
Giorgia Laricchia

Raimon Escrivan

Senhors, l'autrier vi, ses falhida

(BdT 398.1)

Senhors, l'autrier vi, ses falhida (BdT 398.1) è l'unico componimento concordemente attribuito nei codici latori (C 372r; R 95v) a Raimon Escrivan, trovatore il cui profilo biografico presenta ad oggi parecchie zone d'ombra.¹ Il testo presenta un dialogo allegorico, intercalato in una cornice narrativa, tra due macchine da guerra: la *cata* (la gatta o il gatto), una sorta di carro coperto di cuoio che permetteva l'avvicinamento degli assediati alle mura della città nemica, e il

¹ Si rinvia alle precedenti edizioni di Karl Bartsch e Eduard Koschwitz, *Chrestomathie provençale (X^e - XV^e siècle)*, Marburg 1904 [rist. anast. Genève-Marseille, Slatkine-Laffitte, 1973], p. 343, e di Edmond de Rivals, «Un troubadour toulousain: Raimon Escrivan», *Revue historique de Toulouse*, 15, 1928, pp. 165-179, e 16, 1929, pp. 32-41. Si vedano inoltre gli studi di Clovis Brunel, «Sur l'identité de quelques troubadours», *Annales du Midi*, 66, 1954, pp. 243-254; Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. II, pp. 1109-1112; Eliza Miruna, *L'age de Parage. Essai sur la poétique et la politique en occitanie au XIII^e siècle*, New York - Bern - Frankfurt am Main - Paris 1989; Sergio Vatteroni, «La fortuna di *L'autr'ier jost'una sebissa* e Raimon Escrivan: considerazioni sui generi della pastorella e della tenzone fittizia», in «*Ab nou cor et ab nou talen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), édités par Anna Ferrari et Stefania Romualdi, Modena 2004, pp. 243-261; Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014, p. 471.

trabuquet (trabucco o trabocco), simile a un'enorme catapulta, destinato a scagliare grossi massi o altri tipi di armi.

Il contrasto di Raimon è menzionato in alcune cronache che ne individuano il possibile risvolto erotico:

[Raimon Escrivan] composita principalement des poésies érotiques & souvent obscènes.²

Raymond de Costiran, surnommé l'Ecrivain, de qui nous n'avons qu'une espèce de nouvelle ou de tableau fort peu décent d'un combat entre une femme et son mari qu'elle avait défié.³

On cite de lui [Raimon Escrivan] quelques pièces de poésie d'une rivoltante obscénité.⁴

L'interpretazione oscena è stata rifiutata da Paul Meyer, Vincenzo Crescini, Camille Chabaneau e Martín de Riquer:⁵ nello scontro militare gli studiosi hanno scorto un riferimento all'assedio di Tolosa avvenuto nel mese di giugno del 1218 ad opera delle truppe francesi di Simon de Montfort. La presunta allusione a questo episodio storico, tuttavia, non è affatto esplicitata in *Senhors, l'autrier* – testo non databile su base interna e privo di riferimenti geografici o politici – bensì è ricavata dalla messa in parallelo della disputa con un passo della *Chanson de la Croisade Albigeoise* in cui le due macchine belliche figurano nella narrazione dell'assedio:⁶ la descrizione della battaglia

² Marie-Louis Desazars de Montgailhard (1837-1927), *Histoire authentique des inquisiteurs tués à Avignonnet en 1242*, Toulouse 1869, p. 17.

³ Amaury Duval (1760-1838), Félix Lajard (1783-1858) e Louis-Charles François Petit-Radel (1756-1836), *Histoire littéraire de la France*, Paris 1838, t. XIX, p. 597.

⁴ Adrien Salvan (18...-1864), *Histoire generale de l'église de Toulouse*, Toulouse 1859, t. III, p. 160.

⁵ Paul Meyer, *La chanson de la Croisade contre les albigeois*, 2 voll., Paris 1875, vol. II, p. 406; Vincenzo Crescini, «Su, su, su, chi vuol la gatta», *Giornale storico della letteratura italiana*, 16, 1890, pp. 434-436; Camille Chabaneau, *Les biographies des troubadours en langue Provençale*, Toulouse 1885, pp. 170-171; Riquer, *Los trovadores*, p. 1109.

⁶ Cfr. Eugene Martin-Chabot, *La chanson de la croisade albigeoise*, 3 voll., Paris 1931. Si veda anche Francesco Zambon, «Una nuova ipotesi sull'autore della seconda parte della Canzone della Crociata albigea», *Romance philology*, 70, 2016, pp. 267-281.

riporta in maniera dettagliata gli accadimenti dal giorno in cui Simon annuncia di voler costruire una ‘gatta’ (3 giugno 1218) al momento della sua morte, causata da una pietra lanciata dalla catapulta tolosana (25 giugno dello stesso anno).⁷

L’esegesi in chiave politica di *Senhors, l’autrier*, derivata dal confronto con la Canzone di Crociata, propone il trabucco come simbolo della resistenza dei tolosani e la gatta come rappresentazione della furia dei crociati assediati: la vittoria del *trabuquet* (alla cui voce è assegnata la battuta conclusiva del dialogo) è stata dunque considerata una spia dei sentimenti filotolosani dell’autore e dei suoi intenti derisori verso i francesi.

Il supposto orientamento anti-crociato ha indotto Chabaneau, Brunel e più di recente Vatteroni⁸ a respingere l’identificazione dell’autore – segnalata in due opere del XVII secolo –⁹ nella figura di un ecclesiastico vicino agli inquisitori: *Raimundus Scriptor* noto anche come Raimon de Costiran, canonico regolare della cattedrale di Santo Stefano di Tolosa, ucciso dai catari nel massacro di Avignonet del 1242.¹⁰

*

Prima di affrontare il problema attributivo ed esaminare le possibilità interpretative del *débat* è necessario ragionare sulla classificazione di genere. Il carattere artificioso del testo è valso a catalogarlo come ‘tenzone fittizia’ nella *Bibliografia Elettronica dei*

⁷ Cfr. lasse 191-205.

⁸ Chabaneau, *Les biographies des troubadours*, p. 171; Brunel, «Sur l’identité de quelques troubadours», pp. 250-251; Vatteroni, «La fortuna di *L’autrier jost’una sebissa*», p. 245.

⁹ Claude Devic (1670-1734) e Joseph Vaissete (1685-1756), *Histoire générale de languedoc*, Toulouse 1885, t. VI, p. 740; Pierre de Caseneuve (1591-1652), *L’origine des jeux fleureaux de Toulouse*, Toulouse 1659, p. 59. L’identificazione con Raimon de Costiran è sostenuta da Rivals, «Un troubadour toulousain», pp. 167-179.

¹⁰ Si vedano Pierre Belperron, *La Croisade contre les Albigeois et l’union du Languedoc à la France*, Paris 1959, p. 423; Zoé Oldenbourg, *L’assedio di Montségur. La crociata contro i catari nella Francia del Medioevo*, Milano 1990, pp. 289-292.

Trovatori e nel repertorio di Frank,¹¹ nonché a includerlo nei *corpora* di tenzoni fittizie in lingua d'oc presi in esame da François Zufferey e Francesca Sanguineti.¹² Gli studiosi individuano una tipizzazione dei testi dialogati a seconda dello statuto dei personaggi che interloquiscono con l'autore: donna, Dio, personificazioni, animali e oggetti, e includono il componimento di Raimon Escrivan in quest'ultima categoria¹³ insieme al testo di Gui de Cavallion, *Ai, mantel vil* (*BdT* 192.3),¹⁴ che riporta uno scambio di battute tra l'autore e il suo mantello.

Senhors, l'autrier presenta, tuttavia, delle evidenti difformità formali e retoriche rispetto alla struttura standardizzata della tenzone: il contrasto in effetti non possiede i tratti distintivi del genere ad eccezione dell'elemento dialogico, che ad ogni modo non costituisce la struttura portante del testo; già l'esordio narrativo deve essere valutato come una deroga all'*incipit* vocativo «tipico ... del genere tenzone»,¹⁵ benché tale 'infrazione' non sia l'unica rintracciabile all'interno del *corpus* di dialoghi fittizi.¹⁶

¹¹ István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957, vol. I, p. 8 (Frank 32:3). Il componimento è etichettato 'Allegorische Darstellungeines Streiteszwischen *cata* und *trabuquet*' in Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens*, Halle 1933.

¹² François Zufferey, «Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale», in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle Origini*, Atti del convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997), a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna 1999, pp. 315-328; Francesca Sanguineti, «Al margine della tenzone: la *tenzon fictive* in lingua d'oc», *Romance Philology*, 70, 2016, pp. 435-458.

¹³ Denominata 'Débats faisant intervenir des objets matériels' in Zufferey, «Tenzons réelles et tenzons fictives», p. 317, e 'Dialoghi con o tra oggetti materiali' in Sanguineti, «Al margine della tenzone», p. 451.

¹⁴ Cfr. Adolf Kolsen, *Dichtungen der Trobadors, auf Grund altprovenzalischer Handschriften - teils zum ersten Male kritisch herausgegeben - teils berichtigt und ergänzt*, Halle 1916-1919, p. 81.

¹⁵ Sanguineti, «Al margine della tenzone», p. 442.

¹⁶ Cfr. Guillem Rainol d'At, *Auzir cugei lo chante-l crit e-l glat* (*BdT* 231.1) e *Quant aug chantar lo gal sus en l'erbos* (*BdT* 231.4); Guilhem de Saint-Didier, *D'una donn'ai auzit dir que s'es clamada* (*BdT* 234.8); Joan de Pennas, *Un guerrier per allegra* (*BdT* 269.1); Lanfranc Cigala, *Entre mon cor e me e mon saber* (*BdT* 282.4); Monge de Montaudou, *Autra vetz fuy a parlamen* (*BdT* 305.7) e *L'autrier fuy en Paradis* (*BdT* 305.12); Guilhem d'Autpol, *Seinhos, auias*,

Altri elementi insoliti che confermano l'atipicità del componimento riguardano la mancata corrispondenza tra uno dei due interlocutori e l'autore – il quale riferisce un dialogo di cui si dichiara testimone oculare –¹⁷ e la pervasiva presenza di inserzioni diegetiche:¹⁸ il dibattito è continuamente interrotto dalla voce del narratore, che occupa ben trentasei versi su un totale di cinquantasei, considerando anche i *verba dicendi* a inizio verso.¹⁹

Ulteriore componente di scarto rispetto alla struttura della tenzone è l'alternanza irregolare delle due voci;²⁰ i protagonisti dispongono di un'estensione metrica notevolmente diversa: il numero di versi impiegati per riportare le parole del trabucco è il doppio rispetto a quello dei versi destinati alla voce della gatta (18 *contra* 7).

