

Luca Morlino

## Il sicomoro, l'ametista e altre curiosità di Guillem de Cabestaing

A Gioe, *ab joi*

Quasi con la stessa ricorrenza topica dell'esordio stagionale nella lirica trobadorica, se non ancora più di frequente, gli studi e anche i semplici cenni manualistici o enciclopedici sulla produzione poetica di Guillem de Cabestaing prendono l'abbrivio dalla considerazione di come essa sia stata fatalmente per lo più soverchiata e oscurata dalla famosa leggenda del cuore mangiato di cui il trovatore rossiglione è protagonista e vittima:<sup>1</sup> quindi – si può aggiungere – vittima due volte, tanto come personaggio narrativo, quanto come autore lirico. È un rilievo di per sé

Ringrazio i revisori anonimi per i suggerimenti e le precisazioni.

<sup>1</sup> Bastino qui a titolo d'esempio gli *incipit* di Luciano Rossi, «“Nel modo più lieve”», in *Il Pomerio. Antologia poetica*, a cura di Gianni Scalia, Reggio Emilia 1983 (*In forma di parole*, 7), pp. 655-671 (a p. 657): «A Guillem de Cabestany, trovatore catalano del Rossiglione, ma d'espressione provenzale, nato intorno al 1165 e ancora attivo nel 1212, è toccata la ventura d'esser conosciuto dai più per la leggenda del cuore mangiato, non del tutto peregrinamente attribuitagli dalle *vidas*, anziché per le sue poesie»; Michel Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje. Chanson de départie ou chanson de change?*», in *Exils*, sous la direction d'Hyacinthe Carrera, Perpignan 2010, pp. 33-53: «Le troubadour roussillonnais Guillem de Cabestany est universellement connu par la légende du cœur mangé, légende reprise tour à tour par Boccace et Stendhal, qui ont fait de ce modeste chevalier le paragon du *fin amador*. Moins connue que sa *vida*, son œuvre témoigne du fait que cette réputation n'est en rien usurpée»; Gerardo Larghi, «Guilhem de Cabestanh (...1175-1212 ...)», in Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014, pp. 249-251: «Destino comune ad alcuni trovatori è quello di aver goduto di una vasta fama raggiunta però quasi più per le leggende su di loro accumulatesi che non per vere ragioni letterarie e di abilità compositiva. Tra costoro sicuramente si annovera G. che ci ha lasciato un discreto canzoniere, ma che è assai noto al pubblico soprattutto per la leggenda del “cuore mangiato”, fonte di ispirazione per poeti e letterati di tutti i tempi».

inevitabile, anche se merita notare che, proprio in virtù della celebre *vida*, le stesse poesie di Guillem non sono comunque rimaste appannaggio esclusivo degli addetti ai lavori, essendo anzi state integralmente riportate e tradotte in francese in almeno due opere di carattere divulgativo,<sup>2</sup> mentre qualche suo verso risuona pure nella più recente rielaborazione di tale leggenda, il libretto di Martin Crimp per l'opera musicale *Written on Skin* di George Benjamin.<sup>3</sup>

La produzione poetica del trovatore rossiglioneese ha invero goduto di una certa fortuna in età medievale, nonostante il numero non elevato di componimenti conservati (otto o nove, a seconda delle attribuzioni), tutte canzoni, se si considera in primo luogo che la tradizione manoscritta di *Lo doutz cossire* (BdT 213.5) ammonta a ben ventidue testimoni.<sup>4</sup> Per quanto riguarda la sua collocazione nei canzonieri, degno di riguardo è soprattutto l'ottavo posto a lui assegnato in **B**, sia pure con soli tre componimenti dopo la *vida* e un quarto erroneamente slittato nella serie seguente, dedicata a Bernart de Ventadorn, a fronte del tredicesimo, ma con sei canzoni, nel 'fratello maggiore' **A**.<sup>5</sup> Quest'ultima sede è comunque più che rispettabile in rapporto alla mole di tale silloge, alla sua importanza e preferenza per lo stile del *trobar clus*,<sup>6</sup> da cui Guillem pure si distanzia nel complesso delle sue canzoni,

<sup>2</sup> Emile Escallier, *Le destin tragique de Guillaume de Cabestan le troubadour*, Grenoble 1934; Renada-Laura Portet, *La Viole et l'Or. Les amours véritables de Guillem de Cabestany*, Perpignan 1996.

<sup>3</sup> Cfr. Anna Maria Babbi, «*Written on Skin*: il Medioevo di George Benjamin», in «*La somma de le cose*». *Studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di Alvise Andreose, Giovanni Borriero e Tobia Zanon, Padova 2018, pp. 527-533, a p. 530; Emma Dillon, «Vocal Philologies: *Written on Skin* and the Troubadours», *The Opera Quarterly*, 33, 2018, pp. 207-248, alle pp. 221-222, e Ead., «Medieval Sources for George Benjamin's and Martin Crimp's *Written on Skin* (2012): *Cansos, Vidas, Razos*, and Songbooks of Guillem de Cabestaing», *The Opera Quarterly*, 33, 2018, pp. 319-336, alle pp. 322-329.

<sup>4</sup> Si comprende nel novero la doppia testimonianza del canzoniere **Q** e la citazione cinquecentesca nelle carte di Giovanni Maria Barbieri. Per le attribuzioni, si veda la nota 24.

<sup>5</sup> Cfr. «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da Anna Ferrari, I. *Canzonieri provenzali*, 9. Paris, Bibliothèque nationale de France, **B** (fr. 1592), a cura di Stefania Romualdi, Modena 2006, pp. 51, 53, 55 e 58.

<sup>6</sup> Cfr. Giosuè Lachin, «Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale», in *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause*, Atti del XVI e del XVII Convegno interuniversitario di Bressanone, a cura di Gianfelice Peron, Padova 1995, pp. 267-304, a p. 291.

nonostante la preziosità di alcune sue scelte rimiche e «immagini ‘esotiche’»,<sup>7</sup> alle quali è dedicato questo contributo, e di una *iunctura* ossimorica come lo stesso *doutz cossire*, che è stata accostata alla «sofferenza insieme dolorosa e piena di dolcezza» della letteratura mistica.<sup>8</sup> È poi certamente rimarchevole la seconda posizione in **H**, anche se piuttosto relativa, non tanto per le due sole canzoni compensate comunque più oltre dall’aggiunta di una nuova serie con altre due canzoni dopo una *razo*, quanto piuttosto per la verosimile possibilità che questo canzoniere costituisca l’appendice di una più ampia raccolta.<sup>9</sup> Ancor più relativa è la sesta fila in **N**<sup>2</sup>, che trasmette soltanto la *vida*, ma comunque «prima di altri trovatori che, nel rispetto dell’ordine seguito da Petrarca, avrebbero dovuto invece precederlo».<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Così Rossi, «“Nel modo più lieve”», p. 666, che non a caso al riguardo aggiungeva poi tra parentesi: «sulle quali pure sarà bene soffermarci brevemente più avanti»; la definizione amplia quella di Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, p. 1066, relativa più in particolare alle «comparaciones exóticas» e tra queste per esempio alla *serps de sicamor* discussa qui sotto per prima, con richiamo esplicito allo stile di Arnaut Daniel, anche per certe rime (-*oncs*, -*ims*, -*itz*, -*ust*, -*onh*, -*ics*) di *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (*BdT* 213.3).

<sup>8</sup> Mira Mocan, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale ‘cossirar’*, Roma 2004, p. 136, con riferimento più specifico all’«esperienza della presenza di Dio e della sua ricerca» tipica per l’appunto della mistica; anche se «si iscrive tra le descrizioni usuali dell’amore come portatore insieme di gioia e di dolore, o del dolore d’amore come fonte di felicità» (p. 134), il sintagma *doutz cossire* annovera solo otto occorrenze nel *corpus* trobadorico, due delle quali in Guillem: oltre all’*incipit* già citato, si tratta di *douz cossirier*, in *Egan, res qu’ieu vis* (*BdT* 213.8, v. 26); le altre in Arnaut de Maruèlh, *BdT* 30.19, v. 1: «Mout eron doutz miei cossir»; Cadenet, *BdT* 106.1, v. 29: «lo dous cossir del belh cors benestan»; Pons de Capdoill, *BdT* 375.7, v. 43: «car de ren als non son miei dous consire»; Bertolome Zorzi, *BdT* 74.2, v. 88: «si m’ant doutz consisir vencut»; Rostaing Berenguier de Marseilla, *BdT* 427.1, v. 5: «c’ab docxz consir, consirant nueh e dia»; Anonimo, *BdT* 461.37, v. 29: «Pos li dous consire».

<sup>9</sup> Cfr. Maria Careri, *Il canzoniere provenzale H* (*Vat. Lat. 3207*). *Struttura, contenuto e fonti*, Modena 1990, pp. 101-102, 107-110 e *ad indicem*, s.v. *Guillem de Cabestaing*.

<sup>10</sup> *Il canzoniere provenzale N<sup>2</sup>* (Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1910), introduzione e edizione diplomatica a cura di Susanna Barsotti, Pisa 2022, p. 40, nel quadro dell’analisi più generale della struttura del canzoniere, ispirata per l’appunto alla galleria trobadorica petrarchesca del *Triumphus Cupidinis* (alle pp. 36-45).

A riprova dell'importanza del trovatore concorre poi la tradizione indiretta, con la «notevole influenza» dei suoi schemi metrici, «non solo sui poeti provenzali e francesi che in larga misura li hanno imitati o contraffatti, ma anche su quelli iberici (non esclusi, anche se per via indiretta, alcuni trovatori d'espressione galego-portoghese)». <sup>11</sup> Particolarmente indicativo è inoltre il ruolo esemplare attribuitogli con ben cinque citazioni – una delle quali peraltro tratta da una poesia altrimenti ignota, che per di più è una tenzone, a fronte di un *corpus* che conserva soltanto canzoni – nei due trattatelli metrici di Ripoll, rilevabile anche attraverso vari richiami intertestuali nell'annesso canzonieretto catalano e verosimilmente favorito da ragioni geografiche. <sup>12</sup> Infine, si deve ricordare la ripresa letterale di alcuni suoi versi anche oltre il dominio romanzo da parte del *Minnesänger* Heinrich von Morungen. <sup>13</sup>

Anche in età moderna non sono certo mancati gli apprezzamenti critici, a partire da Friedrich Diez: «Guillem ist einer der empfindungsvollsten Troubadours; wenige kennen, wie er, jenes Schwelgen in der Wonne der Leidenschaft, das, wie die Biene, aus Gift noch Süßigkeit saugt». <sup>14</sup> È del resto notevole che la prima edizione critica delle sue

<sup>11</sup> Luciano Rossi, «Per il testo delle poesie di Guillem de Cabestany: *Anc mais no-m fo semblan* (BdT 213, 2)», in *Studi Portoghesi e Catalani*, L'Aquila 1984 (*Romanica Vulgaria. Quaderni*, 7), pp. 91-106, a p. 91; cfr. inoltre Luciano Rossi e Agostino Ziino, «Mout m'alegra douza vos per boscaje», *Cultura Neolatina*, 39, 1979, pp. 69-80, e la nota seguente.

<sup>12</sup> Cfr. *The "Razos de trobar" of Raimon Vidal and Associated Texts*, edited by John Henry Marshall, London 1972, pp. XLV, 101 e 104-105; Lola Badia, *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Barcelona 1983, pp. 137, 142, 148-149, 187, 193, 198, 204 e 217. Un'ulteriore possibile testimonianza di tale fortuna in area catalana, nello specifico di carattere metrico, è stata segnalata da Anna Radaelli, «Lirica trobadorica in Catalogna: gli svaghi notarili a Castelló d'Empúries (poesia per gioco, *dansas* e *coblas*)», in *Miscellanea di studi trobadorici e provenzali in onore di Saverio Guida*, a cura di Gerardo Larghi, Walter Meliga e Sergio Vatteroni, Modena 2022, pp. 415-452, a p. 429.

<sup>13</sup> Cfr. Joan Dalmaes Paredes, «Vom Troubadour zur Legende: Über die Rezeption der Lyrik von Guillem de Cabestany im Minnesang», in *Los motz e-l so afinant. Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, a cura de Meritxell Simó, Roma 2020, pp. 151-158.

<sup>14</sup> Friedrich Diez, *Leben und Werke des Troubadours*, Zwickau 1829, p. 88 (= Leipzig 1882<sup>2</sup>, p. 76); cfr. analogamente François Romain Cambouliu, *Essai sur l'histoire de la littérature catalane*, Paris 1857, p. 59: «les poésies de Cabestanh procèdent d'une passion vraie, profonde, un peu sensuelle, quoique sans

poesie, procurata da Franz Hüffer, risalga al 1869, ovvero ancora poco più che agli albori dell'ecdotica trobadorica,<sup>15</sup> alla quale hanno fatto seguito quelle realizzate rispettivamente nel primo e nel secondo Novecento da Arthur Långfors e da Montserrat Cots.<sup>16</sup> Il giudizio che appare oggi più rilevante – anche per il suo carattere militante e provocatorio – si deve comunque a Luciano Rossi:

Ma fra i poeti occitanici dello scorcio del secolo XII Guillem non è una figura minore: abile tessitore di schemi metrici, imitati o contraffatti da una nutrita schiera di estimatori, esperto musicista, il suo canzoniere, esclusivamente amoroso, è un esempio di coerenza stilistica, finora non adeguatamente valutata dai provenzalisti, anch'essi occupati a tentar di risolvere l'intrigo del cuore mangiato, o minori questioni attributive, più che ad interpretare i testi (del resto, è raro che i provenzalisti mostrino interesse per la letteratura).<sup>17</sup>

grossièreté»; Joseph Salvat, «Guilhem de Cabestany», in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge* (1964), ouvrage préparé par Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, Édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris 1992, p. 597: «Le chevalier qui combattit à Las Navas de Tolosa fut l'un des plus charmants et des plus délicats chantres de l'amour, pour qui la fidélité à sa dame était le devoir le plus sacré».

<sup>15</sup> *Der Trobador Guillem de Cabestanh. Sein Leben und seine Werke*, von Franz Hüffer, Berlin 1869, cioè sì dopo il Peire Vidal di Bartsch (1857), ma comunque prima del *Grundriss* dello stesso Bartsch (1872), del Jaufre Rudel di Stimming (1873) e del fondamentale studio sui canzonieri di Gröber (1877). Di Hüffer (1845-1889), attivo poi con la firma anglicizzata Francis Hueffer soprattutto come critico musicale e librettista (tra l'altro di un dramma intitolato *The Troubadour*, 1886), si ricorda anche il volume *Troubadours. A History of Provençal Life and Literature in the Middle Ages*, London 1878, contenente un capitolo su Guillem (pp. 151-168), dedicato per lo più alla *vida* ma concluso dalla traduzione di *Lo jorn que-us vi, domna, premeiramen* (BdT 213.6); egli trasmise inoltre la passione per i trovatori e in particolare per Guillem de Cabestaing al figlio Ford Madox Ford: cfr. Ashley Chantler, «Ford Madox Ford and the Troubadours», in *Ford Madox Ford, France and Provence*, Edited by Dominique Lemarchal and Claire Davison-Pégon, Amsterdam - New York 2011, pp. 203-216.

<sup>16</sup> Arthur Långfors, «Le troubadour Guilhem de Cabestanh», *Annales du Midi*, 26, 1914, pp. 5-51, 189-225 e 349-356, poi in volume (con modifiche): *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, éditées par Arthur Långfors, Paris 1924; Montserrat Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 40, 1985-1986, pp. 227-330.

<sup>17</sup> Rossi, «“Nel modo più lieve”», p. 657, giusto dopo l'*incipit* qui citato nella nota iniziale.

Al netto della *vis* polemica espressa tra parentesi dallo studioso, l'appunto critico di fondo è analogo a quello più generale di Costanzo Di Girolamo che un quarto di secolo dopo ha ispirato la fondazione di *Lecturae tropatorum*, ovvero la constatazione della «frequente carenza di un'interpretazione adeguata dei testi», in non poche edizioni dotati di «commenti di una disarmante esiguità». <sup>18</sup> È peraltro significativo che Rossi abbia formulato tale parere riguardo al *corpus* poetico di Guillem commentando in particolare le canzoni *Al plus leu qu'ieu sai far chansos* (BdT 213.1a) e *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (BdT 213.3) – a margine della traduzione integrale di quest'ultima in una suggestiva antologia della poesia universale priva di altri testi trobadorici <sup>19</sup> – anziché la già citata *Lo doutz cossire*, che proprio come nei canzonieri medievali è la più fortunata anche nelle raccolte moderne. <sup>20</sup> Non meno interessante è il rilievo di Rossi nei confronti del maggiore impegno critico rivolto alla *vida*, tanto più avendo egli parallelamente dato alla luce uno studio di cento pagine sull'argomento, che comprende però anche «un nuovo tentativo d'interpretazione dell'intero canzoniere di Guillem», <sup>21</sup> finalizzato proprio a mettere in relazione il tragico racconto e i testi lirici, tradizionalmente invero slegati – quando non imputati a testi non conservati, ovvero al caso – dai commentatori, come ribadito soltanto qualche anno dopo proprio da Di Girolamo:

Lirica e racconto vengono insomma proposti al pubblico del XIII secolo in un unico inscindibile pacchetto, in cui talvolta l'incorniciamento narrativo prende il sopravvento sui testi, come nel caso di Guillem de Cabestany, a cui fu collegato senza alcuna giustificazione il motivo del cuore mangiato: indubbiamente la sua *vida*, che sarà poi ripresa e

<sup>18</sup> [www.lt.unina.it/presentazione.htm](http://www.lt.unina.it/presentazione.htm).

