaucelm de Beziers

Anna Radaelli, Raimon Gaucelm de Béziers, *Poesie*, Firenze 1997.

Ronsasvals

Le Roland occitan: Roland à Saragosse; Ronsasvals, édition et traduction de Gérard Gouiran et Robert Lafont, Paris 1991.

Rostanh Berenguier

Paul Meyer, *Les Derniers Troubadours de Provence*, Paris 1871.

Simon Doria ~ Lanfranc Cigala

Ruth Harvey and Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, p. 1137.

Sordello

Sordello, *Le poesie*, a cura di Marco Boni, Bologna 1954

Uc de Saint-Circ

Poésies de Uc de Saint-Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par Alfred Jeanroy et Jean-Jacques Salverda de Grave, Toulouse 1913.

Vida de sant Honorat

La vida de sant Honorat, éditée par Peter T. Ricketts avec la collaboration de Cyril P. Hershon, Turnhout 2007.

Vidas dei trovatori

Jean Boutière et Alexandre H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1973.

Anonimi

BdT 461.14

Antonio Petrossi, *Le coblas esparsas occitane anonime. Studio ed edizione dei testi*, Tesi di Dottorato, Università di Napoli Federico II, Napoli 2009, p. 389.

BdT 461.56

Linda Paterson, «Five *trobairitz tensos* and *partimens*: a new critical edition», *Rivista di studi testuali*, 6-7, 2004-2005 [ma 2007], pp. 191-245, p. 233.

BdT 461.123 e 461.215

La lírica religiosa en la literatura provençal antigua, edición crítica, traducción, notas y glosario por Francisco J. Oroz Arizcuren, Pamplona 1972, p. 430 e p. 460.

BdT 461a.10

Emil Levy, «Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravagant 268 de Wolfenbüttel», *Revue des langues romanes*, 31, 1887, pp. 173-288 et 420-435, p. 246.

Babbo meo dolze

Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli 1960, vol. I, p. 770.

Madre che pensi tu fare

Giosué Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa 1871, p.70.

Mamma lo temp'è venuto

Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli 1960, vol. I, p. 784.