Tali singolarità formali hanno spinto Marianne Shapiro ad attribuire al componimento l'etichetta di *conflictus*,²¹ genere

c'avessaber e sens (BdT 206.4). La presenza di didascalie narrative nell'esordio può essere interpretata, da un lato, come spia della letterarietà di questi componimenti e del loro carattere fittizio, dall'altro, induce a interrogarci sulla problematicità relativa all'attribuzione di etichette tassonomiche troppo rigide ai testi.

¹⁷ Un'altra atipica tenzone fittizia in cui non si ravvisa l'incidenza dell'io lirico con uno dei protagonisti del dialogo è *D'una domn'ai auzit dir que s'es clamada* (BdT 234.8) di Guilhem de Saint-Didier, testo osceno a carattere parodico in cui il narratore riferisce un dibattito tra moglie e marito che ruota attorno all'insoddisfazione sessuale della donna. La paternità del componimento è contesa tra Guilhem e Peire Duran; per l'attribuzione a quest'ultimo cfr. Giuseppe Sansone, «Per il testo della tenzone fittizia attribuita a Peire Duran», *Romania*, 118, 2000, pp. 210-235.

¹⁸ Nelle tenzoni fittizie generalmente il dialogo viene interrotto da soli *verba dicendi* del narratore.

¹⁹ Cfr. v. 9: «dis trabuquet»; v. 24: «trabuquet ditz»; v. 30: «pueys a li dig»; v. 43: «et a dig»; v. 51: «e dis».

²⁰ Di norma nelle tenzoni occitane le battute degli interlocutori si alternano di *cobla* in *cobla*; si vedano le eccezioni tra i dialoghi fittizi: Aimeric de Peguilhan, *Domna, per vos estauc en greu turmen* (BdT 10.23), ogni battuta corrisponde a un verso; Marques, *Dona, a vos me coman* (BdT 296.1a), ogni battuta corrisponde a un distico. Anche in questi componimenti, tuttavia, le due voci hanno sempre a disposizione lo stesso spazio metrico.

²¹ Marianne Shapiro, «*Tenson et partimen: La tenson fictive*», in *Atti del XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli 15-20 aprile 1974), a cura di Alberto Varvaro, 5 voll., Napoli-Amsterdam 1981, vol. V, pp. 287-301, a p. 298.

mediolatino dallo sviluppo coevo alla produzione dialogica trobadorica con cui il testo condivide in effetti alcuni elementi:²² l'esordio narrativo, che ha la funzione di introdurre i protagonisti del dialogo e precisare il luogo in cui esso avviene; il carattere irrealistico dei locutori;²³ la tecnica dialogica basata sull'alternanza irregolare delle battute.²⁴ Eppure, i primi due costituenti, inerenti alla materia non dialogata e all'impiego di personificazioni, si ravvisano nondimeno, come si è detto, in altre dispute occitane; la stessa Shapiro del resto riassume le analogie tra i dibattiti mediolatini e le *tensos* fittizie.²⁵

Nel testo di Raimon sono inoltre assenti altri aspetti strutturanti del *conflictus* individuati nell'indagine di Peter Stotz:²⁶ la fondante componente forense²⁷ e la riflessione teologica e morale scaturita dalla disputa. Infine, alla generale perplessità legata al tentativo di ricondurre pacificamente il testo occitano al paradigma tassonomico stabilito per la produzione poetica in lingua latina, si aggiunge il problema dell'assenza, nel testo, di un vero e proprio argomento di discussione, perno tematico di *conflictus* e *tensos*; il dialogo di Raimon è uno scontro dialettico che drammatizza la narrazione di una lotta fisica e concreta:

²² Sul *conflictus* cfr. Paul Gerhard Schmidt, «I *conflicus*», in *Lo spazio Letterario del Medioevo. Il medioevo latino*, a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi ed Ernesto Menestrò, *La produzione del testo*, 5 voll., Salerno-Roma 1992, vol. I, pp. 157-169; Antonia Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma-Salerno 1992, pp. XV-XXXII; David J. Jones, *La tenson provençale. Étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tensons et d'une liste complète des tensons provençales*, Paris 1934, pp. 67-73; Peter Stotz, «*Conflictus*: Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale», in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle Origini*, pp. 165-187.

²³ Nei dibattiti mediolatini a disputare sono oggetti animati, animali, vegetali, stagioni, vizi e virtù.

²⁴ Si vedano gli esempi forniti in Shapiro, «*Tenson et partimen*», p. 295 e p. 297.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 298: «Le *conflictus* latin e la tenson fictive provençale se rassemblent de trois manières: 1) le thème du débat du corps et de l'âme; 2) le parleur ou les parleurs; 3) la matière narrative-descriptive comprise dans le poème».

²⁶ Stotz, «*Conflictus*», pp. 165-187.

²⁷ Nella parte conclusiva dei contrasti mediolatini si rintraccia quasi sempre una personificazione in forma di giudice che dirime la questione assegnando la vittoria a uno dei locutori.

il trabucco interviene per affermarè la sua forza e superiorità, la gatta inizialmente per sfidare e infine per supplicare pietà.

La struttura che prevede l'intreccio di parti narrative e dialogiche, atto a raccontare una serie concatenata di eventi scaturiti dall'incontro casuale di due personaggi, avvicina piuttosto il nostro componimento al genere della pastorella;²⁸ i richiami a tale tipologia sono evidenti sin dall'*incipit*. Si veda la *cobla* esordiale:

Senhors, l'autrier vi, ses falhida,
 la cata que ges no m'oblida,
 gent encuirad'e mielhs garnida,
 e parlet a ley d'issernida
 e dis al trabuquet aital:
 "Fortz suy e no-m podetz far mal,
 en las lissas farai portal,
 que dins la vila vuelh ostal".
 (vv. 1-8)

L'espressione «l'autrier vi» rende immediato, nella ricezione del pubblico, il rimando al genere poetico.²⁹ L'interpretazione politica, secondo cui il testo sarebbe un componimento d'occasione scritto durante una precisa circostanza, ha indotto a valutare l'avverbio come un marcatore temporale veritiero dal significato di 'poco tempo fa'. Leggendo il contrasto nell'ottica di una pastorella, ritengo invece che la funzione di *autrier* non possa essere ridotta a puro valore temporale, per giunta determinato, ma sia invece quella di indicare un tempo indeterminato che si propone come verosimile. All'avverbio segue il verbo di percezione, reso al perfetto indicativo in prima persona (*vi*),

²⁸ Sul genere della pastorella si vedano i principali studi di Edmond Faral, «La pastourelle», *Romania*, 49, 1923, pp. 204-259; Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age: études de littérature française et comparée suivi de teste inédits*, Paris 1925, pp. 1-44; Jean Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Age: textes publiés et traduits, avec une introduction, des notes et un glossarie*, Paris 1923; Michel Zink, *La pastourelle: Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal 1972, p. 31; Claudio Franchi, «Trobei pastora»: studio sulle pastourelle occitane, Alessandria 2006, pp. 120-124, e *Pastourelle occitane*, Alessandria 2006, p. 15.

²⁹ Sulle marche d'esordio della pastorella trobadorica si veda Elisabeth Schulze-Busacker, «L'exorde de la pastourelle occitane», *Cultura Neolatina*, 38, 1978, pp. 223-232.

che assolve la medesima funzione di indurre la prospettata verosimiglianza della narrazione;³⁰ significativa è la scelta del verbo *vezzer*, che nelle pastorelle occitane registra il maggior numero di occorrenze dopo *trobar*.³¹

Questa *cobla* riproduce dunque le sequenze d'esordio tipiche della pastorella: dopo l'indicazione temporale e il verbo di percezione, figurano, collocati in uno spazio aperto, i protagonisti che avviano lo scontro dialettico. Anche la difformità formale del dialogo, registrata nel contrasto di Raimon, è un elemento rintracciabile in questo genere, dove, sebbene la ripartizione regolare delle battute sia piuttosto diffusa, non è tuttavia una costante; come ricorda Franchi: «non è improbabile che la ritmicità e la modularità lascino talora spazio a variazioni». ³² Lo studioso evidenzia inoltre la progressiva invadenza della narrazione nelle pastorelle più tarde, legata all'influsso della produzione oitanica.

Il tentativo di ricondurre il testo a questa categoria poetica è altresì autorizzato dall'esplicita ripresa dei rimanti femminili in *-issa* delle *coblas doblas* esordiali della più antica e celebre pastorella di Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293.30); il termine *erissa* nel contrasto di Raimon ricorre in rima equivoca.³³

Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa* (*coblas* I-II; vv.1-14):

L'autrier jost'una sebissa
 trobei pastora *mestissa*,
 de joi e de sen massissa,
 si cum filla de vilana,
 cap'e gonel'e *pelissa*
 vest e camiza treslissa,
 sotlars e caussas de lana.
 Ves lieis vinc per la planissa:
 "toza, fi·mieu, res *faitissa*,
 dol ai car lo freitz vos *fissa*."
 "Seigner, so·m dis la vilana,

³⁰ Franchi, "Trobei pastora", pp. 120-124, e *Pastorelle occitane*, p. 15.

³¹ Franchi, "Trobei pastora", p. 131: «[Dopo *trobar*] il verbo più diffuso è *vezzer*, ovviamente nella forma del perfetto indicativo *vi*, che si trova in ben undici componimenti».

³² Ivi, p. LIII.

³³ Le convergenze rimiche sono state segnalate da Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, p. 109, nota 55, e analizzate da Vatteroni, «La fortuna di *L'autr'ierjost'una sebissa*», pp. 250-251 (cfr. altri echi lessicali marcabruniani segnalati a p. 250, nota 18).

merce Dieu e ma noirissa,
 pauc m'o pretz si·l vens m'erissa,
 qu'alegreta sui e sana”.

Raimon Escrivan, *Senhors, l'autrier vi, ses falhida* (coblas V-VI; vv. 33-36 e vv. 41-44):

Ab tan la cata s'en erissa,
 qu'es grass'e grossa e faitissa,
 e ditz qu'enquer a fort pelissa,
 e venra, si pot, tro la lissa.

[...]

Ab tan lo trabuquet s'erissa,
 qu'es fers e forts, e fer e fissa,
 et a dig: “Na Cata mestissa,
 fort pel auret s'ar no·us esquissa!”.

Valutate le analogie con il genere della pastorella, si prenderanno ora in considerazione gli aspetti per i quali non è mai stata vagliata la concreta possibilità di rapportare *Senhors l'autrier* a questa categoria: i protagonisti non corrispondono ai topici personaggi (cavaliere e pastora) e il narratore non coincide con il locutore maschile.