<sup>19</sup> «*Guillem de Cabestany* tradotto da Luciano Rossi», nel già citato *Pomerio*, pp. 39-45; si veda la recensione dell'antologia firmata da Guido Neri, *Francofonia*, 10, 1986, pp. 140-143.

<sup>20</sup> Si vedano in proposito i riferimenti bibliografici di Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 278, e della relativa scheda nella *BEdT*, da integrare almeno con *La poesia dell'antica Provenza*, a cura di Giuseppe Edoardo Sansone, Parma 1984, pp. 455-461.

<sup>21</sup> Così lo stesso Rossi, «Per il testo delle poesie di Guillem de Cabestany», p. 91, nota 2, con riferimento a Luciano Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore: dal *Lai Guirun* al *Decameron*», in *Studi provenzali e francesi* 82, L'Aquila 1983 (*Romanica Vulgaria. Quaderni*, 6), pp. 28-128; cfr. inoltre Luciano Rossi, «Suggestion métaphorique et réalité historique dans la légende du cœur mangé», *Micrologus*, 11, 2003, pp. 469-500.

problematizzata da Boccaccio nel *Decameron* (IV 9), ha rispetto ai testi di questo trovatore dalle doti alquanto modeste una totale autonomia, al punto che si può facilmente immaginare che i lettori dei canzonieri fossero attratti assai più dal racconto biografico che dalle liriche.<sup>22</sup>

Questo giudizio riduttivo sulla qualità poetica di Guillem de Cabestaing non è peraltro isolato, dato che già in precedenza proprio la sua canzone *Al plus leu qu'ieu sai far chansos* era stata definita da Furio Brugnolo un «insignificante campione della convenzionalità cortese»,<sup>23</sup> nonostante l'attribuzione a Giraut de Borneill da parte di «molti copisti, suggestionati dalle analogie tematiche con la più celebre *A penas sai comensar*» (*BdT* 242.11).<sup>24</sup> Più equanime ma comunque improntato a una certa sufficienza è stato poi il parere di Giuseppe Edoardo Sansone, secondo cui l'opera di Guillem, «in genere ben articolata e ad andamento meditativo senza pervadenze didascaliche, è certo molto dignitosa, ma nulla di più». <sup>25</sup> A ogni modo lo stesso Di Girolamo ha poi

<sup>22</sup> Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, p. 217, la cui conclusione è peraltro comprovata dal caso di N<sup>2</sup> richiamato qui sopra in corrispondenza della nota 10, analogo a quello di P, per cui si veda Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Torino 1992<sup>2</sup>, p. 211: «i due celebri racconti relativi a Rigaut de Berbezilh e a Guilhem de Cabestanh (il secondo, soprattutto) sono retti da una logica autonoma, novellistica appunto, e non funzionano più, se non in senso molto vago, da 'ragioni', da motivazioni *a posteriori* per una composizione lirica».

<sup>23</sup> Furio Brugnolo, «Il sogno di una forma. La metrica delle poesie friulane di Pasolini» (1983), in Id., *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Roma 2016, pp. 143-204, a p. 150, nota 28, peraltro con un più che condivisibile riferimento critico all'ipotesi avanzata da Walter Siti, «Oltre il nostro accanito difenderla», in Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Torino 1981, pp. 151-176, a p. 161, nota 1, secondo cui lo schema metrico di *Al plus leu qu'ieu sai far chansos* (Frank 406:1) sarebbe stato ripreso dal felibro Alphonse Tavan e quindi in un componimento friulano di Pasolini.

<sup>24</sup> Rossi, «“Nel modo più lieve”», p. 658; per la discussione attributiva a favore di Guillem, si veda più estesamente Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», pp. 51-58, da integrare con la sintesi della scheda *BEdT* 213.1a. Come già Långfors, Rossi ha viceversa considerato «di attribuzione meno certa» la canzone *Egan, res qu'ieu vis* (*BdT* 213.8), mentre Cots ha stampato in appendice alla sua edizione come testo autonomo *Tant es de pretz e de valor enclausa*, trasmessa come *cobla* finale della canzone *Mout m'alegra douza vos per boscaje* (*BdT* 213.7) dai canzonieri **IKd**, da cui pure diverge per lo schema metrico: oltre al cenno nella scheda *BEdT* 213.7, si veda il bilancio storico-critico che è alla base della nuova scheda *BEdT* 461.229a, con l'ipotesi prevalente di una *cobla* anonima aggiunta in un secondo tempo alla canzone di Guillem.

<sup>25</sup> *La poesia dell'antica Provenza*, p. 455.

inserito Guillem de Cabestaing tra i «maggiori poeti lirici di origine catalana», con Guillem de Berguedan, Berenguier de Palazol, Pons de la Garda «e il più tardo e pluritonale e sperimentalista Cerveri de Girona»,<sup>26</sup> riservando infine però solo al primo e all'ultimo di questi altri l'epiteto di «trovatori di prima grandezza».<sup>27</sup> Se il disaccordo e l'oscillazione di giudizio tra gli studiosi sono fatalmente inevitabili e costituiscono anzi sempre il sale della critica, è probabile che alla valutazione dell'opera del trovatore rossiglione, oltre al peso schiacciante della *vida*, abbia nuociuto l'assenza di una più adeguata e puntuale interpretazione, avviata ma lasciata in sospeso da Rossi, nonostante i vari riferimenti all'avvenuta o prossima pubblicazione di una nuova edizione integrale a sua cura,<sup>28</sup> a seguito di quella in larga misura insoddisfacente realizzata da Cots, e poi ripresa con esiti almeno in parte discutibili da Michel Adroher.<sup>29</sup> Quest'ultimo ha comunque opportunamente notato che «pour limpides qu'ils soient dans leur ensemble, examinés de plus

<sup>26</sup> Costanzo Di Girolamo, «L'eredità dei trovatori in Catalogna» (1994), in Id., *Filologia interpretativa*, Roma 2019, pp. 286-302, alle pp. 288-289.

<sup>27</sup> Costanzo Di Girolamo, «Excursus. I trovatori nella modernità», in Id., *I trovatori*, Nuova edizione, Torino 2021, pp. 233-263, a p. 234.

<sup>28</sup> La *Bibliographie de la littérature occitane du Moyen Âge*, 1, Castle Cary, 1990 (*Bulletins de l'Association International d'Études Occitanes*, 5), p. 20, registra l'uscita di Luciano Rossi, *Le poesie di Guillem de Cabestany*, Edizione critica, con introduzione, note e glossario, L'Aquila 1987, di cui non risultano tuttavia copie effettivamente reperibili nelle biblioteche, a fronte della scheda pure inserita nel catalogo OPAC SBN; si veda inoltre Alexandre Ibarz, «État présent des recherches sur les troubadours catalans: essai d'un bilan et perspectives», in *L'Occitanie invitée de l'Euregio*, Actes du Neuvième Congrès International de l'AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008, éditées par Angelica Rieger avec la collaboration de Domergue Sumien, Aachen 2011 pp. 421-430, a p. 426: «vu que l'édition de Guillem de Cabestany publiée en 1987 par Luciano Rossi est épuisée depuis 1988, Rossi prépare pour les "Editions Classiques Garnier" (Paris) une nouvelle édition critique, avec introduction, commentaire, traduction française et glossaire (son livre est prévu pour 2010)»; il volume è infine annunciato, con gli estremi bibliografici «Guillem de Cabestany, *Œuvre poétique*, par Luciano Rossi», per gli *Orsatti. Testi per un Altro Medioevo* delle Edizioni dell'Orso nella terza di copertina di *Gormund e Isembart*, a cura di Andrea Ghidoni, Alessandria 2013.

<sup>29</sup> In aggiunta ai titoli già citati alle note 1 e 16, cfr. Michel Adroher, *Les troubadours roussillonais (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Pézilla-la-Rivière 2012, pp. 77-92 e 171-196 (dove il testo critico è ripreso dalla seconda edizione Långfors), e «Le joy d'amor de Guillem de Cabestany», in *La profusion et l'unité. Pour Françoise Haffner*, sous la direction de Anne-Lise Blanc, Anne Chamayou, Mirelle Courrént et Nathalie Solomon, Perpignan 2013, pp. 195-210.



près, ses textes réservent parfois quelques zones d'ombre à l'amateur d'énigmes». <sup>30</sup> Al chiarimento di alcune di esse sono finalizzate le osservazioni seguenti, nell'auspicio di un più sistematico ritorno alle poesie di Guillem de Cabestaing, che costituiscono «un discreto canzoniere», secondo la definizione di Gerardo Larghi, forse intenzionalmente mediana tra quelle richiamate in precedenza. <sup>31</sup>

\*

Nella seconda *cobla* della canzone *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (*BdT* 213.3, vv. 8-14) occorre in rima un *hapax* trobadorico che arricchisce in modo significativo la già di per sé marcata comparazione dell'io lirico al serpente:

Mas ieu m'esjauzisc e m demor  
per un joi d'amor q'ai al cor,  
don m'es douz desiriers techitz;  
que meins que serps de sicamor  
me-n partrai per nuills vars fraiditz,  
ans m'es totz autres jois oblitz  
vas l'amor don paucs bes ajust.

I commentatori hanno opportunamente sottolineato «l'accento al peccato originale» e l'«alusión al paraíso terrenal», tanto più coerente con i riferimenti edenici all'inizio della *cobla* seguente (vv. 15-16): «Anc puous N'Adam cuillic del fust / lo fruig don tuich em en tabust»; mentre il sicomoro cui aderisce il serpente, per l'appunto «immagine del poeta avvinghiato al suo *joi*», è stato chiosato come «simbolo, nella

<sup>30</sup> Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 33.

<sup>31</sup> Larghi, «Guilhem de Cabestanh (...1175-1212 ...)», nel passo citato più estesamente alla nota 1. Si veda comunque anche la bibliografia riportata dallo studioso, utile anche per confermare la scarsa attenzione nei confronti delle poesie del trovatore da parte della scuola italiana, con l'eccezione del già ricordato Rossi, in netta controtendenza rispetto a quanto più in generale notato da William Paden, «Troubadour Studies in Italy: An American Perspective», *Tenso*, 28, 2013, pp. 46-67, e da Walter Meliga, «Old Occitan Philology in Italy: The Troubadours in Recent Past, Present, and Future», *Tenso*, 37, 2022, pp. 77-116. Proprio anche da tale punto di vista è notevole l'inserimento delle poesie di Guillem de Cabestaing nella banca dati *LMR*, con una traduzione italiana a cura di Elena Paritchkov che, nonostante le revisioni di Luca Gatti (2021) e di Paolo Canettieri (2023), resta tuttavia ancora certamente migliorabile, come bastano a dimostrare gli esempi citati qui sotto alla nota 95 e a p. 168.

cultura medievale, di fatuità e, più in generale, dell'amor profano», ovvero come «árbol del paraíso o del bien y el mal». <sup>32</sup> Vero è però che, per esempio, Rabano Mauro «tra i sensi del sicomoro indica la scienza vana, ma pure un senso di 'utilità' ripreso evidentemente dalla visione di Luca (19.1-10) fatta da San Gregorio Magno». <sup>33</sup> Proprio commentando il brano di Luca in cui Zaccheo a causa della folla sale sul sicomoro per vedere Gesù, già sant'Agostino ha interpretato tale albero come figura della Croce di Cristo, fraintesa dalla sapienza umana che secondo san Paolo equivale invero alla *stultitia apud Deum*. <sup>34</sup> Analogamente, l'autopresentazione del profeta Amos (7.14) quale «vellicans sycomoros» ha dato luogo all'esegesi di questa pianta – che il terzo giorno

<sup>32</sup> Rossi, «“Nel modo più lieve”», p. 670; Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 269, la quale si è poi limitata a riportare tale e quale la chiosa «misérable (?), mot peu clair» relativa a *fraiditz* di Långfors (*Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, p. 93, con rinvio a *SW*, s.v. *fraidit*), nonostante l'etimo segnalato già da Friedrich Diez, *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn 1853, cap. II. c. (*Französische Gebiet*), s.v. *fraiditz*: «vom ahd. *freidi*, *freidic* überläufer, abtrünniger» (a partire dalla seconda edizione del 1861-1862: «ahd. *freidi*, *freidic* 'profanus, apostata, profugus', mhd. *vreidec* treulos, übermüthig») e confermato in *FEW*, XV/2, 162b, s.v. \**fra-aiheis* (got.) 'verwegen, abtrünnig'. Ai versi in questione ha fatto inoltre riferimento Llúcia Martín Pascual, «El *Llibre del Tresor*, compendi de sabers medievals sobre filosofia natura», in *Studia mediaevalia Curt Wittlin dicata - Mediaeval Studies in Honour Curt Wittlin - Estudis medievals en homenatge a Curt Wittlin*, Edició a cura de Lola Badia, Emili Casanova i Albert Hauf, Alacant 2015, pp. 237-255, a p. 247: «La tradició trobadoresca va convertir la imatge de l'àspid guardador en la de l'enamorat que vetlava per la seua dama».

<sup>33</sup> Massimo Petrocchi, *Il simbolismo delle piante in Rabano Mauro e altri studi di storia medievale*, Roma 1982, p. 18, con riferimento a Gregorio Magno, *Moralia in Job*, 27.46 (*PL*, 76, 445): «prudenter sycomorum ascendimus»; si veda inoltre Rabano Mauro, *De Universo*, 19.6 (*PL*, 111, 513-514): «Item sycomorus vana scientia. In Ieremia: *Habitabunt dracones, hoc est, daemones, cum fatuis ficiariis* (*Jer.* I). Item in bonam partem: *Ascendit Zachaeus in arborem sycomorum* (*Luc.* XIX)».

<sup>34</sup> Cfr. Agostino, *Sermones*, 174.3 (*PL*, 38, 941-942): «Zacchaei factum allegorice. Sycomorus, crux Christi. ... Et quale genus ligni ascendit Zacchaeus? Sycomorum. ... Hunc [*scil.* Iesum] ergo volens videre Zacchaeus, in quo figurabatur persona humilium, non attendit turbam impredientem; sed ascendit sycomorum, quasi fatui pomi lignum. ... Puto quia tu irrides sycomorum: et ipsa me fecit videre Iesum. Sed tu irrides sycomorum, quia homo es: stultum autem Dei sapientius est quam hominum», con riferimento a Paolo, *I Cor.* 1.23-25 e 3.19; si veda inoltre il commento di questo brano di Donatella Pagliacci, *Introduzione a Sant'Agostino, La Croce*, Roma 2005, pp. 7-64, alle pp. 49-51.

dopo essere stata incisa diventa cibo – come immagine di Cristo nella tradizione del *Physiologus*.<sup>35</sup>

Al di là dell'ambivalenza simbolica del sicomoro e della sua «vita perenne nelle pagine dei poeti»,<sup>36</sup> andrà notato che in un breve ma fortunato testo mediolatino discendente dalla tradizione degli apocrifi vetero-testamentari, coevo alla produzione di Guillem e noto in base all'*incipit* come *Post peccatum Adae*, di cui sono conservati tra l'altro due volgarizzamenti in lingua d'*oc*, si fa riferimento a una «arbor ... nimis ramosa, sed foliis et cortice nudata» che Seth vide nel mezzo di una fontana nel Paradiso terrestre, prima di scorgere anche un «serpentem circa arborem nudatam inuolutatum». <sup>37</sup> Se è vero che «l'idée d'un serpent couché au pied d'un arbre est un lieu commun»,<sup>38</sup> così come

<sup>35</sup> Secondo la versione Y del *Physiologus*, § XXVIII. *De Psycomora*: «Adaperto autem pscamino, tertio autem die esca fiet: percussus autem dominus noster, et tertia die resurgens ex mortuis, esca et uita omnium nostrorum»; ancor più esplicita la versione B-Is, § XXXV. *De Amos propheta*: «mora significat corpus Christi», in *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, a cura di Francesco Zambon, con la collaborazione di Roberta Capelli, Silvia Cocco, Claudia Cremonini, Manuela Sanson e Massimo Villa, Milano 2018, pp. 162 e 354, da confrontare con il corrispondente originale greco alle pp. 2357-2358, n. 76. Per i diffusi scambi tra i grecismi *sykaminus* 'gelso' e *sycomorus*, e tra quest'ultimo e *morus* 'gelso', cfr. rispettivamente Alice Planche, «La Dame au sycomore» (1978), in Ead., *Des plantes, des bêtes et des couleurs*, Orléans 1998, pp. 99-120, a p. 104, e John Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna 1989, p. 241.

<sup>36</sup> Così Eugenio Montale, «Noterelle di uno dei mille» (1964), in Id., *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di Marco Forti, Milano 1995, pp. 509-513, a p. 511; cfr. anche Giampaolo Borghello, «Il sicomoro di Montale» (1993), in Id., *Il getto tremulo dei violini. Percorsi montaliani*, Torino 1999, pp. 55-70.

<sup>37</sup> Wilhelm Meyer, «Die Geschichte des Kreuzholes vor Christus», *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der königlichen Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 16, 1882, pp. 103-165, a p. 135, con il testo di una delle due versioni in lingua d'*oc* sotto a quello latino. All'edizione sinottica dei due volgarizzamenti, con il testo latino di un altro manoscritto in apparato, in Hermann Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle 1883, in particolare alle pp. 172-175, si è ora aggiunta quella di uno dei due, ma con commento aggiornato anche in rapporto all'originale mediolatino, alla sua datazione alla seconda metà del XII secolo e alle sue versioni nelle varie lingue romanze, in «*Après que Adam fon gitatz de Paradis*». *Una leggenda occitana sul legno della Croce*, Edizione critica a cura di Alessio Collura, Alessandria 2022 (il passo in questione è a p. 38), cui si rimanda anche per altra bibliografia.