Quanto alla prima questione, è possibile in realtà individuare una figura maschile e una femminile nella traslazione allegorica delle macchine da guerra, corroborando la metafora oscena del testo a cui si è accennato brevemente all'inizio del contributo. La lettura erotica, perentoriamente rigettata dalla critica, viene recuperata da Vatteroni,³⁴ il quale ammette la presenza di una «metafora guerresca-sessuale»³⁵ solo in quanto rivelatrice dell'intento comico che c'è dietro l'operazione di riuso dei rimanti di *L'autrier jost'una sebissa*; il sovrasenso licenzioso viene tuttavia ridotto a puro sfondo ludico della primaria e seria portata politica del componimento.

Si propone invece di valutare il carattere osceno come unico tema fondante; il contrasto è innegabilmente un duello erotico che cela il senso equivoco dietro una terminologia specialistica afferente all'ambito semantico guerresco. Il significato allusivo si instaura a partire dalla denominazione dei congegni militari: il *trabuquet* rimanda all'organo sessuale maschile, la *cata* a quello femminile.

³⁴ Vatteroni, «La fortuna di *L'autr'ier jost'una sebissa*», pp. 250-253.

³⁵ Ivi, p. 251.

Ab tan lo trabuquet s'erissa,
 qu'es fers e forts, e fer e fissa
 (vv. 41-42)

La metafora fallica, istituita in relazione alla forma dell'arma e alla sua funzione di ferire, lacerare o rompere, ritornerà con frequenza nella letteratura italiana, come dimostrano le occorrenze registrate nel *Dizionario del lessico erotico* di Valter Boggione e Giovanni Casalegno, in cui le voci relative alla costellazione metaforica 'Armi e guerra' sono così glossate: «il genitale maschile [...] viene spesso visto come uno strumento di conquista, di violenza, di urto e di rottura».³⁶ Il valore simbolico della raffigurazione è chiarito dall'impiego, in questo distico, di termini marcati: il verbo *erissar* e gli aggettivi *fers* e *forts*, rimandanti all'erezione, e i verbi *ferir* e *fissar*,³⁷ alludenti all'atto della penetrazione.

Leggendo il testo in questa prospettiva, il termine 'gatta' assume dunque l'accezione di 'vagina', come nell'uso odierno dell'italiano, del francese (*chat*) e dell'inglese (*pussy*):

Ab tan la cata s'en erissa,
 qu'es grass'e grossa e faitissa,
 e ditz qu'enquer a fort pelissa
 (vv. 33-35)

Ulteriori allusioni alla peluria pubica³⁸ si rintracciano ai versi 20 («e mostret sa cara peluda») e 28 («sa barbuda»). Rispetto alla diretta corrispondenza 'pene > trabucco', l'allegoria della *cata* rivela una pluralità di livelli tropici: la trasfigurazione del referente primario, la vagina, si instaura dapprima sulla metafora animale e poi su quella militare; ciò che contribuisce a svelare l'*integumentum* è pertanto il piano figurale intermedio.

In altri luoghi testuali la gatta è ritratta nei suoi tipici atteggiamenti sinuosi e predatori, caratteristiche che nell'immaginario medievale dei secoli XII e XIII assumono una particolare simbologia diabolica:

³⁶ Valter Boggione e Giovanni Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano: metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano 1996; pp. 240-249, a p. 240.

³⁷ Cfr. 'ferire' e 'pungere' in Valter Boggione e Giovanni Casalegno, *Dizionario del lessico erotico*, Torino 2004, rispettivamente alle pp. 206 e 483.

³⁸ Si veda ivi, p. 421 (voce 'pelliccia').

Ab tant la cata s'es moguda,
 que no·y ac pus de retenguda;
 tro la vila tost fo venguda,
 e mostret sa cara peluda.
 E venc suau celadamen,
 pauc cada pauc prenden e pren,
 si qu'anc no·yac retenemen,
 tro fon dins lo vielh bastimen.
 (vv. 17-23)

E junh los pes e fes un saut
 (v. 37)

Negli *exempla* dei predicatori la caccia è connotata come «gioco perverso, messo in relazione con il diavolo che gioca con l'anima umana»,³⁹ come dimostrano l'iconografia coeva e i bestiari: cfr. un esempio tratto da questi ultimi:

Dela natura del topo:

Uno topo, quando volea descendere per la catena inde la caldara per pigliare dela carne, la gatta corse a·llui et or lo pigliò e disseli: «O misero, se io non t'avesse soccorso, tu saresti già tucto arso indel fuoco». Disse lo topo: «Se tu aguale non m'ucidi, bene crederò che tu m'aiutassi, e·sse tu per tua bontade mi desti socorso, aguale ti prego che tu mi lassi tornare ala mia casa». Disse la gatta: «Che utilidade arrei facto, se io ti lassasse e un altro dei miei parenti venisse che ti pigliasse e non ti potrei poi aitare?» Rispuose lo topo: «Meglio mi sarebbe scire tucto arso del fuoco, che ogne ora pensare dela morte». Disse la gatta: «Io che ti liberai di cadere indel fuoco sì ti libererò dela tua cogitacione», e incontenente l'ucise e manicosele. Questo dicto significa quelli homini li quali vedeno li altrui homini in alcuno danno u periculo e non àno dolore ma allegrasene, et anco peggio fanno, che, se elli puono, sì·l confondeno. E in altro modo tucti quelli homini cutali simigliano al Diavole, che 'iavole s'allegra

³⁹ Felice Moretti, *Dal 'ludus' alla laude: giochi di uomini, santi e animali*, Bari 2007, p. 64. Al riguardo cfr. anche Irina Metzler, «Heretical Cats: Animal Symbolism in Religious Discourse», *Medium Aevum Quotidianum*, 59, 2009, pp. 16-32; si veda inoltre Franco Moretti, «Le rappresentazioni animali nei sermoni di Luca da Bitonto, Omin», *Il Santo. Rivista francescana di storia, dottrina e arte*, 43, 2003, pp. 263-309, a p. 284.

quando vede alcuno homo cadere in peccato, et no lo lassa pentire ma confondelo quanto puote.⁴⁰

Fonte Hamilton

Ratus cum vellet descendere per catenam ut raperet carnes, gatus cucurrit ad illum et statim apprehendit eum et dixit: «O miser, si ego non occurrissem tibi tu cecidisses in foco». Respondit ratus: «Si modo non occideres me, sed dimitteres, ego crederem quod tu veles me adiuvae; et si pro tua bonitate succurristi me, modo dimitte me revertere in domum meam». Et dixit gatus: «Quod proficuum haberem a te de hoc facto, si te dimitterem et unus de parentibus meis comprehenderet te? Modo adiuvi te, sed si parentes mei caperent te non possem te postea adiuuare». Respondit ratus: «Melius esset michi medium arsum de foco exisse, quam omni hora de morte mea timere». Tunc dixit gatus. «Ego liberavi te de foco, modo liberabo te de omni cogitatione». Et statim occidit illum et comeedit. Hec fabula significat illum hominem qui quando videt alium in periculo non dolet sed magis confundit illum.⁴¹

La valenza demoniaca attribuita al gatto ha altresì determinato l'associazione dell'animale agli eretici.⁴² Alano di Lilla, teologo e poeta francese di fine XII secolo (1128-1203), fu il primo a istituire il parallelismo, giustificandolo etimologicamente: il termine 'cataro' non deriverebbe dal greco καθαρός ('puro'), ma dal latino *cattus*, poiché, a suo dire, i catari adorerebbero l'animale nella cui forma il diavolo si rende manifesto, tributandogli l'*osculum infame* nella zona anale: «Cathari dicuntur a cato, quia ut dicitur, osculantur posteriora catti, in

⁴⁰ *Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, a cura di Davide Checchi, Firenze 2020, p. 318.

⁴¹ Ivi, p. 446.

⁴² Cfr. Metzler, «Heretical Cats», p. 16: «cats were sometimes regarded as symbols of suspect religious (and wider social) behaviour. Where they were represented as deviant animals, cats were particularly connected with heretics and idolaters in the high Middle Ages. In iconography one finds representations of cats in the context of demonology and devil-worship, or as the idol allegedly worshipped by [...] Cathars». Cfr. anche Edward Allworthy Armstrong, *St Francis: Nature Mystic. The Derivation and Significance of the Nature Stories in the Franciscan Legend*, London 1973, p. 104.

cuius specie, ut dicunt, apparet eis Lucifer». ⁴³ Il medesimo rituale è descritto nella bolla papale di Gregorio IX, *Vox in Rama* (1232):

Ad convivium post modum discumbentibus, et surgentibus completo ipso convivio, per quamdam statuum, que in scholis huiusmodi esse solet, descendit retrorsum ad modum canis mediocris gattus niger retorta cauda, que a posterioribus primo novitius, post magister, deinde singuli per ordinem osculantur, qui tamen digni sunt et perfecti; imperfecti vero, qui se dignos non reputant, pacem recipiunt a magistro, et tunc singulis per loca sua positis, dictisque quibusdam carminibus, ac versus gattum capitibus inclinatis: 'Parce nobis', dicit magister, et proximo cuique hoc precipit, respondente tertio ac dicente: 'Scimus magister'; quartus ait: 'Et nos obedire debemus'; et his ita peractis extinguntur candeles, et proceditur ad fetidissimum opus luxurie, nulla discretione habita inter extraneas et propinquas. ⁴⁴

La natura selvatica del gatto costituisce inoltre uno degli esempi più vistosi della refrattarietà ad ogni tentativo di addomesticazione; anche per tale ragione l'animale viene associato ai catari:

Heretics, too, in a transferred sense, are not completely domesticated, since by challenging orthodox thought and roaming freely hither and thither in their interpretation of religious beliefs they resemble the bestiary definition of wildness. As symbolic animals, then, cats may be the heretical animal par excellence. ⁴⁵

⁴³ Alani de Insulis, «De Fide catholica contra haereticos sui temporis, praesertim Albigenses, libri quatuor», *Patrologia Latina*, 210, 1855, pp. 305-430, a p. 366. Al riguardo si vedano Wilma George and Brunson Yapp, *The Naming of the Beasts: Natural History in the Medieval Bestiary*, London 1991, p. 115; Nicholas J. Saunders, *The Cult of the Cat*, London 1991, p. 69; Malcolm Jones, *The secret Middle Ages*, Stroud 2002, pp. 39-40.