<sup>38</sup> Alexander Haggerty Krappe, *La genèse des mythes*, Paris 1952, p. 288 (citato da Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 269).

che «a ogni Albero cosmico è associato il serpente»,<sup>39</sup> d'altra parte l'albero visto da Seth nel Paradiso terrestre, nonostante la denominazione generica, in quanto privo di foglie e di corteccia è stato equiparato all'*arbor sicca* attestata nella stessa leggenda del legno della Croce, come in quelle di Alessandro Magno, del Prete Gianni e di altri viaggiatori in Oriente o pellegrini dell'anima,<sup>40</sup> da cui sono discese curiose reinterpretazioni paretimologiche legate anche proprio a Seth o al sicomoro.<sup>41</sup> Come ha notato Alice Planche a proposito dell'occorrenza di quest'ultimo nell'*Erec et Enide* e in altre opere in lingua d'oïl, «Le véritable sycomore est en fait un figuier, mais d'une variété que Chrétien de Troyes et ses émules avaient peu de chance de connaître *de visu*», che proprio per questo motivo costituisce «un témoin privilégié de ces jeux subtils qui s'établissent, dans l'imaginaire, entre la sémantique et la phonétique, jeux sans lesquels il n'y aurait ni poésie, ni véritable vie des mots».<sup>42</sup> Non è un caso che proprio nel sicomoro come *arbor sicca*

<sup>39</sup> Jacques Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, Milano 1994, p. 259.

<sup>40</sup> Cfr. almeno Angélique Marie Louise Prangsmas-Hajenius, *La légende du Bois de la Croix dans la littérature française médiévale*, Assen 1995, *ad indicem*, s.v. *arbre sec*; Barbara Baert, *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston 2004, pp. 329-333; Marco Infurna, «Alessandro Magno e gli alberi oracolari in un ciclo di pitture valdostane del XIII secolo», in *“La somma delle cose”*, pp. 109-118.

<sup>41</sup> Si veda in particolare il passo di un rifacimento della Lettera del Prete Gianni edito da Friedrich Zarncke, *Der Priester-Johannes*, Leipzig 1876<sup>2</sup>, p. 128: «Non est appellata arbor sicca recto nomine, sed arbor Seth»; è inoltre opportuno notare che, anche se solo a causa di un banale scambio paleografico ripetuto costantemente, il nome di Seth è *Sec* nel volgarizzamento del *Post peccatum Adae* siglato B in Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur*, pp. 169-179. Se è soltanto moderna e ipotetica l'interpretazione paretimologica del *siquamor* di Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, v. 5878, come «sec amour» (Henri Rey-Flaud, *La névrose courtoise*, Paris 1983, p. 61, e Glyn Sheridan Burgess, *Chrétien de Troyes, Erec et Enide*, London 1984, p. 87) o più correttamente 'seque amour', è invece comprovata da una dozzina di occorrenze medievali – a partire dal *Fiore* – la «segmentazione paretimologica in forme del tipo *secco moro*, *sechimori*» documentata in *TLIO*, s.v. *sicomoro* e nel relativo *corpus*, anche con questo esempio dell'abate vallombrosano Giovanni dalle Celle, proprio a commento del passo di Luca su Zaccheo: «Seccomoro è interpretato arbore della santa pazzia».

<sup>42</sup> Planche, «La Dame au sycomore», pp. 107 e 120, la quale a p. 104 ha del resto notato che «Le *figus sycomorus* ne croit ni en France, ni en Italie, ni dans la Grèce continentale» e che «à la différence des autres plantes méditerranéennes ...

sia stato proposto di individuare il dantesco albero del male di *Inferno* XXXIV, anche se per quest'ultimo, «in assenza di precisi riferimenti testuali» è certo «preferibile rinunciare a un'identificazione precisa». <sup>43</sup> L'esplicito richiamo di Guillem al sicomoro va comunque inquadrato nella tradizione dell'«albero secco, destinato a rifiorire col sacrificio di Cristo», che «fa riferimento appunto allo stato di peccato conseguente alla caduta di Adamo», <sup>44</sup> con la successione tra *homo vetus* e *homo novus* coerentemente proposta nella *cobla* seguente, in cui al già citato riferimento ad Adamo segue proprio quello a Cristo: «Anc pouis N'Adam cuillic del fust / lo fruig don tuich em en tabust / tant bella no·n espiret Crist» (vv. 15-17). Come ha ben notato al riguardo Isabel Grifoll, «El *laus* de la dama s'inscriu entre l'edat d'Adam, l'edat oberta pel peccat ... i aquella iniciada amb la redempció de Crist ..., integrant en la hipèbole, a través de l'Antic i el Nou Testament, tota la història de la humanitat». <sup>45</sup>

La vegetazione secca, arida, spoglia e sterile – contraltare di quella florida, umida, matura e piena – è del resto un'immagine topica del *trobar clus*, di cui sono esempi il faggio senza foglie, il salice e il sambuco di Marcabruno (*BdT* 293.33 e 3) e gli *arbre sec* che danno il là e

ne peut-il se rattacher à des modèles littéraires latins, ni aux images réelles que les poètes auraient conservées dans leur mémoire après un voyage en Provence, à Rome ou en Espagne»; tra le varie occorrenze citate dalla studiosa merita ricordare, a riprova del valore anche positivo dell'albero, «un sicamor molt riche qui molt ot de bonté» (*Siège de Barbastre*, v. 1514, ivi a p. 102) e il tipo *sacremor/sa(i)gremor*, dovuto all'influsso di *sacre* o *sacré* (p. 105) e documentato nei lessici, tra cui *FEW*, s.v. *sycomorus*, dove le attestazioni bibliche della parola e la sua memoria nella pietà popolare sono opportunamente ricordate come base fondamentale dei suoi derivati romanzi, a prescindere dall'effettivo referente vegetale.

<sup>43</sup> Stefano Prandi, *Il "diletto legno". Aridità e fioritura mistica nella Commedia*, Firenze 1994, p. 49, con riferimento a Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, p. 243: «sembra molto probabile che la dantesca *crux diaboli* sia proprio questo albero [*scil.* il sicomoro] e che Zaccheo possa servire benissimo come *figura dantis*. Come il segno di Satana, il sicomoro consente un *transitus* da questo mondo o, secondo le parole di Ugo di San Caro, "dal mondo al Padre, attraverso la croce della penitenza... Questa è la scala che vide Giacobbe". Noi potremmo aggiungere che questa è anche la scala su cui si arrampica il pellegrino».

<sup>44</sup> Prandi, *Il "diletto legno"*, p. 36.

<sup>45</sup> Isabel Grifoll, «*Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs: Andreu Febrer i els trobadors*», in *Trobadors a la Península Ibèrica: homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Edició de Vicenç Beltran, Meritxell Simó i Elena Roig, Barcelona 2006, pp. 195-221, a p. 218.

la parola-rima al *vers sec* di Alegret (*BdT* 17.2).<sup>46</sup> Guillem risolve però la contrapposizione a favore della scarsezza in luogo dell'abbondanza, proprio come Carestia-Chrétien de Troyes, giusta quanto rilevato da Rossi a proposito della seconda *tornada* di questa stessa canzone: «Que·l mals m'es dous e saborius / e·l pauc ben, mana don me pais» (vv. 53-54).<sup>47</sup> Lo studioso ha correttamente colto nel primo di questi due versi l'eco di Arnaut Daniel: «e·l mals es saboros que·m sint» (*BdT* 29.4, v. 10),<sup>48</sup> senza però stranamente indicare – come del resto nessun altro commentatore di Guillem prima di Isabel Grifoll – che il secondo richiama invece la celebre metafora della manna di Jaufre Rudel, anche per il verbo reggente *paiser* 'pascere': «Ben es selh pagutz de mana, / qui ren de s'amor gazanha!» (*BdT* 262.5, vv. 20-21).<sup>49</sup> La ripresa è tanto più significativa, dato che si tratta delle due sole occorrenze del sostantivo con valore figurato rinvenibili nel *corpus* trobadorico, come indicato già da Raynouard, a fronte delle altre due sole che richiamano esplicitamente il pane inviato da Dio agli Israeliti come cibo nel deserto (*Esodo*, 16.14).<sup>50</sup> La segnalazione appare ancor più necessaria, se si

<sup>46</sup> Oltre alle edizioni di riferimento, cfr. Aurelio Roncaglia, «Marcabruno: *Lo vers comens quan vei del fau*», *Cultura neolatina*, 11, 1951, pp. 25-48, e «Marcabruno: *Al departir del brau tempier*», *Cultura neolatina*, 13, 1953, pp. 5-33; Mario Mancini, «Marcabru, i sambuchi e il castello assediato» (1989), in Id., *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna 1993, pp. 107-131; Francesco Zambon, *Il fiore inverso. I poeti del 'trobar clus'*, Milano 2021, pp. 147-156.

<sup>47</sup> Cfr. Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», p. 59, e «“Nel modo più lieve”», p. 670, con riferimento ad Aurelio Roncaglia, «Carestia», *Cultura neolatina*, 18, 1958, pp. 121-137. Si vedano poi inoltre Costanzo Di Girolamo, «Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes», *Medioevo Romanzo*, 9, 1984, pp. 17-26, e Luciano Rossi, «Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia», *Vox Romanica*, 46, 1987, pp. 26-62.

<sup>48</sup> Cfr. Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», p. 59, e «“Nel modo più lieve”», p. 666.

<sup>49</sup> Cfr. Grifoll, «*Combas e valhs*», p. 219, che ha sottolineato nei versi in questione di Guillem «el motiu del mannà del pelegrinatge d'amor o, si voleu, el *paiser* cortès associat a l'*amor de lonh*», commentando in particolare la «saborosa fam» di Andreu Febrer, *RAO* 59.4, v. 27.

<sup>50</sup> Cfr. *LR*, s.v. *manna*, dove è riportato in primo luogo questo distico tratto da un'allocuzione a Dio di Peire d'Alvernhe, *BdT* 323.16, vv. 61-62: «des als filhs d'Israel / lach e bresca, manna e mel». L'episodio è comunque ricordato già da Marcabruno, *BdT* 293.42, vv. 22-23: «Ges non viu de manna dreicha, / cum fetz lo trips d'Israël»; notevole è inoltre l'uso come termine di paragone in due passi di *Flamenca*, vv. 4394-4395 e 6096-6099: «manna de cel non es tan douza / que cai

considera che lo stesso Rossi ha iscritto questa canzone di Guillem nel segno dei due trovatori appena citati e in particolare del più antico:

Guillem è un abile ideatore di schemi ritmico-melodici e si mostra poeta di rango, fra quelli della sua generazione. Soprattutto in *Ar vei qu'em ven-gut als jorns loncs* (*BdT* 213, 3) egli rivela di aver fatto tesoro della lezione di Jaufrè Rudel e di Arnaut Daniel, pervenendo a una sua sintesi originale. ... Tuttavia fra i due poli principali, Jaufrè e Arnaut, Guillem sembra essere attirato soprattutto dal primo, e sceglie apertamente la strada del cimento della poesia con la musica, senza per questo rinunciare alla rigorosa selezione di parole e rime.<sup>51</sup>

Anche il richiamo di Rossi a Chrétien de Troyes può essere integrato, proprio in rapporto al sicomoro e alla già rilevata successione tra *homo vetus* e *homo novus*, secondo l'interpretazione del brano in cui tale albero occorre nell'*Erec et Enide* fornita da Michela Salvini e Andrea Fassò, che merita riportare qui per esteso:

plus suau que rosada» e «... una dousor / tan saboros'al cor mi mena / que'm replenis mielz e m'abena / que non fes li mana de cel / el desert los fils d'Israel». Il valore figurato è chiosato 'gustare le gioie del paradiso' nella nota al verso sopra citato dell'edizione Chiarini di Jaufrè Rudel, mentre appare da escludere l'eventualità di una sua ripresa nel senso osceno di 'piacere carnale' a proposito del chierico che «fon pres ab una putana. / D'aïtal mana / serquet Trana, / Sur e Bar e Corrozana» messo alla berlina da Guillem de Berguedan, *BdT* 210.22, vv. 58-61 (secondo la fuorviante traduzione del v. 59 di Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris 1984, p. 137: «A la recherche d'une telle manne»), di contro all'interpretazione di *mana* «en el sentit del català *mena* 'indole', en provençal *manha* 'qualité'» e la conseguente traduzione «D'aquesta manera» nell'edizione de Riquer, ma soprattutto alla possibilità da quest'ultimo invero scartata che si tratti piuttosto dell'aggettivo sostantivato *mana* 'donna sterile' o 'vecchia', attestato in realtà anche con riferimento alle femmine di animali, in particolare alle vacche, e quindi nel senso ingiurioso di 'femme de mauvaise vie' già in età medievale, prima che in alcuni derivati moderni: cfr. *FEW*, VI/1, s.v. \**mand-*.

<sup>51</sup> Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», pp. 58 e 60, che ha ricondotto i *jorns loncs* dell'*incipit* della canzone di Guillem a *Lanquan li jorn son lonc en mai* di Jaufrè Rudel (*BdT* 262.2), «dalla quale deriva anche l'aggettivo *embroncx*, cui Guillem conferisce una posizione di privilegio, in rima» (v. 4). Lo studioso ha inoltre proposto di correggere il v. 32 «e ges aissi no m'agra ops» – a suo dire «troppo banale, fino ai limiti del non senso, nella *vulgata* e nell'edizione di Långfors» (cui corrisponde quella di Cots, se non per la variante grafica *jes*) – in «ni ges aiszit no-m fora ops», postulando una ripresa di *aizitz* di *Pro ai del chan essenhadors* (*BdT* 262.4, v. 50).

Sono le due facce della *joie*: Eros e Thanatos, la fecondità e la violenza distruttrice. O, se si vuole, le due facce del giardino, luogo della delizia ma anche dell'insidia mortale. Nel campo chiuso dell'Eden ha avuto luogo e si ripete il combattimento archetipico dell'uomo con il serpente. Se in questa giostra il primo uomo è caduto, il cavaliere-Messia, nuovo Adamo, saprà vincere il male in virtù della grazia che riceve dall'Amore. Su un letto d'argento all'ombra di un sicomoro siede una sorta di Eva, cugina e antitesi di Enide; le si è appena seduto accanto, quando si fa avanti a sfidarlo Maboagrain, l'anti-Erec vittima di un *don contraignant* (traduzione fiabesca della tentazione biblica) e rappresentante della *joie* distruttrice. Vinto il gigante, Erec dando fiato al corno – simbolo della sessualità feconda, di un Eros svincolato dalla pulsione di morte – apre a tutti le porte del “paradiso”, diffondendo la “gioia” nella “corte”: una “gioia” e una “corte” non più chiuse ma aperte. È insomma una nuova *joie*, un Nuovo Testamento, la buona novella annunciata dal cavaliere redentore.<sup>52</sup>

Un'ultima chiosa a riprova della derivazione del riferimento al sicomoro di Guillem dalla tradizione del viaggio di Seth in Paradiso si può ricavare da un altro suo passo curioso ma ciò nondimeno sinora non

<sup>52</sup> Michela Salvini e Andrea Fassò, «Alle origini del romanzo moderno: il sogno del cavaliere e il sacrificio dello sparviero» (1984), in Andrea Fassò, *Il sogno del cavaliere. Chrétien de Troyes e la regalità*, con la collaborazione di Michela Salvini, Roma 2003, pp. 79-114, a p. 89. Di conseguenza a p. 110, nota 12, anche richiamando l'occorrenza del *sagremor* «nella landa in cui si svolge il duello finale fra Lancillotto e Meleagant» (*Chevalier de la Charrette*, vv. 6993 e 6999), gli studiosi hanno contestato l'interpretazione in chiave esclusivamente negativa del sicomoro quale simbolo della *vana scientia* di cui qui sopra alla nota 33 proposta da Maria Luisa Meneghetti, «*Joie de la Cort: intégration individuelle et métaphore sociale dans Erec et Enide*», *Cahiers de civilisation médiévale*, 19, 1976, pp. 371-379, p. 378. Affine a quest'ultima è per esempio anche la lettura di Gérard Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam 1986, p. 157, a fronte della più puntuale sintesi di Lucy Polak, «Cligés, Fenice et l'arbre d'amour», *Romania*, 93, 1972, pp. 303-316, a p. 309: «Ainsi dans *Erec* c'est un (figuier) sycamore qui abrite le lit de la pucelle qui retient son amant dans le jardin magique dont l'enchantement est dissipé par Erec, dans l'épisode de la Joie de la Cort: arbre de paradis, mais aussi arbre de péché et de mort. Il apparaît sous son aspect d'arbre de vie à la fin de *Lancelot*». Si veda inoltre Lucia Lazzarini, «Gli enigmi di Chrétien de Troyes: l'avventura, il meraviglioso e il 'grande codice'» (2000-2010), in Ead., *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena 2010, pp. 287-400, a p. 312: «si è così privilegiata un'esegesi minoritaria che associa la *figus sylvestris* o *fatua* alla *vana scientia*. Molto più calzante è invece l'accezione *in bonam partem*».



adeguatamente commentato, che pure è contenuto nella sua canzone più famosa, *Lo doutz cossire* (*BdT* 213.5, vv. 35-38):

s'ieu per crezenssa  
 estes vas Dieu tant fis,  
 vius ses faillensa  
 intrer'en paradis.