⁴⁴ Karl Rodenberg, *Epistolae saeculi XIII e regestis pontificum Romanorum selectae*, in *Monumenta Germaniae Historica*, Berlin 1883, p. 432. Anche Walter Map riferisce di riti orgiastici durante i quali gli eretici francesi baciavano l'ano di un enorme gatto nero: cfr. *Gualteri Mapes. De Nugis curialium distinctiones quinque*, a cura di Thomas Wright, London 1850, pp. 61-62; si veda inoltre Jean-Claude Schmitt, «La parola addomesticata. San Domenico, il gatto e la donna di Fanjeux», *Quaderni storici*, 41, 1979, pp. 416-439.

⁴⁵ Metzler, «Heretical Cats», pp. 27-28.

Per lo stesso motivo il felino è inoltre messo in relazione con la sensualità e la volubilità muliebre.⁴⁶ Echi di questo simbolismo diabolico sono ravvisabili ai vv. 9-10 del contrasto: «Diable·us guida, / Na Cata, dolenta, marrida».

Se la metafora animale, con tutto il bagaglio figurale che comporta, è impiegata solo per la *cata*, il traslato militare investe l'intera narrazione mettendo in scena un vero e proprio stupro: è l'uomo a infliggere i *colps* alla donna, lei a subirli; cfr. nel testo le immagini più significativamente esplicite (vv. 2-3, vv. 11-16, v. 20; vv. 27-35; vv. 40-48; v. 50; v. 52; vv. 54-56) e i termini militari che, inclusi e interconnessi all'interno del medesimo contesto allegorico, assumono una valenza erotica (*encuirar*, *garnir*, *colp*, *ferir*, *abatre*, *barbuda*, *escoissendre*, *prendre conten*, *erissar*, *fissar*, *esquissar*, *morir*, *laiszar*, *aucir*). Nel testo di Raimon si scorge dunque il risvolto tipico di molte pastorelle trobadoriche in cui «l'uomo tenta di sedurre la ragazza ricorrendo [...] perfino alla violenza».⁴⁷

Gli attributi della *cata* mostrano inoltre dei parallelismi con la topica pastora, resi evidenti dal recupero dei rimanti marcabruniani: l'epiteto *mestissa*, che nel componimento di Marcabru delinea l'umile estrazione della pastora e sottolinea l'inferiorità gerarchica rispetto alla condizione sociale del cavaliere, nella trasposizione guerresca del testo di Raimon rimarca la minore potenza della macchina di difesa degli assediati in relazione all'imponenza del trabucco, arma da lancio tra le più potenti dell'artiglieria medievale. Un'ulteriore analogia si scorge nell'impiego del sostantivo *pelissa*, che nella più antica pastorella ricorre per la *descriptio* del vestiario tipico della *toza*, e in *Senhors*, *l'autrier* integra la rappresentazione del congegno bellico rimandando alla copertura in pelle del carro (cfr. anche *encuirada*, v. 3). Infine, il *trabuquet* si rivolge ironicamente alla *cata* appellandola con la particella onorifica *Na* (cfr. i vocativi ai vv. 10, 43 e 54), come spesso accade nelle pastorelle occitane.⁴⁸

Avendo chiarito la possibilità concreta di una chiave esegetica licenziosa – che ha permesso di ravvisare, se non proprio le due figure tradizionali, il cavaliere e la pastora, quantomeno una presenza

⁴⁶ Sulla sessualità dei gatti cfr. Konrad Gessner, *Historia animalium. Liber I, De Quadrupedibus viviparis*, Zürich 1511, p. 237.

⁴⁷ Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989 [rist. 2014], p. 73.

⁴⁸ Cfr. Franchi, "Trobei pastora", pp. 205-206.

maschile e una femminile ‘selvatica’ – è doveroso soffermarsi sul secondo aspetto che rende problematica, per questo testo, la definizione di pastorella, ossia la mancata incidenza tra l’io lirico narrante e il protagonista maschile della vicenda. Si potrebbe valutare il testo alla stregua di una pastorella oggettiva o avanzare un’ipotesi alternativa: il *trabuquet* è metonimia del membro del narratore, il quale racconta una sua avventura sessuale e per questo motivo impiega la terza persona grammaticale. Ad avvalorare tale congettura è la subordinata relativa della *cobla* esordiale, «la cata, que ges no m’oblida»: contrariamente ai precedenti traduttori, che hanno inteso la gatta come complemento del verbo *oblidar* (‘la gatta, che non mi dimentico’), è possibile interpretare la *cata* come soggetto e il pronome clitico come complemento (‘la gatta, che non mi dimentica’); l’espressione è dunque parafrasabile nel modo seguente: ‘la gatta non riuscirà a dimenticare, per la sconfitta che le ha inflitto, chi sta raccontando la vicenda’.⁴⁹

*

In conclusione, l’indagine sulle caratteristiche formali di *Senhors, l’autrier* ha permesso di ricondurre il componimento alla sfera di appartenenza della pastorella. La medesima operazione è stata condotta da Franchi per il testo *L’autrier trobei tras un foquier* (BdT 162.3) di Garin d’Apchier, che, sebbene sia tematicamente distante dal genere,⁵⁰ viene incluso nella sua antologia poiché il sintagma incipitario crea «un’imprescindibile analogia strutturale nella ricettibilità di questo testo»,⁵¹ e da Zink per l’adespoto *L’altrier cuidai aber druda* (BdT 461.146), che, nonostante sia privo di molte caratteristiche fondanti del genere – la strofe introduttiva, il dialogo e la pastora –,⁵² viene considerato un’autentica pastorella, seppur grottesca, in quanto incentrato su un accennato rapporto sessuale.⁵³ Tanto più forte risulta

⁴⁹ Sulle traduzioni di Rivals e Riquer (*contra* Crescini) si rinvia alla nota 2 del testo critico.

⁵⁰ Il componimento narra l’incontro di un neonato in fasce, protetto da un gatto nero.

⁵¹ Franchi, *Pastorelle occitane*, p. 90.

⁵² Per tale ragione il testo è escluso dall’antologia di Audiau, *La Pastourelle dans la poesie occitane*, p. V, nota 2.

⁵³ Zink, *La pastourelle*, p. 31.

l'interferenza di questa categoria poetica nel testo di Raimon, che può essere a ragione definito una vera e propria pastorella ludica costruita su un'allegoria licenziosa.

L'assenza di coordinate cronologiche e geografiche nel contrasto obbliga dunque a tener conto dell'interpretazione in chiave politica – pacificamente accettata dalla critica – solo in via dubitativa,⁵⁴ giacché, come si è detto, essa si fonda su un arbitrario raffronto con la *Chanson de la Croisade Albigeoise*; non mi sembrano puntelli decisivi i luoghi testuali indicati da Rivals come evidenti parallelismi lessicali tra i due testi:

- «Que ja non aurem trevas, ni pats, ni accorder», v. 7955;
- «Tro dedins en la vila», v. 8070;
- «Emezon en las grondas los bels cairos tachatz», v. 8206;
- «Per Dieu, na falsa gata, jamai no prenderetz ratz», v. 8213;
- «E si aissi la menan aissi la destruisetz», v. 8149.⁵⁵

Né quelli segnalati da Riquer in nota:⁵⁶

- v. 12 (*garida*): lo mismo que el castellano *garita* [...], *Cansó de la crozada*, 205, verso 66; III, pàg. 200;
- v. 16 (*si vos acoisec sul costal*): Cfr. «Ez an los trabuquetz tendutz at atempratz ... E fero si la gata pel pieitz e pels costatz» [...], *Cansó de la crozada*, 204, versos 18-21; III, pàg. 186
- v. 36 (*lissas*): en el sitio de 1218 Tolosa estaba defendida por murs, bretescas, cadafalcs doblers, fossatz, *lissas*, pons y escaliers (*Cansó de la crozada*, 192, versos 4-5; III, pàg. 62).
- v. 45 (*cairon*): Cfr. «[...] e mezon en las frondas los bels cairos talhatz» (*Cansó de la crozada*, 204, verso 18; III, pàg. 186).

Inoltre, nella *Chanson la cata* e il *trabuquet* sono menzionati anche per la trattazione di altri assedi:

- *gata*: menzionata nella prima parte dell'opera (Gulhelms de Tudela) per gli assedi di Carcassone del 1209 (lassa 30, v. 5), Lavaur del 1211 (lassa 68, v. 26), Moissac 1210 (lassa 121, v. 3); nella

⁵⁴ Appare strana l'assenza di riferimenti di questo tipo in un testo di propaganda politica.

⁵⁵ Meyer, *La Chanson de la Croisade*, citato da Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 39.

⁵⁶ Riquer, *Los trovadores*, pp. 110-112, note 12, 16, 36, 45.

seconda parte (Anonimo) per l'assedio di Beaucaire del 1216 (lassa 162, v. 91; lassa 163, v. 20; lassa 166, v. 8).

- *trabuquet*: menzionato nella prima parte (Gulhelms de Tudela) per la rivolta del Quercy (lassa 106, v. 7).

All'ipotesi congetturale che valuta il componimento come un testo d'occasione, scritto per esortare i tolosani e offendere l'esercito crociato, si vuole pertanto affiancare un'alternativa ermeneutica che tenga conto dei soli dati certi che si hanno a disposizione. Confutando la tesi che considera *Senhors, l'autrier* un *sirventes* – cfr. la definizione di Dossat e Riquer⁵⁷ – viene meno il motivo per cui è stata rifiutata la proposta di attribuire il testo al canonico di Tolosa, Raimon de Costiran (*Raimundus Scriptor*), collaboratore del vescovo di Albi nella caccia agli eretici e nel processo di sottomissione della città al re di Francia, ucciso insieme agli inquisitori ad Avignonet il 29 maggio 1242. Volendo pertanto riprendere tale identificazione, si potrebbe supporre che l'autore abbia deciso di sfruttare la simbologia diabolica che legava il gatto, oltre che alla sessualità femminile, anche all'eresia catara, per divertirsi a comporre un testo osceno, scevro da implicazioni politiche, mascherando mediante giocosi spostamenti semantici tutti gli elementi che la chiesa ostracizzava; la data della morte di Raimon de Costiran, fungerebbe dunque da *terminus ante quem*. In assenza di ulteriori riscontri, tuttavia, l'identificazione è da accogliere con cautela, anche in virtù della confusione determinata dalle possibili omonimie: molti erano gli scrivani, pubblici o al servizio di notai, che nei secoli XII e XIII venivano designati con il titolo qualificante la loro professione (*escriban, scriptor*).