Gli editori si sono infatti limitati a segnalare la pur importante ripresa di questi versi da parte di Heinrich von Morungen, in cui d'altra parte e forse non a caso manca un equivalente dell'aggettivo *vius*,<sup>53</sup> con l'aggiunta di un riferimento invero meno pertinente da parte di Cots a un passo di Ausiàs March in cui questi esprime il desiderio di essere accolto in Paradiso nonostante il suo «mal servir».<sup>54</sup> La volontà di entrare vivo in Paradiso dichiarata da Guillem non è però certo comune, non solo dal punto di vista teologico, essendo una grazia concessa a pochissimi veri e propri eletti come il patriarca Enoch (*Genesi*, 5.24) e il profeta Elia (*II Re*, 2.11), ma nemmeno da quello mitologico e letterario, trattandosi di un elemento narrativo caratteristico di personaggi leggendari e autori dall'immaginazione geniale, quali rispettivamente Alessandro Magno e Dante, oppure di un *adynaton* alquanto ardito.<sup>55</sup>

Nella lirica trobadorica sono indubbiamente numerosi i riferimenti al Paradiso, che costituisce tuttavia per lo più un attributo della gioia o della donna amata: per esempio «adoncx me ve us joys de paradis»

<sup>53</sup> Cfr. Heinrich von Morungen, *Owê, war umbe volg ich tumbem wâne* (*Lied* 17), vv. 23-24: «hete ich nâch gote ie halp sô vil gerungen, / er naeme mich zuo zim», con la traduzione moderna di Tervooren: «Wenn ich mich je halb soviel um Gott bemüht hätte, nähme er mich zu sich»; cfr. anche Dalmases Paredes, «Vom Troubadour zur Legende», p. 155, nota 9: «Wenn ich jemals Gott so fûgig wære, / wûrde er mich zweifelsohne zu sich nehmen».

<sup>54</sup> Cfr. Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 285, con riferimento ad Ausiàs March, *RAO* 94.107, vv. 57-59: «Per mal servir no crech l'aja perdut / car si-lls treballs hagues soferts per Deu, / cors glorios for a 'n lo regne seu».

<sup>55</sup> Non è un caso che il passo di Guillem sia stato citato da Francis Dubost, «La folie du désir, Tristan, Lancelot, Galehaut et alii...», *Revue des langues romanes*, 118, 2014, pp. 331-351, a p. 351, nota 41, in corrispondenza di queste considerazioni a p. 346: «Tel est le désir médiéval dans ses formulations les plus déterminées, par delà le bien et le mal, au-dessus des lois de l'Église, au-dessus des valeurs féodales, au-dessus même du Salut. Quel qu'en soit le prix à payer, fût-ce au prix du paradis perdu, le désir illumine la vie».

(Attribuzione dubbia, *BdT* 70.11, v. 36), «que sa beutzatz desus del cel partis, / que tan sembra obra de paradis / qu'a penas par terrenals sa conhdia» (Guilhem de Montanhagol, *BdT* 225.7, vv. 28-30); oppure un termine di paragone: «que mais la vuelh que paradis» (Guillem de Berguedan, *BdT* 210.14, v. 14), «plus ric ioy que Paradis» (Peire Raimon de Tolosa, *BdT* 355.10, v. 26). In quanto luogo celestiale, esso è certo desiderato, ma evidentemente soprattutto come approdo spirituale, ovvero come ricompensa per le azioni terrene: «qu'en paravis n'aura doble joi m'arma» (Arnaut Daniel, *BdT* 29.14, v. 35), «qu'eu faz'obra tant pura, / que paradis / aia conquis» (Lanfranc Cigala, *BdT* 282.2, vv. 104-106). È un luogo in cui il poeta, al culmine della gioia per la vista della donna amata, può anche credere di trovarsi: «si ri mon cor de joy ple; / qu'esser cug em paradis» (Raimbaut d'Aurenga, *BdT* 389.11, vv. 44-45), «Chan vei·l bel vis, los dos ols e·l jen rire, / lors mi senbla ch'en paradis estaya» (Anonimo, *BdT* 461.18a, v. 26). La presenza, tuttavia, può ovviamente essere soltanto immaginata, come non a caso nella cornice della tenzone fittizia con Dio del Monaco di Montaudon, *L'autrier fuy en Paradis* (*BdT* 305.12).

L'unica altra occorrenza dell'aggettivo *vius* in rapporto al Paradiso nel *corpus* trobadorico è in realtà soltanto apparente, in quanto negata nello stesso verso dalla voce verbale *mueira*, e fa quindi riferimento propriamente alla vita spirituale: «e qui volra esser de sa companha / mueira per lui si vol vius remaner / em paradis ...» (Raimbaut de Vaqueiras, *BdT* 392.3, vv. 69-71). Così è anche in questi versi di Cerveri de Girona: «qe si sens vos me moria, na Liza, / no m'es semblan qu'entres en paradis. / Si faria, pus que per vos moris!» (*BdT* 434a.49, vv. 54-56), notevoli qui anche per l'uso della locuzione verbale *entrar en paradis*, comune al passo in esame di Guillem, che entrambi hanno comunque ripreso con ogni probabilità dal verso della sestina di Arnaut Daniel successivo a quello qui sopra citato: «si negus hom per ben amar lai entra» (*BdT* 29.14, v. 36). Tale sintagma è infatti raro nella lirica trobadorica, mentre occorre più spesso nelle opere religiose o morali, comunque a proposito dell'eventuale gioia dopo la morte.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Cfr. per esempio Matfre Ermengaud, *Breviari d'Amor*, vv. 2586-2587: «per tal que, quan venra lurs fis, / s'en intro pur em paradis», vv. 24862-24864: «quar negus homs en paradis / adoncs intrar no podia / tro quez ell obri la via»; Ramon de Perellos, *Viage al Purgatory*: «quar non em pas incara dines de intrar en Paradis».

A quanto risulta, l'*adynaton* di Guillem trova altrimenti riscontro in ambito occitano soltanto nel più tardo romanzo di *Flamenca*, vv. 740-742: «Amors lur a tal joi donat / ques a cascun fon ben avis / que totz vius fos en paradis». Appare quindi tanto più significativo che tale espressione sia stata formulata da un autore che in un'altra poesia ha con ogni probabilità tratto ispirazione dal racconto del viaggio di Seth in Paradiso, a maggior ragione se si considera che uno dei due già menzionati volgarizzamenti in lingua d'*oc* del *Post peccatum Adae*, proprio prima del passo relativo al serpente avvinghiato all'albero secco, riporta esplicitamente il sintagma «dedins paradis», assente nell'altra versione e nelle redazioni edite dell'originale mediolatino:

E l'angel li mandet que el tornes areire e gardes outra vejada dedins paradis. E Seht s'en tornet areire et esgardet l'albre don vos avem parlat. E vi un serpent que avia environat l'albre don vos avem parlat. E Seht fo mot espaventatz de la serpent e torna a l'angel.<sup>57</sup>

\*

Oltre che per i già sottolineati riferimenti ad Adamo e a Cristo, la terza *cobla* della canzone *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (*BdT* 213.3, vv. 15-21) è notevole perché Guillem fa sfoggio di un altro termine di paragone piuttosto ricercato, in questo caso relativo alla bellezza della donna amata:

Anc puois N'Adam cuillic del fust  
lo frug don tuich em en tabust  
tant bella no·n espiret Crist:  
bel cors benestan, car e just,  
blanc e lis plus q'us amatist;  
tant es yll bella q'ie·n sui trist,  
car de mi no·il pren mais de soing.

<sup>57</sup> «*Après que Adam fon gitatz de Paradis*», p. 38; per il testo latino e l'altra versione in lingua d'*oc*, cfr. Meyer, «Die Geschichte des Kreuzholes vor Christus», p. 135: «Reversus ergo ad angelum quae uiderat diligenter narravit. Cui precepit angelus, ut iterum ad hostium rediret et alia uideret. Qui reversus intuitus est serpentem circa arborem nudatam inuolutatum»; Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur*, p. 174: «Et aqui meteys li comandec que tornes a la porta, e que regardes, si veyria may's re. Sec torne la e mes le cap dedins, ayssi co avia fag denans, e vic un serpent que environava l'albre e tornejava. Sec quant ac vist ayssso, tost s'en tornec totz esperdutz a l'angel, dieys li aquo que avia vist».

L'interessante riferimento comparativo all'ametista non è stato tuttavia commentato sinora in modo adeguato ed è stato anzi limitato «sólo a la tersura de la piel, adjetivada con *lis*, y no incluye *blanc*», sulla base dell'erronea convinzione secondo cui tale pietra «es violeta, y difícilmente podía ser ignorado este hecho, por quanto tal piedra era ostentada por los obispos»,<sup>58</sup> ovvero «non è certo di colore bianco».<sup>59</sup> Pur ritenendo «legittimo interpretare solo *lis* come attributo della pietra», Luca Gatti ha recentemente proposto che «la dittologia *tout court* possa essere riferita all'ametista», interpretando *blanc* nel senso estensivo di 'luminoso', se non anche alla luce di un'ipotetica rifunzionalizzazione simbolica.<sup>60</sup>

Un'interpretazione più propriamente allegorica del termine si ritrova peraltro già, a ben guardare, nella traduzione di Raynouard: «pur et poli plus qu'une améthyste».<sup>61</sup> Comunque sia, anche in termini letterali, occorre rilevare che in realtà il «Purpureus color ac violaceus» dell'ametista è paragonato da Marbodo di Rennes a una goccia di vino o a una rosa monda, che quanto più è debole («martidior») tanto più «evanesce in album», così da sembrare vino annacquato.<sup>62</sup> Se l'ultimo emistichio citato in originale può essere beninteso interpretato anche nel senso più estensivo di «svanisce tanto nel colore», secondo la traduzione di Bruno Basile,<sup>63</sup> certo è comunque che alcuni volgarizzamenti medievali del *Liber lapidum* di Marbodo e altri testi a esso riconducibili hanno fatto letteralmente riferimento al colore bianco, in cui talvolta si stinge l'originaria venatura violacea: per esempio «L'une

<sup>58</sup> Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 269; così anche Oriana Scarpati, *Retorica del 'trobar'. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, p. 180, nota 10: «viene citata esclusivamente per la sua levigatezza».

<sup>59</sup> Luca Gatti, «Diamanti, magneti e altre noterelle di mineralogia nella lirica medievale», *Carte romanze*, 8/2, 2020, pp. 97-118, a p. 104.

<sup>60</sup> Gatti, «Diamanti, magneti e altre noterelle», p. 102: «Dubbio è se gli attributi *blanc* e *lis* vadano entrambi riferiti alla pietra».

<sup>61</sup> LR, s.v. *almatist*, non citato da Gatti, che riporta invece le traduzioni letterali di *blanc* di Långfors e Cots: cfr. Gatti, «Diamanti, magneti e altre noterelle», p. 103, nota 33.

<sup>62</sup> Marbodo di Rennes, *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, a cura di Bruno Basile, Roma 2006, p. 56, vv. 240-243.

<sup>63</sup> Marbodo di Rennes, *Lapidari*, p. 57, a fronte della versione letterale «s'evanouissent vers le blanc» di Remy de Gourmont, *Le Latin Mystique: les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, préface de Joris-Karl Huysmans, Paris 1892, p. 188.

turne alkes a blanchiur», «Trait un petit blanc color», «Tex i ha qui de blanchor traient», fino a «Une en i a d'altre color, / Purpre, pale et en blanchor». <sup>64</sup> A prescindere dall'assunto di carattere qualitativo di Bartolomeo Anglico, basato sull'autorità di Dioscoride, secondo cui tra i vari tipi di ametista «purpureus nobilior est, & aliis utilior», <sup>65</sup> dal punto di vista quantitativo Franco Sacchetti ha anzi notato che «le più sono di colore di vino inaquato molto». <sup>66</sup> Comunque, anche al di là dell'effettiva tonalità naturale della pietra, non si può escludere che alla sua percezione cromatica possa aver contribuito pure la sua lavorazione artistica, cui vanno forse imputate le attestazioni esplicite dell'«ametista bianca» rilevabili per esempio tra la fine del Medioevo e la prima età moderna. <sup>67</sup> A ogni modo, è importante notare inoltre che nella lauda *Santo Francesco sia laudato* attribuibile a Garzo, ovvero proprio da una prospettiva allegorica e significativamente in rima con Cristo, il termine

<sup>64</sup> *Les lapidaires français du Moyen Âge des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, réunis, classés et publiés accompagnés de préfaces, de tables et d'un glossaire par Léopold Pannier, avec une notice préliminaire par Gaston Paris, Paris 1882, pp. 47, v. 385 (I versione francese di Marbodo), 98, v. 64 (*Lapidaire* di Modena), 127, v. 621 (*Lapidaire* di Berna), 157, v. 406 (*Lapidaire* di Cambridge); cfr. anche Valérie Gontero-Lauze, «“Cum l'arc del cel est sa manere: Ruge est e verte e inde e blanche”. Rhétorique de la couleur dans les lapidaires», in *Effets de style au Moyen Âge*, sous la direction de Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet, Aix-en-Provence 2012, pp. 279-288, alle pp. 285-287.

<sup>65</sup> *Bartholomæi Anglici De genuinis rerum coelestium, terrestrium et infernarum proprietatibus libri XVIII* [...], Francofurti 1601, p. 724 (lib. XVI, cap. 10); si veda analogamente il *Lapidario Estense*, a cura di Piera Tomasoni, Milano 1990, p. 39: «Et è-nne de cinque manere e la plù viva in color claro e sanguinea e sì è migliore».

<sup>66</sup> Davide Puccini, «Lo Zibaldone autografo di Franco Sacchetti», *Rivista di letteratura tardogotica e quattrocentesca*, 1, 2019, pp. 21-143, a p. 139.

<sup>67</sup> Cfr. Giuseppe Giomo, «Il lusso. Leggi moderatrici - pietre e perle false», *Nuovo Archivio Veneto*, n.s., 16, 1908, pp. 103-114, a p. 108, per il testo di un decreto veneziano del 1487 che vieta ogni lavoro di oreficeria «che contrafaza al diamante, si de berilli come de saphil citrin, come de saphil bianco, o sia de ametista bianca, o de diamanti da Baffo, o de balasso bianco, o de altre specie piere, cum le quali se vengi per alcun modo o via a contrafar la vera sorte de diamanti»; celebre è invece nella tradizione lessicografica italiana il passo ricavato dal trattato sull'oreficeria di Benvenuto Cellini: «I berilli ed i topazi bianchi, i zaffiri bianchi, l'amatiste bianche ed i citrini, tutti s'acconciano ne' loro castoni col sopraddetto specchietto» (*GDLI*, s.v. *ametista*).

è citato come esempio di bicromia: «Che io sposa fui da Cristo, / della Vergene acquisto; / sì como à in sé l'amatisto / dui coluri appropriato». <sup>68</sup>

Stabilita la verosimile congruità del bianco, andrà inoltre precisata la chiosa di Gatti, secondo cui nella lirica romanza medievale «L'ametista è citata solo da Guillem de Cabestainh» e «si tratta, per di più, di un *unicum* rimico». <sup>69</sup> A Guillem spetta in realtà il primato cronologico, tanto più significativo dato che tale pietra è poi citata, nuovamente con riferimento alla bellezza della donna amata, da autori di prima grandezza quali Giacomo da Lentini, nell'ambito di un'estesa e dotta enumerazione mineralogica, in cui l'ametista occorre però a inizio verso, <sup>70</sup> e Cerveri de Girona, in dittologia con il solo rubino ma in posizione di rima. <sup>71</sup> Il primato in ambito lirico appare non meno notevole, se raffrontato anche solo agli esempi registrati nel *Complément* del Godefroy alla voce *ametiste*, tratti in particolare da testi e autori illustri quali la *Chanson de Roland*, Chrétien de Troyes, Maria di Francia e il *Roman d'Alexandre*, in cui la pietra è citata sempre, da sola o con altre, quale emblema nobiliare, come *ad abundantiam* anche nel *Roman de Thèbes* e in quello d'*Eneas*. <sup>72</sup>

Comunque, data la significativa rima di *amatist* con *Crist* e *trist* nella *cobla* di Guillem, Gatti ha proposto di risalire alla *senefiance* della pietra indicata da Philippe de Thaon nella terza e ultima parte del suo *Bestiaire*, vv. 3003-3004: «amatistus mustre, ceo qui, / le martire que

<sup>68</sup> Concetto Del Popolo, «Echi o presenza? Per l'attribuzione di una lauda dell'edizione Tresatti», *Filologia e critica*, 5, 1980, pp. 61-99, a p. 94, vv. 139-142 secondo la redazione stampata per seconda, da cui diverge in parte la prima, a p. 86: «Ch'io sposata fui da Cristo, / e in sua vita feci un misto, / sì come ha in sé l'amatisto / di due lustri, a gli occhi grato».

<sup>69</sup> Gatti, «Diamanti, magneti e altre noterelle», pp. 102 e 103.

<sup>70</sup> *PSs*, vol. I, p. 524, vv. 1-8: «Diamante, né smiraldo, né zafino, / né ver-nul'altra gema preziosa, / topazzo, né giaquinto, né rubino, / né l'arotropia, ch'è sì vertudiosa, / né l'amatisto, né 'l carbonchio fino, / lo qual è molto risprendente cosa, / non àno tante belezze in domino / quant'à in sé la mia donna amorosa»; è la prima attestazione italiana: cfr. *TLIO*, s.v. *ametisto*.

<sup>71</sup> *BdT* 434a.49, vv. 41-44: «Pus que robis ne amatis, / donna, na gen asisa, / vuyllatz que'l cors vostre, qu'es gent asiz, / teyna eu, las, una nit en camisa» (al v. 42 «Na Gen Asisa» in *COM* 2).

<sup>72</sup> Cfr. *Roman de Thèbes*, vv. 6231-6235: «Un hiaume ot lacié tot vermeil / qui fort reluist contre soleil; / bien y avoit d'or deus senz onces; / desus ot assis deus jagonces / et en mi lieu un ametiste»; *Roman d'Eneas*, vv. 6485-6487: «Quant ce ont fait an tel mesure, / desus mistrent la couverture, / qui fu tote d'une ametiste».

Deu sufri». <sup>73</sup> Se si considera però che, secondo i versi di Guillem, tanta è la bellezza della donna amata da rendere l'io lirico triste, <sup>74</sup> viene da pensare piuttosto all'interpretazione allegorica dell'ametista proposta dal già citato Marbodo nella *Lapidum pretiosorum mystica seu moralis applicatio*, che contempla sì anche il martirio di Cristo ma in una formulazione più ampia che potrebbe semmai aver ispirato quella alquanto sintetica dello stesso Philippe e che qui interessa perché consiste in una sorta di lapidario d'amore:

Ametistus est totus rubeus, et quasdam roseas flammam de se emittit. Figuratur eos qui tormenta passionis, que pro Deo sustinent, tanquam flammam caritatis ex se mittunt, orantes pro eis qui eos occidunt; et plus de peccatis eorum dolent qui eis mala faciunt, quam de hoc quod patiuntur. Et bene extremus ponitur, quia significat eos qui pro inimicis orant. Nam virtus virtutum est orare pro persequentibus. Et pauci inveniuntur hoc fecisse: sed tamen inveniuntur duo in Veteri Testamento, scilicet Moyses et Samuel, et duo in Novo, Dominus Christus et Stephanus inveniuntur. <sup>75</sup>

I *tormenta passionis*, la *flamma caritatis* e la vana preghiera nei confronti di chi invero provoca la morte sono infatti ben noti *topoi* trobadorici, che Guillem riprende in questa stessa canzone: «de mi no·il pren mais de soing» (v. 21); «l'amors que m'aflama» (v. 23); «Et am tant que meins n'a mortz trops» (v. 29); «·l fuocs que m'art» (v. 33); «Mas ieu sols, las!, sosteing l'ardor / e la pena qe·m ven d'amor» (vv. 36-37). Proprio in quanto luoghi comuni della lirica in lingua d'oc, essi si giustificano beninteso di per sé in un trovatore attivo tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, in particolare nel caso della fiamma d'amore, che accomuna proprio i due già citati modelli di Guillem, Jaufre Rudel e Arnaut Daniel. <sup>76</sup> A ogni modo, la loro corrispondenza alle immagini allegoriche dell'ametista nella prosa mediolatina di Marbodo potrebbe aver contribuito a ispirare la scelta di questo termine di

<sup>73</sup> Cfr. Gatti, «Diamanti, magneti e altre noterelle», p. 103, comunque consapevole che «Tale possibilità, salvo ulteriori riscontri, è destinata a rimanere una semplice suggestione».

<sup>74</sup> A detta di Rossi, «“Nel modo più lieve”», p. 669, al netto della sua «apparente semplicità», si tratta di «una delle più felici» espressioni «dell'intera produzione trobadorica».

<sup>75</sup> Marbodo di Rennes, *Lapidari*, p. 130.

<sup>76</sup> Cfr. Jaufre Rudel, *BdT* 262.5, v. 16: «no·m meravilh s'ieu n'aflam»; Arnaut Daniel, *BdT* 29.2, v. 49: «qu'enquera·m sint de la flama»; *BdT* 29.4, v. 11: «·e·l flama suaus on plus m'art».

paragone da parte di Guillem, magari indirettamente, dato che in questo caso la pietra è definita di colore soltanto rosso, senza le variazioni cromatiche sottolineate in precedenza.

Va infine notato che in altri due testi di Marbodo l'esposizione, comunque connessa in modo coerente a quella appena citata, insiste soprattutto sull'umiltà cristiana, virtù pure ben ricorrente nella lirica trobadorica in contrapposizione all'orgoglio, compresa la canzone in esame: «In ametisto celestis semper regni in humilium animo memoria designatur» nel *De lapidum naturis*; «Praetendit cor humilium / Christo commorientium» nella poesia *De duodecim lapidibus pretiosis*.<sup>77</sup> Se pertanto «l'améthyste symbolise l'humilité»,<sup>78</sup> si spiega a maggior ragione la rima *Crist : amatist*, che trova d'altronde un riscontro notevole nell'inno *Laus Patriae coelestis* attribuito a san Bernardo: «Hinc tibi sardius, inde topazius, hinc amethystus; / Est tua fabrica concio coelica, gemmaque Christus».<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Marbodo di Rennes, *Lapidari*, pp. 122 e 138, vv. 77-78; per la contrapposizione indicata, cfr. Malte-Ludolf Babin, 'orgolh'- 'umil'. *Untersuchungen zur lexikalischen Ausprägung des Altokzitanischen im Sinnbereich des Selbstgefühls*, Tübingen 1993; *BdT* 213.3, vv. 48-49: «q'ie·n sui als pros plus humelius / e plus orgoillos als savais».

<sup>78</sup> Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris 2004, p. 11.

<sup>79</sup> *Latin Hymns*, with English Notes by Francis Andrew March, New York 1891, p. 127, vv. 35-36. Oltre all'esempio citato alla nota 68, la rima occorre in contesto laudistico: *San Giovanni amoroso*, vv. 131-134: «O beato vangelisto, / nel tuo core portasti Cristo, / come l'aquila l'amatisto / al suo nido gubitoso», in *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, 4 voll., Firenze 1981-1985, vol. III, p. 189, nella cui recensione Concetto Del Popolo, *Critica letteraria*, 14, 1986, pp. 189-192, a p. 190, ha ipotizzato uno «scambio» tra l'etite e l'ametista dovuto a «un lapidario difettoso» o piuttosto imposto dalla rima, nonostante esso occorra per esempio già in san Girolamo: «De aquilis inter alia refert "amethysten quoque inter pullos eius lapidem reperiri quo omnia venena superentur"» (Leop Fonck, «Hyeronimi Scientia Naturalis exemplis illustratur», *Biblica*, 4, 1920, pp. 481-499, a p. 483, dove pure l'editore ha segnalato in nota «Forte pro amethysten legendum est aëtiten, quem in nido aquilae reperiri dicit», con riferimento a Plinio, *Historia naturalis*, 10.3.12 e 30.14.130; la pericope tra virgolette corrisponde al commento di san Girolamo a Isaia 66.13, in *PL*, 24, 662); *Lauda di Sancto Nicholao*, vv. 10-12: «per pietà dato da Cristo, / fresco fior et amatisto, / di tutte virtù ornato», in *Laude Fiorentine. Il Laudario della Compagnia di San Gilio*, a cura di Concetto Del Popolo, 2 voll., Firenze, Olschki, 1990, vol. II, p. 424, con la nota del curatore «solo la rima sembra aver suggerito questa pietra», invero



Il riferimento all'umiltà consente inoltre di sottolineare una corrispondenza con un'altra immagine preziosa citata da Guillem alla fine della *cobla* seguente: «Adoncs sui cobertz, claus e cins / d'amor plus que de flors ysops» (vv. 27-28). Anche in questo caso l'annotazione di Cots appare lacunosa, limitata com'è a una chiosa meramente storico-naturalistica relativa a tale pianta, apprezzata nel Medioevo «como medicamento y casi panacea» e «muy frecuente en los montes calcáreos y áridos del Mediterráneo, la quale «Lleva numerosas flores, lo que explica la comparación usada por Guillem de Cabestany». Eppure, il contributo di Kurt Lewent da cui la studiosa ha tratto quest'ultima informazione, proprio dopo i versi del trovatore rossiglione, riporta anche quello del *Diz des proprietatz Notre Dame* attribuito a Rutebeuf, citato poi anche nel Tobler-Lommatzsch come ultimo esempio sotto la definizione «Symbol der Demut» equivalente a metà del lemma *isope*: «Et ysopes d'umilitei» (v. 141).<sup>80</sup>

L'issopo, *hapax* nel *corpus* canonico dei trovatori con il significato proprio, di cui lo stesso Lewent ha riconosciuto una più tarda occorrenza nella *canso-dança* di Bertran de Sant Roscha,<sup>81</sup> è un'altra immagine di matrice biblica, proprio come il sicomoro, l'ametista e la manna, a riprova del fatto che «la Bibbia è un autentico repertorio di temi lirici, nel Canzoniere di Guillem, come in quello di altri trovatori occitanici». <sup>82</sup> Nella Bibbia esso è menzionato con particolare riferimento ai riti di purificazione (*Esodo*, 12.22), talora associato al legno di cedro (*Levitico*, 14.4; *Numeri*, 19.6), tanto da essere attestato in lingua d'oc anche con il significato estensivo di 'aspersorio'.<sup>83</sup> A

smentita da quanto qui sopra notato, eppure accolta in Garzo, *Opere firmate*, Rismario, testi, note a cura di Franco Mancini, Roma 1999, p. 227.

<sup>80</sup> Cfr. Kurt Lewent, «Contributions à la lexicographie provençale», *Romania*, 71, 1950, pp. 289-329, a p. 308, con riferimento a Leo Spitzer, *Essays in Historical Semantics*, New York 1948, pp. 89-92.

<sup>81</sup> Cfr. Lewent, «Contributions à la lexicographie provençale», pp. 307-310, a proposito di Bertran de Sant Roscha, *BPP* 487.1, v. 7: «De vos amar, qu'etz plans deyops e rama», ovvero *de y[s]ops* nel secondo emistichio, con l'accoglimento sostanziale di Leo Spitzer, «Remarques additionnelles aux *Contributions à la lexicographie provençale* de M. Kurt Lewent», *Romania*, 72, 1951, pp. 227-230, a p. 228.

<sup>82</sup> Rossi, «“Nel modo più lieve”», p. 670.

<sup>83</sup> Cfr. *LR*, s.v. *isop*, e *SW*, s.v. *izop*, rispettivamente con questi due esempi: Peire d'Alvernhe, *BdT* 323.13, vv. 27-28: «pus a la boca venra-l fis / ni-l prestres

quest'ultimo ha verosimilmente contribuito l'occorrenza nei *Salmi*, 50.9: «Asperges me hyssopo, et mundabor; lavabis me, et super nivem dealabor», che è il passo biblico più significativo anche per la canzone in esame, se si considera che nella sesta *cobla* Guillem fa nuovamente riferimento al colore bianco, alludendo ai propri capelli e usando come termine di paragone in particolare proprio la neve: «Pero non dic que s'er' antics / e blancs devengutz cum es nics, / qu'en re de ma dompna m clames» (vv. 40-42).<sup>84</sup>

Proprio l'associazione dell'issopo al cedro – richiamata tra l'altro giusto due versi prima dell'ametista anche nell'inno attribuito a san Bernardo sopra citato, sempre a fine verso: «Est ibi consita laurus, et insita cedrus hysopo» – ha garantito ulteriore fortuna al primo, di cui è testimone per esempio l'*Aviarium* di Ugo di Fouilloy: «Per cedrum intellegimus Christum. Haec est cedrus alta Libani, conformata hyssopo, qui, cum esset sublimis, factus est humilis».<sup>85</sup>

Oltre che per la menzione dell'issopo, la conclusione della quarta *cobla* è notevole per la terna sinonimica di participi passati *cobertz*,

secodra l'izop»; *Flamenca*, vv. 2486-2488: «Le cappellas ab l'isop plou / lo sal espars per miei lo cap / a Flamenca, lo miels que sap»; si veda anche Lewent, «Contributions à la lexicographie provençale», p. 308: «C'est sans doute l'usage qu'on faisait de cette plante comme un des ingrédients de l'eau bénite qui fit prendre au mot *isop* la signification de 'goupillon'».

<sup>84</sup> Questo passo stranamente non è stato preso in considerazione da Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», pp. 57-58, incline a riconoscere proprio Guillem nel canuto *Tremoleta-l catalas* della galleria satirica del Monaco di Montaudon (*BdT* 305.16, vv. 49-54), ovvero *Tribolet*; di altro parere è invece Saverio Guida, «Tremoleta-l Catalas (*BdT* 305, 16, v. 49) = Pons d'Ortafa?», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma 2014, pp. 893-930. Il riferimento alla canizie potrebbe d'altra parte interpretarsi nel senso della malinconia, secondo Philippe Walter, «De la canitie et du Graal: Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach et les cheveux blancs», in «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, Trento 2019, pp. 23-35, tanto più in rapporto alla «malinconia cristiana» dell'ipotesto rudelliano ricordata dallo stesso Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», p. 59, e al v. 39 di Guillem: «e m n'espalezis ma color», in cui è notevole il composto verbale *espalezir*, riportato in *LR*, s.v. *palles*, a differenza di quanto indicato da Långfors e Cots.

<sup>85</sup> *Bestiari tardoantichi e medievali*, p. 700; si veda inoltre a p. 896 l'analoga formulazione nell'anonimo *De rerum naturis* (o *Bestiario* di Oxford); per l'inno di san Bernardo, cfr. *Latin Hymns*, p. 127, v. 33 (notevole è anche l'occorrenza del sintagma *ignis amoris* alla fine del v. 30 e di *paradisus* in rima al v. 31).

*claus* e *cins*, semanticamente marcati in termini opposti al *trobar leu* invero professato da Guillem in *Al plus leu qu'ieu sai far chansos* (*BdT* 213.1a) e ulteriormente impreziositi dal cultismo *cins* in rima, tanto più in quanto riferiti all'io lirico e seguiti dal complemento *d'amor*. Le rime care e le immagini preziose qui analizzate – cui si aggiunge quella del Nilo nella *cobla* seguente, di matrice pure arnaldiana<sup>86</sup> – caratterizzano d'altronde l'intera canzone in una maniera poetica aperta ad accogliere stilemi diversi in «un armónico equilibrio».<sup>87</sup> L'interesse del distico finale della quarta *cobla* è inoltre testimoniato non solo dalle riprese in due componimenti anonimi del canzonieretto catalano di Ripoll, già debitamente segnalate in nota da Cots,<sup>88</sup> ma anche nella variazione da parte di Andreu Febrer rilevata da Grifoll.<sup>89</sup>

\*

<sup>86</sup> Cfr. *BdT* 213.3, vv. 32-35: «e jes aissi no m'agra ops, / que'l fuocs que m'art es tals qe'l Nils / no'l tudaria plus c'us fils / delgatz sostenria una tor», con il commento di Scarpati, *Retorica del 'trobar'*, p. 329, nota 21: «Particolarmente complessi, dal punto di vista formale, questi versi di Guillem de Cabestaing: l'io lirico descrive la propria situazione attraverso una comune metafora, quella del fuoco che lo fa ardere, e per rendere a dovere la forza di tale fuoco dichiara che potrebbe essere spento dal fiume Nilo con la stessa facilità con cui un filo sottile potrebbe sostenere una torre, sancendo così, attraverso questo paragone iperbolico ai limiti dell'*adynaton*, l'instinguibilità del proprio sentimento. A differenza dei comuni paragoni iperbolici, anche il primo termine di paragone, quello che dovrebbe esprimere la situazione 'reale', è costituito da un elemento figurato». Per il Nilo in Arnaut Daniel, cfr. *BdT* 29.11, v. 49: «Bertran, no cre de chai lo Nil», oltre all'apparato di *BdT* 29.3, v. 36: «que de Paris tro a Sanchas», con la lezione della maggior parte dei testimoni e degli altri editori: «De part Nil entro c'a Sanchas».

<sup>87</sup> Così Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 247, a conclusione di questo giudizio: «Guillem de Cabestany, contándose entre los cultivadores del *trobar leu*, no desdeñó procedimientos del *trobar ric*, entre cuyas tendencias supo encontrar un armónico equilibrio»; cfr. inoltre la citazione di Rossi qui sopra in corrispondenza della nota 51.

<sup>88</sup> Cfr. Badia, *Poesia catalana del s. XIV*, pp. 163 e 189, n. IV, v. 23: «cint d'amor bel, no pas letg», n. V, vv. 6-8: «car ysop / n'es cubert mes, quaus e somp / de flos qu'ets vos de naletg».

<sup>89</sup> Cfr. Andreu Febrer, *RAO* 59.4, vv. 25-26: «Car plus cobert suy de joy que rebolhs / no n's [de] glans eres en los jorns breus»; Grifoll, «*Combas e valhs*», p. 218: «els arbustos *rebolhs* / *ysops* s'imatgen amb les ramificacions respectives dels fruits o les flors, *glans* / *flors*», sia pure con inversione tra il simbolo positivo dell'issopo e quello negativo del *rebolh*, «mata o brot que neix de la rabassa d'un altre i no arriba mai a ser arbre, per això no té *glans*».