Ciò che si può osservare con assoluta certezza è il rovesciamento ludico di temi e moduli dell'esperienza cortese operato dall'autore di questo testo, il quale ha voluto rivolgersi a un pubblico verosimilmente solo maschile (come lascia intendere il richiamo ai «senhors» in zona esordiale),⁵⁸ permissivo nell'accogliere un'*obra* in cui la donna è presentata come qualcosa di immanente e materiale da cui si può pretendere, e non solo anelare, corresponsione fisica. L'incontro sessuale dei due personaggi evocati tramite la metonimia allegorizzata dei genitali esibisce stratificati livelli semici che, ricorrendo

⁵⁷ Yves Dossat, «Patriotisme méridional du clergé au XIII^e siècle», *Cahiers de Fanjeaux*, 7, 1972, pp. 419-453; Riquer, *Los trovadores*, p. 1109.

⁵⁸ Cfr. relativa nota al testo.

all'*aequivocatio* e alla *dissimulatio*, impiegano un lessico figurato ed eufemistico per celare la lessicalizzazione diretta di tutti i vocaboli e le espressioni indecenti; l'atipico componimento disimpegnato di Raimon Escrivan, che suscita il riso degli ascoltatori sfruttando immagini del quotidiano e rielaborando in modo peculiare la topica metafora erotico-guerresca, merita pertanto di essere ricondotto nel solco della tradizione trobadorica licenziosa e burlesca.⁵⁹

⁵⁹ Sui componimenti in lingua d'oc a carattere osceno cfr. Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours: pour une approche du contre-texte medieval*, Paris 1984; Saverio Guida, «Eufemismi erotici metageografici nella lirica dei trovatori», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 127, 2011, pp. 595-611. Per la poesia italiana si rinvia a Jean Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino*, 3 voll., Lille 1981.

Raimon Èscrivan
Senhors, l'autrier vi, ses falhida
 (BdT 398.1)

Mss: **C** 372r, **R** 95v.

Edizioni: Karl Bartsch e Eduard Koschwitz, *Chrestomathie provençale* (X^e - XV^e siècle), Marburg 1904, p. 343; Edmond de Rivals, «Un troubadour toulousain, Raimon Escrivan», *Revue historique de Toulouse*, 15, 1928, pp. 165-179, e 16, 1929, pp. 32-41.

Metrica: a8' a8' a8' a8' b8 b8 b8 b8. Frank 32:3. Sei *coblas doblas* di otto ottonari e due *tornadas* di quattro versi. Nel repertorio di Frank il componimento è catalogato insieme alla canzone di Aimeric de Peguilhan, *En Amor trobalques en qe-m refraing* (BdT 10.25), e al sirventese di Guillem Anelier de Toloza, *Vera merce e dreitura sofranh* (BdT 204.4) – testi che presentano lo schema a10 a10 a10 a10 b10' b10' b10' b10' – da cui diverge per l'impiego di ottonari in luogo di decenari e per l'inversione delle rime ossitone e parossitone della strofe. Rime: a: (I, II) *-ida*, (III, IV) *-uda*, (V, VI) *-issa*, (VII, VIII: *tornadas*) *-i*; b: (I, II) *-al*, (III, IV) *-en*, (V, VI) *-aut*; rima equivoca: *erissa* (33:41). Le due *tornadas* presentano rime diverse da quelle finali dell'ultima *cobla* (rima maschile *-i*).

Testo: Il componimento è trasmesso dai due mss. affini del gruppo occidentale, **C** e **R** (si veda d'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino 1993, pp. 89-98). L'esame della *varia lectio* ha rilevato una maggiore correttezza di **C**, di cui si sceglie la lezione nei casi di adiaforia. **C** non è esente da scorrettezze: ipometria ai vv. 7 e 23; corrottele ai vv. 16 (*sul, contra sus* di **R**) e 31 (*preans, contra prendas* di **R**). L'ablazione di una miniatura caposezione (f. 372r) ha inoltre reso inutile le *coblas* I e VI; si segnalano in apparato le lacune materiali. Il canzoniere **R** è latore di numerosi errori: v. 13 (*sa* per *sai*), v. 38 (*el mat* per *e mot*), v. 46 (*leveron* per *leveran*); si rileva infine ipometria ai vv. 4 e 22.

- I Senhors, l'autrier vi, ses falhida,
 la cata, que ges no m'oblida,
 gent encuirad'e mielhs garnida,
 e parlet a ley d'issernida
 e dis al trabuquet aital: 4
 “Fortz suy e no·m podetz far mal,
 en las lissas farai portal
 que dins la vila vuelh ostal”. 8
- II Dis trabuquet: “Diable·us guida,
 Na Cata, dolenta, marrida;
 quan vos aurai tres colps ferida,
 ja ab mi non auretz guerida. 12
 Que si passatz de sai lo pal
 sabrem de vostre cuer quan val,
 qu'ie·us en darai un colp mortal
 si vos acossiec sus costal.” 16

l senhors] sen... **C**; ses] ... **C** 2 que] qu... **C**; oblida] obli... **C** 3
 encuirad'e] encuira... **C** 4 e] ... **C**; ley] *om.* **R**; issernida] isser... **C** 5 e
 dis al trabuquet] ...buquet **C** 7 las] *om.* **C**
 12 ja ab mi non auretz] ja non auretz ab mi **R** 13 que] e **R**; sai] sa **R** 16
 acossiec] cossegi **R**; sus] sul **C**

I. Signori, l'altro giorno vidi, senza alcun dubbio, la gatta che non mi dimentica, ben coperta di cuoio e armata al meglio, parlò distintamente e così disse al trabucco: “Sono forte e non potete farmi del male, farò un portale nelle palizzate perché voglio albergare nella città”.

II. Disse il trabucco: “Il diavolo vi guida, donna Gatta, miserabile, smarrita; quando vi avrò colpita tre volte, da me non avrete più scampo. Se passate da questa parte della palizzata sapremo quanto vale la vostra pelle, perché io vi darò un colpo mortale se vi colpisco sul fianco”.

- V Ab tan la cata s'en erissa,
 qu'es grass'e grossa e faitissa,
 e ditz qu'enquer a fort pelissa,
 e venra, si pot, tro la lissa. 36
 E junh los pes e fes un saut,
 et a cridat e mot en aut:
 "Trabuquet, no·t pretz un grapaut,
 que prop vos suy al mieu assaut." 40
- VI Ab tan lo trabuquet s'erissa,
 qu'es fers e forts, e fer e fissa,
 et a dig: "Na Cata mestissa,
 fort pel aurette s'ar no·us esquissa!". 44
 E tramet l'un cairo raspaut,
 que no·l leveran trey ribaut,
 et a lo·i mes el cors tot caut,
 don tug foron alegr'e baut. 48

38 a] ah **R**; e mot] el mat **R** 40 prop] pres **R**; mieu assaut] mi... **C** 41
 trabuquet s'erissa] trab... **C**, t. sarissa **R** 42 forts, e fer e fissa] for... **C** 43
 et] ... **C**; a] ah **R**; mestissa] ... **C** 44 fort pel] ... **C**; no·us esquissa] no... **C**
 45 e tramet] ...met **C**; raspaut] ... **C** 46 que] ... **C**; leveran] leveron **R**; trey
 ribaut] tr... **C** 47 et a lo·i] ...

V. Allora la gatta, che è grassa, grossa e graziosa, si irrita e dice che ha ancora il pelo forte, e verrà, se può, fino alla palizzata. Unisce i piedi e fece un salto, e ha gridato ad alta voce: "Trabucco, non ti stimo un rospo, perché vi sono vicina al mio assalto".

VI. Allora il trabucco, che è forte e fiero, e colpisce e punge, si rizza e le dice: "Umile donna Gatta, avrete un pelo forte se ora non si strappa!". E le tira un masso liscio che non solleverebbero tre ribaldi, e glielo mette nel corpo tutto caldo, perciò tutti furono allegri e gioiosi.

- VII E la cata, que·l colp senti,
a per pauc de dol no mori,
e dis: “Trabuquet, mala·t vi!
Ieu te lais e tu laissa mi.” 52
- VIII E·l trabuquet respondet li:
“Na Cata, non er enaissi,
qu’ab mi non auretз treu ni fi,
enans, vos aucirai aqui!” 56

C 49 senti] sentic **R** 50 mori] moric **R**

VII. E la gatta, che senti il colpo, per poco non morì di dolore, e disse: “Trabucco, ti ho visto per mia disgrazia! Io ti lascio e tu lasciami”.

VIII. E il trabucco le rispose: “Donna Gatta, non sarà così, perché con me non avrete tregua né pace, anzi, vi ucciderò qui!”.

1. Le marche retoriche del verso incipitale fungono da chiave d'accesso all'intero componimento. L'incipit vocativo *Senhors* ha la funzione di indirizzare e circoscrivere la ricezione del testo, rappresentando un invito all'ascolto rivolto esclusivamente all'uditorio maschile; il medesimo attacco si riscontra nell'esordio della canzone *Era-m cosselhatz, senhor* (BdT 70.6) di Bernart de Ventadorn, anch'essa dedicata a un pubblico di soli uomini. Cfr. inoltre i componimenti di Guglielmo IX indirizzati ai *companhos*: *Companho, farai un vers qu'er covinen* (BdT 183.3), *Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei* (BdT 183.4), *Companho, tant ai agutz d'avols cornes* (BdT 183.5); l'appello a questa specifica categoria di destinatari si rileva anche in Bernart Marti, *Companho, per companhia* (BdT 63.5), Raimbaut d'Aurenga, *Compainho, qui qu'en irais ni-n veill* (BdT 389.24), e Guillem de Saint-Didier, *Compaignon, ab joi mou mon chan* (BdT 234.6). Sugli esordi vocativi si vedano Simonetta Bianchini, «Una sconveniente convenienza: *Compahno farai un vers [...] covinen* (BdT 183.3)», in *Sconvenienti convenienze. Sondaggi gugliemini*, ed. Simonetta Bianchini, Roma 2000, pp. 11-29; Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati, «*Comensamen comensarai*: per una tipologia degli *incipit* trobadorici», *Romance Philology*, 67, 2013, pp. 113-138, in particolare alle pp. 121-125. Nel testo di Raimon Escrivan, la scelta di restringere il pubblico alla sola categoria maschile è spiegabile in relazione al contenuto licenzioso e misogino allegoricamente traslato, per cui si rimanda allo studio introduttivo del componimento. – *l'autrier vi*: il sintagma è immediatamente riconosciuto dall'auditorio come spia retorica del genere pastorella; cfr. anche *Supra*.