La prima *cobla* della canzone *Mout m'alegra douza vos per boscaje* (*BdT* 213.7, vv. 1-8) si può citare secondo la più recente edizione Cots alla sola condizione di segnalare e correggere subito il vero e proprio *monstrum* verbale del v. 6:

Mout m'alegra douza vos per boscaje,  
 can retentis sopra·l ram qui verdeia,  
 e·l rossignols de son chantar chandeia  
 josta sa par el bosc per plain usaje.  
 Et aud lo chant de l'ausel qui tentis,  
 don mi rembra douza terra e·l pais  
 e·l benestar de ma domna jausia,  
 don mi dei ben alegrar, s'eu sabia.

Cots ha infatti posto inavvertitamente a testo una mera voce-fantasma dei dizionari, nonostante la chiara precisazione di Levy, cui la studiosa pure ha rimandato in nota, a proposito dell'erronea indicazione di Raynouard: «*Rembrar* (R. IV, 187) ist zu streichen; siehe *remem-brar*».<sup>90</sup> Diversamente da quanto registrato in apparato da Cots, *remembra* accomuna di fatto tutti e tre testimoni anziché i soli **Kd**,<sup>91</sup> dato che **I** riporta sì *rembra* ma con un ben marcato *titulus* sulla nasale, di cui sarebbe stato comunque più economico postulare la banale caduta nel caso di un'effettiva assenza.

Sottolineando in nota la cesura lirica del verso da lei stampato a testo, Cots non ha nemmeno segnalato e discusso criticamente le diverse soluzioni degli editori precedenti: il mantenimento di *remembra* interpretato come caso eccezionale di cesura epica da parte di Hüffer, che ha comunque proposto l'ipotesi alternativa di ridurre la forma verbale a *membra* con una più comune cesura lirica, fatta poi propria tacitamente da Långfors.<sup>92</sup> È un classico caso di opposizione tra la

<sup>90</sup> *SW*, s.v. *rembrar*; la precisazione è ripetuta due pagine dopo, s.v. *remem-brar*, con l'aggiunta che nell'unico esempio di *rembrar* riportato da *LR*, IV, s.v. *membrar*, § 18 (*remem-brar*), la lezione corretta è invero *remem-brar* (Ramon Vidal de Besalú, *BEdT* 411.III, v. 646: «que·m fero remem-brar mon paire»); ciò nondimeno così ha annotato Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 301: «*rembra*, cf. Levy, *SW*, VII, pág. 211, 'remem-brar'».

<sup>91</sup> Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 300, che tra l'altro ha uniformato la variante formale *remembra* di **K**.

<sup>92</sup> Cfr. *Der Trobador Guillem de Cabestanh*, pp. 47 e 58 (e la nota asteriscata di quest'ultima); Långfors, «Le troubadour Guilhem de Cabestanh», p. 49; *Les*

conservazione di un'anomalia e l'intervento uniformante, in cui a favore della seconda opzione concorre l'occorrenza del verbo di base proprio con un'altra cesura lirica al v. 29 della stessa canzone e nuovamente senza la consueta preposizione *de*: «can mi membra son bel oill e son vis».<sup>93</sup> Anche in assenza di un'eziologia della corruttela che vada oltre la pur debole ipotesi di una generica iterazione enfatica irriparabile della metrica, tale riscontro interno rende infatti tanto più oneroso sostenere la lezione tradita *remembra* e quindi la cesura epica, com'è noto rara nella poesia dei trovatori.<sup>94</sup>

*chansons de Guilhem de Cabestanh*, pp. 21 e 81. Långfors ha inoltre integrato dopo *membra* l'articolo enclitico *-l* davanti a *douza terra*, ma – nonostante la coordinazione di tale sintagma con «e-l pais / e-l benestar» – ciò non sembra necessario, dato che in costrutti di questo tipo, di fatto equivalenti a un predicato nominale, l'articolo solitamente manca, come del resto dimostra anche l'*incipit*, con lo stesso aggettivo *douza* subito dopo il verbo: «Mout m'alegra douza vos per boscaje»; cfr. Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986, § 195. Diversamente, in «ni-m membra-l joi qu'ab leis avia» (Gaucelm Faidit, *BdT* 167.3, v. 13) e in «quan mi membra-l ioyz qu'ieu soli'aver» (Izarn Rizols, *BdT* 257.1, v. 3), l'articolo enclitico segue sì lo stesso verbo del verso in esame, ma è imposto dal fatto che introduce un sostantivo che regge una proposizione relativa.

<sup>93</sup> Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 300; per il comune *mi membra de*, cfr. Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, § 657, ma si considerino comunque i due esempi citati alla nota precedente e inoltre: «quan mi membra vostre cors avinens» (Peire Vidal, *BdT* 364.49, v. 7); «e membra-m ben e son pair'e son oncle» (Guilhem de Saint Gregori, *BdT* 233.2, v. 34).

<sup>94</sup> Cfr. Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979, p. 23; Pietro G. Beltrami, «Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante» (1986), con una «Postilla 2014», in Id., *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna 2015, pp. 117-161, alle pp. 128-131, che ha registrato poco più di una dozzina di esempi di cesura epica con sillaba sovrannumeraria, a fronte dei più frequenti casi in cui la sillaba sovrannumeraria è in realtà elidibile; Dominique Billy, «Le flottement de la césure dans le décasyllabe des troubadours», *Critica del testo*, 3, 2000, pp. 587-622, che ne ha censito qualche altro caso alle pp. 593, nota 15, 595 e 610, nota 47. Senza alcuna pretesa di esautività, se ne può aggiungere un'ulteriore manciata sulla base di *'Dansas' provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, a cura di Anna Radaelli, Firenze 2004, p. 198, e Paolo Di Luca, «Falquet de Romans, *Ma bella dompna, per vos dei esser gais* (*BdT* 156.8)», *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, pp. 3-4. Verte invece sui trovieri e sui poeti della Scuola siciliana l'interessante contributo di Fabio Sangiovanni, «La cesura epica come problema lirico», *Textus & Musica*, 2, 2020 (in rete), tranne che per un iniziale analogo bilancio di fondo sui trovatori in corrispondenza della nota 3, dove è riportato qualche altro riferimento bibliografico.

Al di là di questo caso di per sé minimo ma comunque rivelatore dei limiti ecdotici dell'edizione più recente, andrà soprattutto notato che i commentatori hanno sinora frainteso la forma verbale *chandeia* in rima al v. 3 («e·l rossignols de son chantar chandeia»), riconducendola in modo foneticamente alquanto approssimativo chi al precedente *chantar*,<sup>95</sup> a dispetto della dentale sonora anziché sorda; chi invece a *coindejar*,<sup>96</sup> nonostante il diverso vocalismo nella prima sillaba, che consente per di più la palatalizzazione della velare iniziale; mentre altri, forse nel dubbio, sembrano aver combinato perifrasticamente queste due interpretazioni.<sup>97</sup>

La persistenza della prima di esse appare tanto più sorprendente nel caso del *DOM*, che alla voce *chandeiar* ha ripreso tal quale la definizione 'préluder, chantonner' di Raynouard, pur avendo registrato separatamente la variante formale *candejar* con l'accezione transitiva di 'blanchir' relativa all'occorrenza in un documento albighese di metà Duecento, comune all'equivalente catalano *canejar* attestato qualche decennio più tardi, e con il rinvio al lemma *candidus* del *FEW* che ne dà conto.<sup>98</sup> Nello stesso lemma è comunque registrato anche il valore

<sup>95</sup> Cfr. *LR*, II, 314b, s.v. *cant/can/chant*, § 11: «*Chandeiar* 'préluder, chantonner'», con la traduzione «Et le rossignol prélude à son chantar»; Escallier, *Le destin tragique de Guillaume de Cabestan*: «Et quand le rossignol chante sa plus douce chanson»; *LMR*: «e l'usignolo la sua canzone canta».

<sup>96</sup> Cfr. Långfors, «Le troubadour Guilhem de Cabestanh», p. 50: «et quand le rossignol fait le beau en chantant», con la nota «*Chandeja* semble être une variante de *coindejar*» e il rinvio nel glossario (a p. 354) da *chandejar* 'faire le beau' a *cundeyar* 'faire des grâces (pour une dame)', che occorre al participio passato in *Aissi cum cel que bassa·l fuoill*, v. 15; *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, p. 21: «et quand le rossignol fait des grâces en chantant», con analogo rinvio nel glossario (a p. 92); Portet, *La Viole et l'Or*, p. 37: «et que le rossignol fait le galant en chantant».

<sup>97</sup> Cfr. Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 300: «y el ruiñeñor con su canto dice donaires»; James H. Donalson (2003), in una pagina che non risulta attualmente più accessibile in rete (neanche attraverso un collegamento interno da quella raggiungibile solo indirettamente mediante la scheda della versione inglese di *Wikipedia* relativa ad Arnaut de Cumenge, da cui si può scorrere alla traduzione di alcune poesie di Bernart de Ventadorn, ma senza poter risalire all'indice dei testi provenzali a suo tempo inseriti nel sito): «and nightingales display their gracious song»; Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 50: «et que le rossignol module joliment son chant» (e così poi anche in Id., *Les troubadours roussillonais*, p. 188).

<sup>98</sup> Cfr. *DCBV*, s.v. *canejar*<sup>2</sup>, con un esempio dagli statuti di Tortosa (seconda metà del XIII secolo) e la chiosa: «Netejar la roba i fer-la tornar blanca».

intransitivo di ‘être d’une blancheur éblouissante’, ‘paraître blanc’ dell’occitano moderno *candeja*, chiosato inoltre da Mistral con il significato più estensivo o figurato di ‘être pur, brillant de netteté’.<sup>99</sup> Esso è invero attestato già in età medievale per l’aggettivo di base, la cui «forme féminine curieuse» *candeza* si ritrova tanto nella versione occitana del Nuovo Testamento: «en vestimenta candeza» (*Act. Ap.* 10.30) e «vestit de peira munda candeza» (*Ap.* 15.6);<sup>100</sup> quanto nel sirventese *Tant es lo mons ples d’amor descorteza* di Joan de Castelnou: «Le Cardones vezcoms amor candeza / col, ...».<sup>101</sup>

Proprio nel senso della purezza sembra più opportuno interpretare l’occorrenza in esame, che descrive l’usignolo nell’atto di cantare: puro l’uno e di conseguenza anche l’altro, ovvero chiaro, schietto, in accordo con la *douza vos* del verso iniziale e con lo stile *leu* che pervade il canzoniere di Guillem, secondo l’incipit programmatico di *Al plus leu q’ieu sai far chanssons*, intonato proprio all’idea dello splendore e della limpidezza:

Al plus leu q’ieu sai far chanssons,  
cum cel que daur’et estaigna,

...

per q’eu vai planan mon chantar  
d’escurs digz c’om leu apreses.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> *TF*, s.v. *candeja* (da non confondere con *candeia/candelha* ‘dresser, ériger, mettre debout’), da cui peraltro *FEW*, II, 182b ricava la prima glossa.

<sup>100</sup> *Le Nouveau Testament de Lyon* (ms. *Bibliothèque de la ville A.1.54/Palais des arts 36*), édité par Peter Wunderli, 2 voll., Tübingen-Basel, 2009-2010, vol. I, pp. 284 e 346, e vol. II, p. 129 (da cui si ricava la definizione della forma); la prima occorrenza è riportata già in *SW*, s.v. *cande*.

<sup>101</sup> Joan de Castelnou, *BPP* 518.9, vv. 41-42, ovvero secondo ciò di cui alla nota precedente: ‘Il visconte di Cardona coltiva (venera) amore puro, ...’, con *col* terza singolare dell’indicativo presente di *col(d)re* (cfr. *DCBV*, s.v. *colre*). Diversamente, in *La «Vesio» de Bernat de So et le «Debat entre Honor e Delit» de Jacme March, poèmes provenço-catalans du XIV<sup>e</sup> siècle suivis du «Sirventés» de Joan de Castelnou*, édités et traduits par Amédée Pagès, Toulouse-Paris 1945, pp. 131-134, l’editore integra davanti ad *amor* (stampato anzi *Amor*), la preposizione *d’* e traduce «Le vicomte de Cardona professe pour la pureté d’Amour / un culte, ...».

<sup>102</sup> *BdT* 213.1a, vv. 1-2 e 8-9; cfr. Rossi, «“Nel modo più lieve”», pp. 659-662, che traduce le espressioni verbali dei vv. 2 e 8 «indora e rende splendente con lo stagno» e «vado ripulendo», contestualizzandole poi con il richiamo ad alcune celebri espressioni di Raimon de Miraval, Giraut de Borneill e Arnaut Daniel sullo stile poetico chiaro, levigato e dorato contrapposto a quello roco, aspro e oscuro.

Il rilievo etimologico e semantico sulla forma verbale *chandeia* non mette in discussione nella sostanza l'affinità dei versi in cui essa occorre con quelli analogamente iniziali della canzone *La douce voix du louseignol sauvage* del Chastelaine de Couci rilevata da Rossi con riferimento alla comune «significativa insistenza sui lemmi *cointoier* (/camdeiar) e *tentir*, e sulla fresca immagine della *douche voz* (/douza vos) che risuona nel bosco». <sup>103</sup> Il raffronto offerto dallo studioso, che ha postulato un più che plausibile percorso testuale «dal Sud al Nord della Francia» che aumenterebbe il novero degli imitatori di Guillem, <sup>104</sup> è stato comunque parzialmente revocato in dubbio da Fortunata Latella, che ha proposto in alternativa la possibilità di una comune derivazione dal celebre *incipit* di Bernart de Ventadorn, *BdT* 70.23: «La dousa votz ai auzida / del rosinholet sauvatge». <sup>105</sup> Comunque sia, anche qualora il riscontro segnalato da Rossi fosse effettivo, esso andrebbe soltanto corretto per quanto riguarda la voce in questione, che potrebbe d'altra parte costituire una conferma della direttrice indicata: preziosa e difficiliora per la sua rarità, essa è stata se non proprio banalizzata, quanto meno semplificata e adattata *faute de mieux* alle risorse fonetiche e lessicali

Al riguardo si vedano più in generale almeno Pietro G. Beltrami, «Giraut de Bornelh *plan e clus*» (2001), in Id., *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze 2020, pp. 191-227, e Zambon, *Il fiore inverso*.

<sup>103</sup> Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», p. 101, con riferimento a RS 40, Linker 38.7, vv. 1-3, in *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, Édition critique par Alain Lerond, Paris 1964, p. 68: «La douce voix du louseignol sauvage / Qu'oi nuit et jour cointoier et tentir / M'adouciest si le cuer et rassouage».

<sup>104</sup> Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», p. 100.

<sup>105</sup> Cfr. Fortunata Latella, «Il Chastelain de Couci e Bernart de Ventadorn», in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio Vatteroni, Pisa 2007, pp. 805-844, alle pp. 808, 812 e 820. Si veda comunque anche *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Edizione critica a cura di Maurizio Perugi, 2 voll., Milano-Napoli 1978, vol. II, p. 458, dove l'*incipit* di Guillem è ricondotto a quelli di Arnaut Daniel, *BdT* 29.8: «Doutz braitz e crits / e chans e sos e voutas / aug dels auzelhs qu'en lur lati fan prec / ques ab sa par ...» e di Raimon de Miraval, *BdT* 406.12: «Bel m'es q'ieu chant e coincidei / pois l'aur' es dous' e-l temps gais, / e per vergiers e per plais / aug lo retint e-l gabei / que fant l'auzeillet menu / entre-l vert e-l blanc e-l vaire».



della lingua d'oil, nel cui patrimonio non risulta documentato un equivalente né del verbo *chandeiar* né tanto meno dell'aggettivo di base.<sup>106</sup>

A ulteriore supporto dell'interpretazione della voce nel senso indicato, peraltro assimilabile sostanzialmente al nome parlante del gallo Chantecler del *Roman de Renart*, si possono aggiungere con profitto due riscontri più tardi del corrispettivo italiano, caratterizzati da un'analoga contrapposizione o associazione cromatica di tipo figurato, l'uno nel rimatore trecentesco Brizio Visconti: «ma di que' luminari il bel coverchio / che cuopre e manifesta, / di neri peli ha cresta, / onde candeggia più de gli occhi il bianco»;<sup>107</sup> l'altro in un testo agiografico composto tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo: «Rutila e rubegia nelli martiri, candeggia nelli vergine, viridegia nelli confessore, pallidegia nelli penitente, fiammegia nelli predicatore».<sup>108</sup> Quest'ultimo in particolare presenta invertita – nel quadro di una più ampia ed evidentemente poligenetica serie di colori retorici – la stessa sequenza con l'analogo derivato suffissale che Guillem pone in rima, peraltro ricca (*verdeia* : *chandeia*).

Senza pretendere di ravvisare necessariamente un ulteriore riferimento cromatico nella pur comunque possibile paretimologia con il *rossignols* dello stesso verso, basterà richiamare più nello specifico la predilezione di Guillem proprio per il colore bianco, anche se con referenti diversi quali l'ametista e la capigliatura delle pagine precedenti, e qui comunque nel quadro contestuale di una sinestesia: a ogni modo, in piena coerenza con il complesso della lirica trobadorica, in cui «il

<sup>106</sup> Cfr. *FEW*, II, 182, che documenta l'aggettivo *candide* in francese solo a partire dalla metà del XVI secolo, mentre il corradicale *candidat/candid(i)éz* è attestato esclusivamente nei volgarizzamenti dal latino di Jean de Meun e Pierre Bersuire, come indicato in Godefroy (*Complément*), s.v. *candidat*, e *DMF*, s.v. *candidé*. Quanto alla rarità è utile anche il riscontro relativo all'aggettivo di base in catalano: «En autors medievals és ben rar, només com a audaç i emfàtic terme d'humanistes» (*DECat*, s.v. *càndid*).