2. *cata*: da CATTUS, «machine de guerre faite à guise de galerie couverte sous laquelle les assiégeants pouvaient saper un mur à couvert» (FEW, II:519); cfr. LR, II:357. Il termine riveste molteplici piani figurali: la denominazione della macchina d'assedio e la descrizione del suo funzionamento (vv. 20-22 e vv. 33-38) corrispondono e rinviano al felino, e la mescolanza delle metafore bellica e animale consente lo svelamento dell'elemento allegorizzato, la vagina. Per il francese *chat* cfr. ancora FEW, II:519: «pubis féminin, vagin»; *Vocabula amatoria: a French-English Glossary of Words, Phrases, and Allusions Occurring in the Works of Rabelais, Voltaire, Molière, Rousseau, Béranger, Zola, and others*, London 1896, p. 62: «The female *pudendum*; the pussy». Appare strana l'assenza di attestazioni del termine 'gatta' in questa accezione metaforica nella lirica italiana delle origini (cfr. le definizioni riportate nella voce del TLIO); si trovano tuttavia dei riscontri nella produzione letteraria più tarda, come dimostra il *Dizionario del lessico erotico* di Boggione e Casalegno, p. 242. Si vedano altri riferimenti inerenti alla voce 'gatta' nella poesia galego-portoghese segnalati da Vatteroni, «La fortuna di *L'autr'ier jost'una sebissa*», p. 252, nota 22. – *que ges no m'oblida*: sul *ges* rafforzativo

della negazione si veda Frede Jensen, *The syntax of medieval Occitan*, Tübingen 1994, § 656. Espressione dal significato ambivalente, suscettibile di varie parafrasi. Interpretando il sintagma *m'oblida* come predicato verbale riflessivo, la *cata* può essere considerata il complemento della subordinata relativa: 'la gatta, che io (narratore) non dimentico (in quanto testimone oculare dello scontro bellico)', ...; cfr. le traduzioni di Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 37: «la chatte que je ne puis oublier»; Riquer, *Los trovadores*, p. 1110: «la gata que no se me olvida». Oppure, valutando il proclitico (*m*) come pronome personale complemento, è possibile intendere la *cata* come soggetto del verbo *oblidar*: 'la gatta, che non mi dimentica (a causa dell'umiliante sconfitta che le ho inflitto in battaglia), ...'; cfr. Crescini, «Su, su, su, chi vuol la gatta», p. 435: «la gatta, che punto non mi scorda». La lettura in chiave erotica del testo autorizza a scegliere la seconda opzione esegetica (in traduzione: 'la gatta, che non mi dimentica'); sulle implicazioni che questa interpretazione comporta, ovvero l'incidenza tra il protagonista della vicenda e il narratore, si rinvia al contributo introduttivo. Cfr. alcuni esempi di concordanza in cui l'espressione *m'oblida* non ha per soggetto l'io lirico: Arnaut Daniel, *Anc ieu non l'aic, mas ella m'a* (*BdT* 29.2), vv. 65-66: «doncs, si m'oblida / Merces es perida»; Bernart Marti, *Quan l'erb'es reverdezida* (*BdT* 63.8), vv. 24-25: «e no·m pretz, s'illa m'oblida, / mais tot lo mon un denier»; Peire Vidal, *Atressi co·l perilhans* (*BdT* 364.6), vv. 13-14: «tan que merces m'es falhida / de lieis qu'a son tort m'oblida».

3. *garnida*: in dittologia sinonimica con *encuirada* ('coperta di cuoio', *LR*, II:527; *PD*, II:443; *FEW*, II:1186; cfr. Bertran de Born, *Rassa, mes se son premier*, *BdT* 80.36, vv. 29-30: «Austor e falcon gruiet, / corn e tabors encuirada»), assume l'accezione di 'armata, munita del necessario per la difesa'; cfr. *garnir*: «mit dem nötigen versehen» (*SW*, IV:71), «armer, munir, équiper» (*LR*, III:433), «fortifier, renforcer, munir [...] de ce qui est necessaire puor la défense» (*FEW*, XVII:530).

4. Il verso è ipometro in **R** a causa dell'omissione di *ley*.

5. *trabuquet*: macchina di artiglieria medievale a contrappeso, 'trabucco, catapulta': «wurfmaschine» (*SW*, VIII:342), «trébuchet, machine de jet» (*LR*, V:393; *FEW*, XV:5). Oltre alla *Chanson de la Croisade albigeoise* (cfr. *Supra*), il congegno bellico figura in Peire Cardenal, *Un estribot farai, que er mot maistratz* (*BdT* 335.64), vv. 7-8: «E cre que·l cels e·l tros ne fos per eltraucat / e·n trabuquet los angels: can los trobet dampnatz»; Peire del Vilar, *Sendatz vermelhs, endis e ros* (*BdT* 365.1), vv. 38-40: «car, ses la decima, non es / us tan caut qu'en armes un lenh / ni·n bastis trabuquet ni genh». La concatenazione della metafora guerresca e di quella sessuale è esplicitata dalla sovrapposizione analogica del congegno militare e del genitale maschile; come per la gatta, cfr. anche in questo caso la descrizione del suo funzionamento (*cobla* VI).

7. **C** omette l'articolo *las* generando ipometria. – *lissas*: 'palizzate'; Raynouard cita il verso di Raimon come esempio d'impiego del termine (*LR*, IV:12; si vedano inoltre *SW*, IV:407; *FEW*, XVI:472). Cfr. Bertran de Born, *Be-m plai lo gais temps de pascor* (*BdT* 80.8a), vv. 19-20: «q'es tot entorn claus de fossatz, / ab lissas de fortz pals serratz». – *farai portal*: la *cata* consentiva agli assediati di raggiungere la fortificazione della città avversaria al riparo da pietre, frecce o altri tipi di armi incendiarie; giunti alle mura, i soldati utilizzavano mezzi quali pietre, scalpelli, torri e arieti per creare in esse dei varchi (*portals*: «trouée», *LR*, IV:604; cfr. *SW*, VI :472; *FEW*, IX:199).

10. *Na Cata*: la particella onorifica, che ricorre anche nei vocativi ai vv. 43 e 54, ha valore ironico, come spesso accade nelle pastorelle occitane; cfr. Franchi, "*Trobei pastora*", pp. 205-206. – *dolenta, marrida*: per la dittologia cfr. *dolen* ('miserabile'): «erbärmlich, kläglich» (*SW*, II:268); «pitoyable, misérable, fâché contre qn.» (*FEW*, III:117); e *marrit* ('smarrito') «umherirren» (*SW*, V:129); «égaré, errant» (*LR*, IV:159; *FEW*, XVI:534). Si vedano le traduzioni di Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 37: «méchant, mauvais être»; Riquer, *Los trovadores*, p. 1110: «infeliz, miserable».

11. *vos aurai tres colps ferida*: per i problemi sintattici legate al costruito occitano *ferir colp* ('colpire, percuotere', «batre»), ravvisabile anche ai vv. 28-29 del contrasto, si veda Jensen, *The syntax*, § 28: «On distingue entre un accusatif marquant le but et un autre le résultant de l'action, ou entre un régime de personne et un régime de chose comme en lat. *alique mali quid docere* 'enseigner qch. à qn', ou bien on considère *colp* comme une sorte d'accusatif de mesure ou un objet interne. Il est intéressant de noter que l'accord du participe passé se fait non avec *colps*, mais avec l'objet direct de la locution, ce qui prouve la nature cohésive de l'expression: *vos aurai tres colps ferida* (Raimon Escrivan)». Il verbo *ferir* (che ricorre anche al v. 42: *fer*) e il sostantivo *colp* (attestato quattro volte nel componimento: oltre a questa occorrenza cfr. vv. 15, 29 e 49) costituiscono un richiamo allusivo all'atto sessuale; si vedano ulteriori impieghi dei due termini nel medesimo significato metaforico: la tenzone oscena di Montan, *Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada* (*BdT* 306.2), vv. 17-18: «car eu ai gen la mia pot'armada / per ben soffrir los colps del coillon gran»; Monge de Montaudon, *Autra vetz fuy a parlamen* (*BdT* 305.7), vv. 57-58: «Monge, penhers ab afachar / lor fai manhs colps d'aval soffrir»; l'anonimo *A vos volgra metre lo veit qe-m pent* (*BdT* 461.35), vv. 3-4: «eu non o dic mais per ferir sovent, / car en fotre ai mes tot mon albire». La locuzione 'ferire il colpo' si rintraccia anche nella poesia italiana dei secoli XIII e XIV: cfr. *TLIO*.

12. I codici latori presentano una diversa disposizione degli elementi sintattici; si segue **C** (*ja ab mi non auretz guerida, contra R*: *ja non auretz ab mi guerida*). – *guerida*: cfr. *SW*, IV:65; *LR*, III:432.

13. *de sai*: ‘da questa parte’; cfr. *LR*, V:136; *SW*, VII:423; *FEW*, X:346. **R** scrive *de sa*. – *pal*: «palissade» (*LR*, IV:398); il termine si riscontra con la medesima accezione nei versi bertraniani già citati in nota 7 («pals serratz»).

16. *acosiec*: in luogo del verbo *acosegre* («atteindre [d’un coup], frapper», *FEW*, II:1063) **R** reca erroneamente la variante *cosseguir* all’indicativo perfetto (*cossegui*).

17. *ab tant*: «alors» *LR*, V:300. In questo contesto può assumere anche il significato di «cependant, néanmoins» (*FEW*, XIII:91); cfr. anche *SW*, VIII:42. L’avverbio ricorre in ripresa anaforica nei versi esordiali delle *coblas* V e VI.

18. In traduzione: ‘poiché non vi fu più alcuna riserva’; sul valore partitivo del complemento (*de retenguda*) si veda Jensen, *The syntax*, § 696; il concetto è reiterato al v. 23 («si qu’anc no·yac retenemen»). Cfr. Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 37: «sans que rien ne puisse la retenir»; Riquer, *Los trovadores*, p. 1110: «pues no tuvo más paciencia».

20. *peluda*: cfr. *LR*, IV:485 e *FEW*, VIII:512. Termine di raro impiego nel lessico trobadorico e unica attestazione in sede rimica (si veda Giovanna Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma 2011, p. 679); cfr. la sola altra occorrenza rilevata in forma maschile: Arnaut Daniel, *Pois Raimon se-n Trucs Malecs* (*BdT* 29.15), v. 12: «qe·l corns es fers, laitz e pelutz». Costituisce il primo elemento della tritologia che allude alla peluria genitale femminile tramite l’intreccio della metafora animale (manto del gatto) e di quella bellica (copertura in pelle della *cata*): cfr. note 28 (*barbuda*) e 35 (*pelissa*).