<sup>107</sup> *TLIO*, s.v. *candeggiare* (attestazione unica del *corpus*).

<sup>108</sup> Sebastiano Angeli O.P., *Legenda volgare di Colomba da Rieti*, a cura di Giovanna Casagrande, in collaborazione con Maria Luisa Cianini Pierotti, Andrea Maiarelli e Francesco Santucci, Spoleto 2002, p. 244. Riportano invece senza esempi il solo significato di 'rendere candido', con esclusivo o particolare riferimento ai tessuti, *GDLI* e *GRADIT*, s.v. *candeggiare*, il secondo con datazione al 1930 (1926 in *LEI*, s.v. *candēre*).

bianco è il colore più ricorrente, e utilizzato con un vasto raggio di applicazioni». <sup>109</sup>

Piuttosto, per avvalorare infine contro ogni eventuale dubbio residuo la plausibilità ma soprattutto l'efficacia dell'immagine metapoetica di un'*expolitio* intesa nel senso primario della ripulitura linguistica e stilistica anziché in quello estensivo retorico dell'*amplificatio*, che è d'altra parte una *variatio* rispetto agli esempi in parte già citati dell'oreficeria inaugurati in ambito trobadorico dall'*obrador* di Guglielmo IX (*BdT* 183.2, v. 3) e più in generale al classico *labor limae*, <sup>110</sup> basterà notare più nello specifico che il referente letterale, ovvero l'atto del candeggiare, è lo stesso della celeberrima espressione manzoniana 'risciacquare i cenci (o i panni) in Arno', che d'altra parte è di ascendenza volterrana. <sup>111</sup>

\*

A tutti i commentatori è parsa problematica la locuzione verbale *penre lengaje* che occorre nella clausola del verso iniziale della terza *cobla* della stessa canzone *Mout m'alegra douza vos per boscaje* (*BdT* 213.7, vv. 17-24), in cui peraltro l'edizione *Cots* è nuovamente bisognosa di un rilievo critico, riguardante le forme verbali iniziali della fronte e della sirma:

En outra terra irai penre lengaje,  
si que ja mai en aquesta non seia,  
e·l lausengier, qui m'an mort per enveja,  
n'auran gran joi can me veran salvaje;  
e menerei com paubres pelegris,  
e·l desirer mi auran tost aucis,  
e se mai non, ben ai Amor servida  
e servirai tot lo jorn de ma vida.

Anziché correggere la desinenza *-ei* in *-ai* secondo gli editori precedenti e quanto da lei stessa fatto per *irai* in luogo di *irei* di tutti e tre i testimoni **IKd**, *Cots* ha conservato a testo la lezione *menerei* da essi pure unanimemente trasmessa, interpretandola come una variante

<sup>109</sup> Paolo Di Luca, «I trovatori e i colori», *Medioevo romanzo*, 29, 2005, pp. 321-403, a p. 327.

<sup>110</sup> Cfr. Zambon, *Il fiore inverso*, pp. 36, 61 e 63.

<sup>111</sup> Cfr. Roberto Wis, «A monte della risciacquatura manzoniana: Voltaire lava la biancheria sudicia del Re di Prussia», *Lingua nostra*, 48, 1987, pp. 33-36.

fonomorfologica della prima persona singolare del futuro su basi geolinguistiche meno pertinenti di quelle che avrebbe potuto indicare e comunque riconducibili forse più alla tradizione che non all'autore, per di più a fronte dell'esito regolare di *ai* e *servirai* negli ultimi due versi della *cobla*,<sup>112</sup> comune anche alle altre occorrenze della prima persona dell'indicativo presente di *aver* e del futuro nelle altre canzoni di Guillem.<sup>113</sup> Ragioni sintattico-semantiche impongono inoltre di integrare il pronome enclitico di prima persona singolare alla congiunzione precedente, che può essere facilmente caduto per aplografia o mancata trascrizione o soluzione di un compendio, così da leggere *e-m menerai*, come Långfors, a fronte del più energico e viceversa eziologicamente

<sup>112</sup> Cfr. Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 301, che rinvia al cenno sull'uscita del futuro in *-ei* in luogo di *-ai* da parte di Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, Paris 1921, p. 274, basato sulle occorrenze albigesi segnalate in *La Chanson de la Croisade contre les Albigeois*, commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme, éditée et traduite pour la Société de l'histoire de France par Paul Meyer, 2 voll., Paris 1875-1879, vol. II, p. CXIII. Ma è per l'appunto più pertinente dal punto di vista geolinguistico Max Pfister, «Beiträge zur altprovenzalischen Grammatik», *Vox Romanica*, 17, 1958, pp. 281-362, a p. 293: «*-ei* in der ersten Person des Futurums ist charakteristisch für die Urkundensprache des südlichen Languedoc», anche se ciò è vero soprattutto per l'XI secolo, mentre poi prevale la riduzione a *-e*, che è l'esito catalano; per quanto riguarda l'unica sede certa, «*ei* per *ai* 'ho' è estremamente raro in rima nei trovatori», secondo Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena 2013, vol. I, p. 105.

<sup>113</sup> Le altre occorrenze della forma *ai* sono in *BdT* 213.1, vv. 3 e 23, *BdT* 213.1a, v. 10, *BdT* 213.2, v. 30, *BdT* 213.4, vv. 17, 42, 51 e 53, *BdT* 213.6, v. 26, *BdT* 213.8, vv. 18 e 34; i futuri alla prima persona singolare sono *partrai* (*BdT* 213.3, v. 12) e *aurai* (*BdT* 213.6, v. 27). Fa altrimenti eccezione una sola forma di *ei* 'ho' stampata a testo da Cots (*BdT* 213.7, v. 31): «partit non me-n ei ja ni me partria», dovuta però alla correzione della lezione *partis* dei tre testimoni in *partit* e alla mancata considerazione che l'ausiliare dei verbi di movimento, sia pure con qualche oscillazione, è di norma *esser*: cfr. Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, § 676; Francesc de Borja Moll, *Gramàtica històrica catalana*, Edició corregida i anotada par Joaquim Martí Mestre, amb la col·laboració de Jesús Jiménez, Valencia 2006, § 481.2a. Le edizioni precedenti riportano invece «partis no men eu ja ni me partria» (*Der Trobador Guillem de Cabestanh*, p. 48, con correzione di *ei* in *eu*) e «Partis? Non me, nei ja me partria» (Långfors, «Le troubadour Guilhem de Cabestanh», p. 50; *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, p. 23).

meno difendibile intervento di Hüffer (*e men irai*), che ha per di più il torto di uniformare il verbo a quello iniziale.<sup>114</sup>

Al primo verso Hüffer ha invece stampato a testo *linhatge*, rigettando in apparato la lezione concorde dei tre testimoni.<sup>115</sup> Pur non essendo particolarmente onerosa dal punto di vista eziologico,<sup>116</sup> tale correzione non è però giustificata a livello semantico, tanto che entrambi gli editori successivi nel dubbio hanno opportunamente scelto di mantenere a testo la lezione tràdita, senza comunque tradurla. Långfors si è infatti limitato a postulare in nota un eventuale *logatge*, attestato solo in ambito documentario con il significato giuridico di 'locazione',<sup>117</sup> postulando però un valore analogo a quello del corradicale *logar* 'dimora',<sup>118</sup> che peraltro corrisponde alla chiosa del passo in questione proposta dubitativamente da Levy a partire dal significato estensivo di 'terra' documentato per il sostantivo *lengatge* in ambito gallo-romanzo, anche se per la verità più a Nord che a Sud, dove la locuzione di Guillem comunque non trova riscontri.<sup>119</sup>

A tali congetture Cots ha aggiunto la possibilità di considerare l'infinito come esito aferetico del composto *apenre* con il valore proprio di

<sup>114</sup> *Der Trobador Guillem de Cabestanh*, p. 48; Långfors, «Le troubadour Guilhem de Cabestanh», p. 49; *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, p. 22; va peraltro notato che la traduzione «me conduire» di Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 300, non è conforme al suo testo critico, bensì a quello di Långfors; cfr. *SW*, s.v. *menar*, § 9: *se menar* 'sich aufführen, sich behemen'; *PD*, s.v. *menar*: *se menar* 'se conduire' (così anche in *DOM*, s.v. *menar*, § 2b).

<sup>115</sup> *Der Trobador Guillem de Cabestanh*, p. 48.

<sup>116</sup> Basterebbe infatti postulare la caduta dell'ultimo segno di un ipotetico trigramma originario *-ngn-* per la nasale palatale, magari a causa di una mancata trascrizione o soluzione di un compendio, o piuttosto di una sua erronea interpretazione e anticipazione, dato che tutti e tre i manoscritti riportano al contrario una *-r* di troppo dopo la vocale finale dell'infinito *penre*, mentre la vocale iniziale della lezione tràdita, anomala in rapporto a *linhatge*, potrebbe eventualmente essere ascritta all'interferenza della diffusa variante paretimologica del corrispettivo italiano *legnaggio*, stante l'origine dei tre testimoni.

<sup>117</sup> Cfr. *SW*, s.v. *logatge*: «Vermiethung, Verdingung»; *PD* e *DOM*, s.v. *logatge*: «louage».

<sup>118</sup> Cfr. Långfors, «Le troubadour Guilhem de Cabestanh», pp. 50-51; *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, p. 94.

<sup>119</sup> Cfr. *SW*, s.v. *lengatge*: «Ist etwa „Aufenthalt nehmen“ zu verstehen?», da cui *PD* e *DOM*, s.v. *lengatge*: «prendre domicile?»; Hans-Georg Koll, *Die französischen Wörter 'Langue' und 'Langage' im Mittelalter*, Genève-Paris 1958, pp. 140-159. Il verso è invece tradotto letteralmente «En autre terre j'irai prendre langue» in *LR*, s.v. *lengatge*.

‘apprendere’ riferito alla lingua del paese straniero verso cui l’autore si accinge a partire, ovvero a «‘fijar domicilio’, ‘morar’»: in questi termini l’espressione contribuirebbe al senso contestuale dell’esilio e dello spaesamento.<sup>120</sup> Sostanzialmente analoga oltre che coeva è l’interpretazione di Jacques Roubaud:

Guilhem de Cabestanh (c’est ce qu’il nous dit) s’en ira à cause d’eux [*scil.* les lauzengiers] en autre terre en une autre langue et il ne pourra rester en celle où il était car les lauzengiers l’auront mis à mort par envie. Ils auront la joie honteuse, la «Schadenfreude» de le voir vivre sauvage, il s’en ira comme un pauvre pèlerin, les désirs insatisfaits l’auront tué.<sup>121</sup>

I due studiosi non hanno tuttavia preso in esame l’ipotesi di stampare a testo *penre l’engaje* con il significato di ‘tentare la sorte’, ovvero ‘giocare la posta’, avanzata qualche anno prima da Luciano Rossi sulla base di due riscontri solo apparentemente persuasivi ma in realtà facilmente controvertibili, in quanto non dirimenti e anzi un po’ forzati.<sup>122</sup> L’uno è il verso corrispondente del *contrafactum* di questa canzone, ovvero *Un sirventes voil obrar d’alegratge* del figlio di Bertran de Born, in cui per la verità in rima non occorre il composto postulato da Rossi, bensì il sostantivo di base all’interno della ben diffusa locuzione verbale *metre en gatge* ‘impegnare’: «Ja son set an q’ieu mis mon cor en gatge».<sup>123</sup> L’altro caso riguarda un verso della tenzone *En Falconet, be-m platz car etz vengutz* tra Faure e Falconet, in cui proprio in dipendenza dal verbo *prendre* si può trovare sì un’occorrenza del composto

<sup>120</sup> Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», p. 250, con la traduzione a p. 300: «Me iré a morar a otra tierra», e la relativa nota a p. 301: «Recordemos que *lengaje* tiene a veces el sentido de “comunidad idiomática” véase la nota al verso 70 de *L’autrier m’anav’ab cor pensiu* (319, 6) de Paulet de Marselha, edición Isabel de Riquer, pág. 176, quien aduce un texto anónimo y a Guiraut Riquer. Interpreto esta expresión en el sentido de exiliarse, incorporarse a otra comunidad lingüística, con un matiz de “dépaysement” total. La tierra de este exilio es inculta y agreste, como lo muestra el adjetivo *salvaje* del verso 20». L’ipotesi sarà stata ispirata da *DCVB*, s.v. *prendre*<sup>2</sup>: «forma incorrecta, vulgarisme, per aprendre».

<sup>121</sup> Jacques Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l’art formel des troubadours*, Paris 1986, p. 267.

<sup>122</sup> Cfr. Rossi e Ziino, «Mout m’alegra douza vos per boscaje», pp. 71-72.

<sup>123</sup> *BdT* 81.1a, v. 17, in Adolf Kolsen, «Die Sirventes-Canzone des Bertran de Born lo filh *Un sirventes voil obrar*», *Neuphilologische Mitteilungen*, 37, 1936, pp. 284-289, a p. 285.

*engatge*, non altrimenti attestato né in occitano né in catalano e documentato soltanto in senso proprio, in contesto notarile o scolastico, in anglonormanno tra XII e XIII secolo e in francese tra XIV e XV,<sup>124</sup> se non fosse che essa è in realtà dovuta soltanto al fatto che, a cominciare da Raynouard, nei lessici e quindi poi in alcune edizioni è stata conservata la *scriptio continua* del manoscritto,<sup>125</sup> che altri editori hanno invero più opportunamente sciolto, stampando a testo «Cant hom non pren en gatge per faiso».<sup>126</sup>

Risulta pertanto più coerente, beninteso soltanto da quest'ultimo punto di vista, la diversa segmentazione della lezione *lengaje* proposta da Michel Adroher, che è tuttavia sintatticamente insostenibile per quanto precede: «En outra terra irai penre-l en gaje».<sup>127</sup> Il pronome enclitico di norma è infatti anteposto al sintagma in cui un verbo regge un infinito (*pos no-l sai far*) o al massimo si colloca tra l'uno e l'altro (*e anet lo baizar*), ma non a seguito di entrambi.<sup>128</sup> L'interpretazione di Adroher appare comunque priva di fondamento anche per quanto riguarda il significato, dato che la traduzione «J'irai dans une autre terre, et je la prendrai (j'en ferai la conquête) en gage (d'amour, bien entendu!)» è in palese contraddizione con il proposito di presentarsi alla stregua di un *paubres pelegris* dichiarato da Guillem qualche verso dopo, in coordinazione a quello in esame.<sup>129</sup> Ancor più irricevibile è l'ipotesi di considerare «également valides les troies lectures du même vers» (ovvero *penre lengaje*, *penre l'engaje* e *penre-l en gaje*) formulata

<sup>124</sup> Cfr. *AND*, Godefroy e *DMF*, s.v. *engage*; secondo *GDLI*, s.v. *ingaggio*, l'equivalente italiano risulta invece documentato solo dalla metà del XVIII secolo.

<sup>125</sup> Cfr. *LR*, s.v. *gatge*, § 7 (*engatge*), *SW* e *DOM*, s.v. *engatge*; *BdT* 149.1 = 148.1, v. 26, in David John Jones, *La tenson provençale. Étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre de tenses et d'une liste complète des tenses provençales*, Paris 1934, p. 76, e in *The Troubadour 'Tenses' and 'Partimens'*. A Critical Edition, by Ruth Harvey and Linda Paterson, 3 voll., Cambridge 2010, vol. I, p. 336.

<sup>126</sup> *BdT* 149.1 = 148.1, v. 26, in Ludwig Selbach, *Das Streitgedichte in der altprovenzalischen Lyrik*, Marburg 1886, p. 103, e in *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, édites par Peter T. Ricketts, Birmingham 2000, p. 21.

<sup>127</sup> Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 45.

<sup>128</sup> Cfr. Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, §§ 328-329.

<sup>129</sup> Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 45.

infine dallo stesso Adroher,<sup>130</sup> che ha peraltro curiosamente omesso di tradurre la prima a fronte della ripresa del testo critico fissato da Långfors: «J'irai m'établir dans une contrée étrangère, de sorte que jamais plus je ne retournerai dans celle-ci».<sup>131</sup>

La locuzione verbale è invece stata poi resa letteralmente, quindi senza progressi dal punto di vista interpretativo, nella banca dati *LMR*: «In un'altra terra andrò a prendere linguaggio». Tale locuzione non appare infatti particolarmente perspicua, neanche con il soccorso dei dizionari storici dell'italiano, in cui essa non risulta documentata, diversamente dal corrispettivo francese *prendre langage*, attestato in Eustache Deschamps con il valore di 'parler, s'engager par la parole',<sup>132</sup> che appare comunque inadeguato al contesto in esame.

Data l'origine del trovatore, sorprende tuttavia che nessuno dei commentatori abbia rilevato l'attestazione non occasionale di una locuzione analoga nel catalano soprattutto dei secoli passati, formata con il sostantivo di base *llengua* e talora con il verbo *haver* o *saber* in luogo di *prendre*, con il significato di 'adquirir notícies, especialment les referents a activitats enemigues', come per esempio nella trecentesca *Crònica* di Ramon Muntaner: «En guisa que aquells no'n poguessen haver llengua ... . Les tres galees de prohençals que en Guillem Cornut, almirall de Marsella, havia trameses per pendre lengua»;<sup>133</sup> ovvero di 'demanar notícies', come nella stessa opera: «L'almirall féu la via de Nàpols tota hora prenent llengua», e così pure nelle quattrocentesche *Histories* di Pere Tomich: «Com foren a Besalú ... , prengueren lengua, e saberem com tota aquella terra se aparellaua».<sup>134</sup>

L'equivalente castigliano *tomar lengua* 'informarse, tomar o adquirir noticias' risulta documentato già dalla metà del XIII secolo, teste

<sup>130</sup> Dove peraltro lo studioso prosegue sulla stessa linea: «Sans doute Guillem de Cabestany a-t-il choisi de jouer avec les mots, avec les sentiments, avec les situations, et, plus ou moins consciemment, avec les genres aussi» (Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 45).