22. **R** omette il participio bisillabo *prenden*, rendendo il verso ipometro. Sulla locuzione *pauc cada pauc* cfr. Jensen, *The syntax*, § 635: esprime un «développement graduel»; cfr. altre occorrenze del sintagma: Reforsat de Forcalquier, *En aquest son, qu’entro pleugier e pla* (*BdT* 418.1), vv. 17-18: «Pauc cada pauc sai que·s les negara / del meich castel; pois mermera ostal»; il sintagma *cada pauc*, privo dell’iniziale avverbio reiterato si rintraccia in Giraut de Bornelh, *Er’auziretz enchabalir chantars* (*BdT* 242.17), vv. 44-45: «no vai l’obra melhuran / cada pauc? Saber d’enfan!», e *No posc sofrir c’a la dolor* (*BdT* 242.51), vv. 53-54: «e cada pauc levar alsor / tan josca c’om la poc garnir». La seguente espressione *prenden e pren* è stata intesa con valore sinonimico (‘avanzando in maniera graduale’), in linea con le precedenti traduzioni: Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 37: «avançant peu à peu, et elle avance»; Riquer, *Los trovadores*, p. 1110: «poco a poco avanzando». La singolarità del sintagma, tuttavia, consente di ipotizzare un errore d’archetipo; cfr. ibidem: «Respecto a *prenden e pren* se podría aventurar que es un error por *e perprenen*, del verbo *perprendre*, ‘occuper (un lieu), [...] Cfr. *Cansó de la crozada*: “Ez intran a Tolosa trastot cominalmens / e perprendo la villa e los albergamens”, 141, versos 24-25, II, p. 24». Allontanandomi dalla proposta dello studioso basata sulla lettura intertestuale con la *Chanson de le Croisade Albigeoise* (rigettata in questa sede, cfr. *Supra*), vorrei invece suggerire

l'emendamento congetturale *pren prendemen*: 'la *cata*, poco a poco, ottiene la presa della città', considerando il verbo *prendre* nel significato di 'ottenere, conquistare' (*SW*, VI:509: «*einnehmen, erobern*») e il sostantivo *prendemen* come complemento oggetto (*FEW*, IX:344: «*prise d'une ville, saisie*»). L'immagine del carro bellico che avanza lentamente ricorda l'atteggiamento predatorio del gatto in fase di attacco e la sinuosità felina rievoca a sua volta la sensualità femminile.

23. *retenemen*: si rileva ipometria in **C**: legge *retenem* omettendo la sillaba finale di parola. Il sostantivo ha la stessa accezione semantica del rimante *retenguda* (v. 189); cfr. *SW*, VII:286; *LR*, V:341; *FEW*, X:335.

24. *bastimen*: cfr. *SW*, I:131; «*fortification, retranchement*» (*LR*, II:194; *FEW*, XV:76).

26. *morruda*: il termine rileva una stratificazione semica: ha il significato di 'insolente, imbronciato', ma anche di 'musone' ('viso a forma di muso'); quest'ultima accezione ricalca la metafora animale rimandando al muso della gatta. Si veda *TF*:375: «*lippu, qui a de grosses lèvres, dont le visage ressemble à un mufle; refrogné, boudeur, grondeur, euse, bourru; effronté, insolent, en Languedoc*»; «*insolent*», «*épais, lippu, rechigné*» (*LR*, IV:262; *FEW*, VI:233); «*dicklippig*» (*SW*, V:325). Cfr. le trasposizioni di Rivals, «*Un troubadour toulousain*», p. 33: «*chatte lippue*», e Riquer, *Los trovadores*, p. 1111: «*gata hociCUDA*».

28. Sul costrutto *ferir colp* cfr. nota 11. L'uso di *ferir* al presente contrasta con l'impiego di verbi al passato finora riscontrato; cfr. anche il v. 37, in cui la principale e la coordinata presentano rispettivamente presente e perfetto: «*junh los pes e fes un saut*». Tali scelte linguistiche potrebbero essere finalizzate a vivacizzare la narrazione, dal momento che la compresenza di tempi verbali si registra specificamente nei luoghi più dinamici dello scontro. Si è scelto pertanto di offrire una traduzione di servizio quanto più possibile fedele al testo occitano. – *sa barbuda*: **R** reca la variante *la* (in luogo di *sa*), considerata lezione inferiore poiché potrebbe trattarsi di un errore di ripetizione generato dalla vicinanza del pronome femminile presente a inizio verso (*fier la*). Raynouard registra il significato di «*museau*» per il sostantivo *barbuda* (*LR*, II:185) segnalando l'occorrenza di Raimon (è *hapax* nella produzione lirica occitana). Anche in questo caso vi è una sovrapposizione tra l'animale e l'immagine della macchina guerresca, giacché il termine *barbuda* afferisce altresì al linguaggio militare: «*Helm, Sturmhaube*» (*SW*, I:126), «*elmo che difendeva il viso fino al mento*» (cfr. 'barbuta' in *TLIO*). Al riguardo, si veda anche la nota 35. Vatteroni («*La fortuna di L'autr'ier jost'una sebissa*», p. 252, nota 25) segnala la definizione di «*barbado da luneta*» registrata in Guilherme August Simões, *Dicionário de expressões populares portuguesas*, Lisboa 1993.

29. *escoyssen*: cfr. *escoyssendre*: «reissen, kratzen» (SW, III:176); «déchirer, rompre» (LR, III:152); da CONSCÏNDÈRE, ‘lacerare, straziare, strappare’.

31. C legge *preans* in luogo di *prendas*. La locuzione *prendre conten* ha il significato di ‘entrare in contesa, essere in disputa’; cfr. il mezzo-sirventese adespoto *Quor qu’om trobes Florentis orgulhos* (BdT461.70a), vv. 9-10: «Oi, rei Matfre, vos es tan poderos / qu’ieu tenc per fols elh qu’ab vos pren contens»; Bertran Carbonel, *S’ieu anc null tems fuy ben encavalcatz* (BdT 82.14), vv. 37-38: «Rocin, el mon non es mager foudatz / que quan lo freuls prenam lo fort conten», e *Hom de be, segon bontat* (BdT 82.54), v. 2: «non deu penre ab fol conten»; Folquet de Marselha, *Tan mou de corteza razo* (BdT 155.23), vv. 34-35: «qu’en lieis amar an pres conten / mos fermes Coratges e mos Sens».

32. Sull’espressione *faire parvenu* cfr. FEW, VII:645: «montrer, faire paraître, faire semblant». Si vedano alcune delle numerose occorrenze del sintagma: Aimeric de Belenoi, *Ara-m destrenh Amors* (BdT 9.7), vv. 32-33: «que non l’aus far parven / com l’am forsadamen»; Albertet, *Mout es greus mals de qu’om no s’auza planher* (BdT 16.18), v. 5: «qu’ieu muer per lieys, e non li·n fas parven»; Bernart de Ventadorn, *Amors, enquera-us preyara* (BdT 70.3), vv. 65-66: «e si tot no·m fatz parven, / nulhs om menhs de joi no sen»; Gaucelm Faidit, *Gen fora, contra l’afan* (BdT 167.27), vv. 33-34: «c’anc no·i l’ausei far parven / mon pensat».

33-48. Sulle convergenze rimiche (-*issa*) con la pastorella marcabruniana *L’autrier jost’una sebissa* (BdT 293.30) si rimanda *Supra*. Anche in questi versi si riscontra la concomitanza tra la *descriptio* della macchina d’assedio e quella del felino, simbolicamente rimandante al metonimico genitale femminile (vv. 33-38); il medesimo procedimento tropico, privo della mediazione della metafora animale, avviene per la trasfigurazione dell’organo maschile nel *trabuquet* (vv. 41-42 e vv. 47-48).

33. *s’en erissa*: in rima equivoca con *s’erissa* (v. 41). In questa prima occorrenza, il rimante, riferito alla *cata*, assume l’accezione di ‘irritarsi, andare in collera’ (cfr. FEW, III:238: «s’irriter, se dresser en face d’un antagonist»); la stessa interpretazione del sintagma è offerta da Riquer, *Los trovadores*, p. 1111: «aquí [...] está en el sentido de ‘indignarse’», e Vatteroni, «La fortuna di *L’autrier jost’una sebissa*», p. 253, nota 26; l’immagine rimanda per analogia al gatto che drizza il pelo durante un attacco. L’espressione *s’erissa* (posta corrispettivamente al primo verso della *cobla* seguente), relativa al *trabuquet*, ha invece il significato di ‘rizzarsi, eccitarsi sessualmente’ (cfr. ancora FEW, III:238: «exciter»). Per le attestazioni erotiche di ‘rizzare’ nella produzione italiana medievale si veda *TLIO*: ‘avere un’erezione’; nel *Dizionario del lessico erotico*, p. 515, sono esemplati passi il cui il verbo ‘rizzare’ è introdotto dalla particella pronominale.

35. *pelissa*: si vedano *PD*; *LR*, IV:484; *FEW*, VIII:162. Il termine recupera la stratificazione figurale di *peluda* (v. 20) e *barbuda* (v. 28); la metafora trova un corrispettivo nel francese *toison* e nell'inglese *fur* o *kitty*. Cfr. Jean Toscan, *Le carnaval du langage. Le Lexique Erotique des Poètes de l'Equivoque de Burchiello à Marino (XV^e - XVII^e siècles)*, 4 voll., Lille 1981, vol. 1, p. 222: «La terme pelliccia 'fourrure' était une métaphore de nature désignant le sexe, dont la toison est un élément caractéristique».

37. Sull'alternanza dei tempi verbali si veda nota 28. Anche in questo caso, nella resa italiana del periodo paratattico, si preferisce mantenere l'uso dell'indicativo presente e perfetto ('Unisce i piedi e fece un salto'); cfr. Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 38: «elle joint les pieds et fit un saut»; Riquer sceglie invece di uniformare traducendo al presente anche il verbo della coordinata (*Los trovadores*, p. 1111: «y junta los pies y da un salto»).

38. *mot en aut*: **R** scrive *el mat* inficiando il senso del passo. Su *en aut* cfr. la definizione registrata in *FEW*, XXIV:369: «hautement, à haute voix». Cfr. Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 38: «dit à haute voix»; Riquer, *Los trovadores*, p. 1111: «muy alto».

39. *no-t pretz un gapaut*: la locuzione è schedata nello studio di Rosa María Medina Granda, «Expresiones de valor mínimo y polaridad negativa en occitano antiguo: elementos de comparación con otros romances medievales», *Archivum (Oviedo)*, 50/51, 2000, pp. 279-362, a p. 310. Per il sostantivo cfr. *SW*, IV:170 («kröte»); *LR*, III:499 e *FEW*, XVI:362 («crapaud»). Espressione designante la scarsa stima verso qualcuno o qualcosa; si vedano le traduzioni di Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 38: «Je ne te prise pas plus qu'un crapaud» e Riquer, *Los trovadores*, p. 1111: «no te aprecio lo que a un sapo».

40. *Varia lectio*: *prop C* (lezione accolta a testo), *contra R* (*pres*).

41. *s'erissa*: **R** legge *s'arissa*. Per il significato dell'espressione si veda nota 33.

42. *fissa*: il verbo *fissar* (*FIXARE) significa 'pungere': «stechen» (*SW*, III:494); «piquer» (*LR*, III:320 e *FEW*, III:585). Allude metaforicamente all'atto della penetrazione; cfr. Boggione e Casalegno, *Dizionario del lessico erotico*, p. 483: «'penetrare sessualmente'; propr. 'ferire'».

43. *mestissa*: il termine assume lo stesso valore semantico dell'occorrenza marcabruniana 'meticcias, di bassa condizione sociale'; da MĪXTĪCIUS, cfr. *FEW*, VI:194: «Afr pr. *mestiz* adj. 'de basse extraction, de sang mêle»; *SW*, V:264: «von unedler Geburt, von niedrer Herkunft»; *LR*, IV:217: «métis». Si vedano le precedenti traduzioni: Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 38: «vilain e bête»; Riquer, *Los trovadores*, p. 1111: «bastarda». L'aggettivo calca il parallelismo tra la *cata* e la protagonista di umili origini delle pastorelle trobadoriche; a tal proposito cfr. *Supra*.

44. *esquissa*: (*EXQUINTIARE, *FEW*, III:317); cfr. *SW*, III:283; *LR*, III:191.

45. *cairo raspaut*: su *cairo* cfr. *FEW*, II:1401: «bloc de pierre équarri»; *LR*, V:10: «pierre de taille». Per il lemma *raspaut* Levy cita Raimon Escrivan; cfr. *SW*, VII:39: «Glossar ‘ramassé’, wozu Jeanroy, An. du Midi 17, 390, ein vollberechtigtes Fragezeichen setzt». Si vedano le precedenti traduzioni: Rivals, «Un troubadour toulousain», p. 1111: «canto rodado»; Riquer, *Los trovadores*, p. 38: «un moellon brut».

46. *leveran*: condizionale II del verbo *levar* (*LR*, IV:61; *SW*, IV:383; *FEW*, V:267); errore grammaticale in **R** (*leveron*). – *ribaut*: termine di origine germanica (RĪBAN), nei volgari medievali (afr. *ribaut*, ait. *ribaldo*) assume una connotazione negativa: ‘soldato di bassa estrazione sociale, dedito al saccheggio’, per estensione ‘uomo dissoluto, furfante’ (per l’italiano cfr. *DELLI, TLIO*); «homme débauché, méchant, vagabond (t. d’injure)» (*FEW*, XVI:702), «goujat, libertin» (*LR*, V:92). Il sostantivo, attestato una sola volta nella *Commedia* (*Inf.* XXII), è schedato fra i gallicismi rari da Riccardo Viel, *I gallicismi della Divina Commedia*, Ariccia 2014, p. 252: «poco diffuso prima della *Commedia*, quasi esclusivamente in area toscana e in prosa o versi». Come esempi di concordanza in ambio trobadorico cfr. Bertran Carbonel, *D’omes trobi de gros entendemen* (*BdT* 82.41), vv. 7-8: «[...] Qu’ilh son filh de trotiers / o de ribautz o d’autres pautoniers»; Peire Cardenal, *Tals cuida be* (*BdT* 335.52), vv. 49-50: «Mais val assas / uns ribautz ab paubrieira», e vv. 57-58: «C’al ribaut plas / la via drechurieira»; Peire Vidal, *Bon’aventura don Dieus als Pizas* (*BdT* 364.14), vv. 35-36: «e que estes Lombardi’en defes / de crois ribautz e de mals escaras».

48. *alegr’e baut*: dittologia sinonimica; cfr. il *salut* di Arnaut de Maroill, *Dona, sel qe no pot aver* (*BdT* 30.II), v. 52: «alegres e bautz».

49-56. Le due *tornadas* presentano timbri rimici differenti da quelli dell’ultima *cobla*. Vatteroni, considerando il testo un componimento scritto, per così dire, ‘a caldo’, ritiene imputabile l’irregolarità rimica alla «fretta che possiamo presumere contraddistinguere i testi d’occasione» («La fortuna di *L’autr’ier jost’una sebissa*», pp. 245-246, nota 13); tuttavia, avendo evidenziato la natura ludica e scevra da intenti politici della disputa allegorica (a tal proposito si rinvia *Supra*), si potrebbe piuttosto valutare l’anomalia delle *tornadas* come una volontaria variazione del timbro tipico dei congedi occitani, operazione sperimentata da un gruppo ristretto di trovatori del XIII secolo. Cfr. al riguardo Edoardo Vallet, *A Narbona. Studio sulle ‘tornadas’ trobadoriche*, Alessandria 2010, p. 71: «alcune *tornadas* [...] presentano dei timbri nuovi rispetto alle *coblas*: si potrebbe trattare delle prime testimonianze di innovazione del canone»; ad ogni modo i due congedi si mostrano analoghi a una coppia di *coblas doblas* con nuovo timbro. Per altri tipi di irregolarità nelle *tornadas* trobadoriche si veda Vallet, *A Narbona*, pp. 71-78.

49-50. In **R** i rimanti del distico sono *sentit: moric*.

51. *mala-t vi*: *mala*, da MĀLĀHÖRĀ, ha valore avverbiale: «‘malheureusement, pour son malheur’exp. d’exclamation» (*FEW*, VI:124;

cfr. anche *SW*, V:40); sul costrutto *mala* + l'indicativo perfetto cfr. Jensen, *The syntax*, § 580. Si vedano altre occorrenze della locuzione, prive del pronome clitico: Guiraut de Calanso, *Ab la verdura* (*BdT* 243.1), vv. 52-54: «donc se·l ses di / anc mala vi / Mon Sen ni sa gaia semblansa»; Bertran d'Alamano, *Pueis chanson far no m'agensa* (*BdT* 76.15), vv. 41-42: «Tan mala vi s'acoindansa / qi·l mesçai en cest pais»; Elias de Barjols, *Si·l belha·m tengues per sieu* (*BdT* 132.12), vv. 15-16: «ben puesc dir que mala vi / sa guaya semblansa»; Gaucelm Faidit, *Maintas sazoz es hom plus voluntos* (*BdT* 167.35), vv. 13-14: «Mala vi anc sa gran beutat plazen / don mieils cujei aver mon cor jauzen»; Guillem Evesque, *Valors e beutatz e dompnei* (*BdT* 215.1), v. 40: «mala vi son guay cors prezan».

55. *fi*: «frieden» (*SW*, III:489), «accord, paix» (*LR*, III:328; *FEW*, III:560), in dittologia sinonimica con *treu*.

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographieder Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- COM 2** *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005 (COMI 2001).
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique dela poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- LR** François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-1844.
- PD** Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- REW** Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1911.
- SW** Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TF** Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, 2 voll., Aix-en-Provence 1878-1886.
- TLIO** *Tesoro della lingua italiana delle origini*, diretto da Pietro G. Beltrami (1997-2013), Paolo Squillaciotti (2013-2014), Lino Leonardi (2014-), in rete, C.N.R., 1997ss.

Edizioni

Aimeric de Belenoi

Andrea Poli, *Aimeric de Belenoi. Le poesie*, Firenze 1997.

Aimeric de Peguilhan

William P. Shepard e Frank M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (Illinois) 1950.

Albertet

Francesca Sanguineti, *Il trovatore Albertet*, Modena 2012.

Anelier de Toloza

Richard E. F. Straub, *Les sirventes de Guilhem Anelier de Tolosa*, in *"Cantarem d'aquestz trobadors": Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di Luciano Rossi, Alessandria 1995, pp. 127-168.

Anonimo (BdT 461.146)

Robert Taylor, *"L'altrier cuidai aber druda" (PC 461,146). Edition and Study of a Hybrid-Language Parody Lyric*, edited by Hans-Erich Keller (et al.), in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*. 2 voll., Kalamazoo 1986, vol. II, pp. 189-201.

Anonimo (BdT 461.35)

Carl Appel, «Poésies provençales inédites tirées des manuscrits de l'Italie», *Revue des langues romanes*, 40, 1897, pp. 405-426.

Anonimo (BdT 461.70a)

Francesco Ugolini, *La poesia provenzale e l'Italia*, Modena 1949, p. 119.

Arnaut Daniel

Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel. Canzoni*, Firenze 2015.

Arnaut de Maroill

Francesca Gambino, *'Salutz d'amor'. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma 2009, p. 298.

Bernart de Ventador

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

Bernart Marti

Fabrizio Beggiato, *Il Trovatore Bernart Marti*, Modena 1984.

Bertran Carbonel

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

Bertran d'Alamano

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

Bertran de Born

Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence 1985.

Elias de Barjols

Giorgio Barachini, *Il trovatore Elias de Bariols*, Roma 2015.

Garin d'Apchier

Fortunata Latella, *I Sirventesi di Garin d'Apchier e di Torcafol*, Modena 1994.

Gaucelm Faidit

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit. Troubadour du XII^e siècle*, Paris 1965.

Giraut de Bornelh

Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh, herausgegeben von Adolf Kolsen, 2 voll., Halle 1910-1935.

Guglielmo di Poitiers

Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973.

Gui de Cavaillon

Adolf Kolsen, *Dichtungen der Trobadors*, Halle 1916-1919.

Guilhem d'Autpol

William D. Paden (et al.), «The Poems of the troubadour Guilhem d'Autpol and Daspol», *Romance Philology*, 46, 1993, pp. 407-452.

Guilhem de Saint-Didier

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

Guilhem Evesque

Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Wiesbaden 1892.

Guilhem Rainol d'At

Angelica Rieger, *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen 1991.

Guiraut de Calanso

Giorgia Laricchia, *Studio ed edizione del canzoniere di Guiraut de Calanso*, tesi di dottorato in Filologia (ciclo XXXIII, Università degli Studi di Napoli Federico II).

Joan de Pennas

Angelica Rieger, *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen 1991.

Lanfranc Cigala

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

Marcabru

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

Marques

Angelica Rieger, *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen 1991.

Monge de Montaudon

Michael T. Routledge, *Les Poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier 1977.

Montan

Irénée M. Cluzel, *Le troubadour Montan (XIII^e siècle)*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, 2 voll., Liège 1974, pp. 153-164.

Peire Cardenal

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena 2013.

Peire del Vilar

Laura Kendrick, «Sendatz vermeills, endis e ros. Another Sirventes from 1285», *Romance Notes*, 24, 1984-1985, pp. 277-284.

Peire Vidal

d'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal, Poesie*, Milano-Napoli 1960.

Raimbaut d'Aurenga

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

Reforsat de Forcalquier,

Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Wiesbaden 1892.