<sup>131</sup> Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 52; Adroher, *Les troubadours roussillonnais*, p. 189, senza modifiche né note conseguenti alla sua ipotesi.

<sup>132</sup> *DMF*, s.v. *langage*, § A, dove è poi registrata anche la locuzione *reprendre le langage* 'repandre la parole'.

<sup>133</sup> *DCVB*, s.v. *llengua*, § I, 2b; cfr. anche *DECat*, s.v. *llengua*, secondo cui la locuzione «figura repetidament en Muntaner i en altres fonts dels Ss. XIV-XV», compreso il *Tirant lo Blanc* di Joanot Martorell.

<sup>134</sup> *DCVB*, s.v. *prendre*<sup>1</sup>, § II, 2.

la *Crónica de la población de Ávila*: «el rey don Alfonso (que estava en el real sobre Bayuela) embió a don Yagüe, adalid de Avila, e diez cavalleros con él que fuesen a tomar lengua de los moros». <sup>135</sup> Rispetto alle prevalenti attestazioni nella prosa cronachistica, comuni anche al corrispettivo portoghese *tomar língua*, <sup>136</sup> è notevole l'occorrenza poetica in rima con il derivato *lenguaje*, proprio come nel caso in questione, reperibile nel poema epico *La Araucana* di Alonso de Ercilla (1569):

Que aseguraba con sereno gesto  
 Ser un bajo soldado de linaje;  
 Pero en su talle y cuerpo bien dispuesto  
 Daba muestra de ser gran personaje.  
 Gastose algún espacio y tiempo en esto,  
 Tomando de los otros más lenguaje,  
 Que todos contestaban que era un hombre  
 De estimación común y poco nombre. <sup>137</sup>

<sup>135</sup> *Crónica de la población de Ávila*, Edición de Amparo Hernández Segura, Valencia 1966, p. 32; cfr. *DCECH*, s.v. *lengua*: 'Información, noticia', con un'occorrenza di *tomar lengua* nel *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán; *DRAE*, s.v. *lengua*: *tomar lengua* (o anche *lenguas*) 'Informarse, tomar o adquirir noticias'. Si veda inoltre la quattrocentesca *Crónica de Juan II de Castilla*, Edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, Real Academia de la Historia, 1982, capp. LXXXV e CLXXII: «E fueron los dos mill de cauallo a correr a Arcos e a Xerez, por tomar lengua; que tomaron, e supieron en cómo la tierra estaua baçia de gente. ... En treze dias de junio, mandó el almirante a los de Tarifa que corriesen a Gibraltar e a la torre de Cartajena, por tomar lengua, e él que se iría contra ella con la flota. En este día llegó a la torre de Cartajena, e corrieron e no pudieron tomar lengua».

<sup>136</sup> *GDLP*, s.v. *língua*: *tomar língua* 'conseguir informações', con un esempio tratto dai *Comentarios* di Afonso de Albuquerque, primo duca di Goa (m. 1515). La stessa locuzione è invece chiosata 'infiammarsi' in Vincenzo Spinelli e Mario Casasanta, *Dizionario completo italiano-portoghese (brasiliano) e portoghese (brasiliano)-italiano, con l'etimologia delle voci italiane e portoghesi (brasiliene), la loro esatta traduzione, frasi e modi di dire*, 2 voll., Milano, 1983, vol. I, s.v. *língua*.

<sup>137</sup> Alonso de Ercilla, *La Araucana*, illustrata [...] por José Toribio Medina, 4 voll., Santiago de Chile 1917 (edizione rifusa nella *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*), vol. III, p. 546, canto XXXIII, ottava 72, con la chiosa nel vol. IV, p. 408: «*Tomar lenguaje* por *tomar lengua* o *lenguas*, no lo hemos visto empleado, pero es correlativo de *tomar voz*», per cui cfr. *DRAE*, s.v. *voz*: *tomar voz* «Dicho de una persona: Adquirir noticias o tomar razón o informes acerca de algo».



Non è comunque soltanto l'occorrenza in rima della stessa forma a giustificare questo salto cronologico di più di tre secoli e mezzo in avanti, ma anche il fatto che Ercilla fu un poeta-soldato,<sup>138</sup> proprio come sarebbe stato Guillem, secondo la testimonianza del già citato Pere Tomich relativa alla celebre battaglia di Las Navas de Tolosa (1212), considerata talora «muy digna de crédito»,<sup>139</sup> talaltra invece con maggiore cautela a causa dello scarto cronologico di più di due secoli e della mancata indicazione di fonti da parte dello storico catalano.<sup>140</sup> Senza pretendere di risolvere il dubbio a quest'ultimo riguardo, andrà comunque sottolineato che la locuzione in esame – diffusa anche nell'equivalente italiano *prendere lingua* e con una serie di verbi analoghi (*avere, chiedere, pigliare, sentire, togliere*), talvolta con l'aggiunta della specificazione *di qualcosa*, e ancor viva in alcuni dialetti o nell'italiano regionale – «significa cercare informazioni, soprattutto militari ... ed era comune

<sup>138</sup> Cfr. Frank Pierce, *Alonso de Ercilla y Zúñiga*, Amsterdam 1984, in particolare alle pp. 1-12.

<sup>139</sup> Cfr. Montserrat Cots, «Notas históricas sobre el trovador Guillem de Cabestany», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 37 (1977-1978), pp. 23-65, a p. 51, dove la studiosa ha inoltre sostenuto che «la credibilidad de la relación de Tomich es bastante elevada».

<sup>140</sup> Cfr. rispettivamente Martín Alvira Cabrer, *Guerra e ideología en la España medieval: cultura y actitudes históricas ente el giro de principios del siglo XIII. Batallas de las Navas de Tolosa (1212) y Muret (1213)*, Tesis doctoral, Madrid 2003, p. 452 e n. 47, e Larghi, «Guilhem de Cabestanh (...1175-1212 ...)», p. 250.

nella lingua franca usata nei porti del Mediterraneo»,<sup>141</sup> tanto da essere documentata nel XVI secolo anche nel corrispettivo turco *dil almak*.<sup>142</sup>

Se il proposito di recarsi in terra straniera di per sé potrebbe indurre a interpretare la locuzione verbale anche solo nel senso più generico della semplice richiesta di informazioni, la volontà di presentarsi come un povero pellegrino, ovvero di celare la propria identità sotto mentite spoglie, suggerisce piuttosto di intendere l'espressione proprio nell'accezione più specifica dello spionaggio militare,<sup>143</sup> di cui viene anzi a costituire la prima attestazione, sia pure trasfigurata in contesto lirico. Ha quindi colto sostanzialmente nel segno la traduzione «Dans un autre pays j'irai assumer une mission» di Renada-Laura Portet,<sup>144</sup> che si presta semmai a un'obiezione di metodo, ovvero la mancata annotazione e giustificazione lessicografica di questa resa, anziché di merito, tanto più

<sup>141</sup> Luigi Monga, *Galee toscane e corsari barbareschi: il diario di Aurelio Scetti, galeotto fiorentino (1565-1577)*, Pisa 1999, p. 81, nota 70; cfr. *TLIO*, s.v. *lingua*, §§ 2.11 e 2.11.1: *avere e sentire lingua* 'avere notizia, venire a conoscere per sentito dire', con esempi a partire dalla *Cronica* di Matteo Villani; *GDLI*, s.v. *lingua*, § 23: *avere, chiedere, pigliare, prendere, sentire, togliere lingua di qualcosa* 'cercare o ottenere notizie, spiegazioni, precisazioni; informarsi', con esempi relativi nello specifico a *prendere lingua* dallo storico Cesare Campana (1605) al memorialista Giuseppe Bandi (1906). Devo all'amichevole cortesia di Oriana Scarpati e Francesco Carapezza la testimonianza relativa alla vitalità dell'espressione in area rispettivamente napoletana e siciliana; in quest'ultima, oltre a *pigghiari/pigliari lingua* 'prendere notizia', è notevole l'affine *pigliari di lingua*, con la chiosa di un lessicografo d'eccezione quale Leonardo Sciascia, *Occhio di capra*, Torino 1984, pp. 94-95 (ora anche in *Id., Opere*, a cura di Paolo Squillaciotti, 2 voll., Milano 2012-2019, vol. II, t. I, p. 1206): «Prendere per la lingua. Immagine metaforica che dice di un modo di far domande, di condurre un interrogatorio: tanto abilmente da far cadere in contraddizione una persona, da farle dire quel che voleva nascondere o mistificare. Un modo, insomma, di inquisire accertamente, sottilmente».

<sup>142</sup> Cfr. Emrah Safa Gürkan, «L'idra del sultano. Lo spionaggio ottomano nel Cinquecento», *Mediterranea - ricerche storiche*, 13, 2016, pp. 447-476, a p. 465; cfr. anche Gennaro Varriale, «Tomar la lengua. La información de los corsarios en el Mediterráneo (siglo XVI)», in *Escrituras silenciadas. Poder y violencia en la península Ibérica y América*, al cuidado de Donato Amado Gonzales, José Francisco Forniés Casals, Paulina Numhauser, Alcalá de Henares 2015, pp. 119-137.

<sup>143</sup> Per l'inestricabile nesso tra la legittima richiesta di informazioni e lo spionaggio nella realtà storica e nella letteratura medievale, cfr. Donald Edward Queller, *The Office of Ambassador in the Middle Ages*, Princeton 1967, pp. 90-92 e 95-96, e Jean-Claude Vallecalle, *Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale. L'illusion du dialogue*, Paris 2006, pp. 373-425.

<sup>144</sup> Portet, *La Viole et l'Or*, p. 37.

dato che quella avanzata da Adroher, secondo cui «il serait sans doute erroné d'attacher au terme ... une connotation militaire ou guerrière», è in contraddizione con l'interpretazione nei termini sia pure figurati di «conquête» proposta dallo stesso studioso solo qualche pagina dopo e qui sopra contestata.<sup>145</sup>

Il dato più curioso relativo alla storia dell'incomprensione pressoché generale di questa espressione è che, a fronte della traduzione letterale «En autre terre j'irai prendre langue» riportata alla voce *lenguatge* del suo *Lexique roman*, in precedenza Raynouard ne aveva invece chiosato più chiaramente il significato nel capitolo finale sulle locuzioni idiomatiche della *Grammaire romane* inclusa nel primo volume dello *Choix*: «Penre lengatge, prendre langue, s'informer».<sup>146</sup> A favorire la corretta interpretazione da parte del poligrafo di Brignoles, sfuggita sinora a tutti i commentatori del passo, e magari anche a giustificare la sua più tarda e opaca resa letterale poté forse essere la vitalità dell'espressione *prendre lengo* nel provenzale moderno, testimoniata poi dal Mistral.<sup>147</sup>

Al di là dell'espressione appena esaminata, è però ancor più sorprendente che i commentatori, pur avendo opportunamente notato che «De la chanson de départie ou de croisade, *Mout m'alegra* présente en effet, bien que ponctuellement, toutes les caractéristiques thématiques

<sup>145</sup> Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 41, che nella relativa nota (44) ha aggiunto: «Je ne vois pas ce qui peut justifier la précision "assumer une mission", sinon la référence à quelque entreprise guerrière». Per «conquête» si veda qui sopra in corrispondenza delle note 129-131.

<sup>146</sup> *Choix*, vol. I, p. 438 (corrispondente alla p. 342 della coeva edizione a parte della sola *Grammaire romane, ou Grammaire de la langue des troubadours*, Paris 1816).

<sup>147</sup> *TF*, s.v. *lengo*: *prendre lengo* 'prendre langue, s'informer' (ma anche 'prendre la parole'; si veda inoltre *DPF*, s.v. *lengua*: *Prendre lengua* 'prendre langue s'informer'. È noto che Raynouard coltivò gli studi provenzali anche in ragione dell'orgoglio dei suoi natali meridionali e che fu presto riconosciuto come nume ispiratore ideologico della rinascenza prefelibrista: cfr. Giosuè Lachin, «La *langue romane* da Raynouard a Diez», in *'Una brigata di voci'. Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato, Padova 2012, pp. 377-411; Fausta Garavini, *L'Empèri d'ou soulèu. La ragione dialettale nella Francia d'oc*, Milano-Napoli 1967, in particolare a p. 46: «la nuova letteratura si riconosce nell'antica e se ne fa blasone nobiliare», a proposito della *Epitro a M. Raynouard* di Jean Joseph Marius Diouloufouf, ossia «il precursore per eccellenza dei felibri» (p. 40), che apre la seconda parte di *Lou Bouquet prouvençaou vo leis troubadours revioudas*, Marsillo 1823, pp. 121-126.

et motiviques», non abbiano invece considerato debitamente l'immagine del *paubres pelegris*.<sup>148</sup> Questo predicativo dell'io lirico consente di risalire di nuovo a Jaufre Rudel, autore del più famoso componimento trobadorico pervaso dall'intenzione di partire verso una terra lontana, che dalla celebre *vida* a qualche interprete del Novecento è parsa essere proprio la Terrasanta anche per via dell'ottativo «Ai! car me fos lai pelegris». <sup>149</sup> A riprova della combinazione di modelli e fonti di ispirazione già richiamata in precedenza a proposito del male dolce e della manna, non va comunque dimenticata la possibile mediazione di un distico di Arnaut Daniel, in particolare secondo alcuni testimoni in cui il termine, sia pure fuori dalla posizione di rima, dipende dal futuro di un verbo di movimento ed è preceduto dall'avverbio *com*: «qu'ieu passarai part la palutz d'Uzerna / cum pelegris o lai per on cort Ebres». <sup>150</sup> Merita

<sup>148</sup> Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 38, che alla pagina seguente e poi a p. 46 si è limitato a notare che il sostantivo all'epoca equivaleva a «croisé». Rispetto all'interrogativo «Chanson de départie ou chanson de change?» proposto nel sottotitolo da Adroher, cfr. Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore», p. 102: «di fronte alla durezza di *midons*, Guillem avanza un timido desiderio di *change* che si risolve, però, nella consapevolezza che, lontano dall'amata, il suo destino è la morte e il silenzio».

<sup>149</sup> *BdT* 262.2, v. 33, che peraltro fa seguito com'è noto a «que lai el reng dels sarrazis / fos ieu per lieis chaitius clamatz» (vv. 13-14); sul vivace dibattito critico al riguardo, oltre al primo bilancio firmato da Salvatore Santangelo, «Un preteso canto di crociata di Jaufre Rudel», *Siculorum Gymnasium*, 15, 1962, pp. 137-147, si veda soprattutto Lucia Lazzarini, «Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali: la lezione di *Figura*» (2009-2010), in Ead., *Silva portentosa*, pp. 9-126, alle pp. 41-66, e «*Chaitius clamatz*. Clé d'une chanson de croisade? *Lanquan li jorn chant d'amour et de croisade*, les difficultés textuelles des vers rudéliens et les traduction infidèles: notes sur l'*amor de lonh*», in *Jaufre Rudel: Prince, amant et poète*, trobada tenue à Blaye les 24 et 25 juin 2011, Moustier-Ventadour 2012, pp. 186-196. Per Jaufre Rudel in rapporto a Guillem de Cabestaing si veda sopra, in corrispondenza delle note 51 e 76; il v. 21 della canzone in esame è chiosato da Cots solo per la questione grammaticale di cui sopra, mentre l'*amor de lonh* è menzionato da Adroher, «*Mout m'alegra douza vos per boscaje*», p. 45 e nota 57, soltanto con riferimento al richiamo parodico della contessa di Warwick nel *Tirant lo Blanc* (cap. IV): «amor de lluny e fum d'estopa tot és u».

<sup>150</sup> *BdT* 29.3, vv. 20-21, secondo il canzoniere **C**, a fronte di altri testimoni e dell'edizione di riferimento, che riportano il condizionale *passera* in luogo del futuro e soprattutto *mon* o *mons* davanti a *pelegrins*, interpretato infine come topónimo e stampato quindi maiuscolo (Mont-Pélerin): cfr. Maurizio Perugi, «Toponomastica danielina», *Medioevo romanzo*, 29, 2005, pp. 211-278, alle pp. 211-226.

infine notare che lo stesso sintagma – ovvero emistichio – di Guillem occorre poi tale e quale nel *Sermo* di Cerveri de Girona, anche se riferito a Gesù: «e mostret als apostols amor donan comfort / e s'aparech entr'ells com paubres peleyris».<sup>151</sup>

La lezione con il futuro e *pelegrins* come predicativo del soggetto ha comunque ispirato per esempio Elias d'Uisel nel *partimen* con Aimeric de Peguilhan, *BdT* 10.37 = 136.5, vv. 35-36: «Puois irai pelegrins part Sur / queren Dieu perdon del perjur».

<sup>151</sup> *BdT* 434a.IV, vv. 184-185.

## Nota bibliografica

## Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232.  
**B** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.  
**C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.  
**H** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3207.  
**I** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.  
**K** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.  
**N<sup>2</sup>** Berlin, Staatsbibliothek, Phillips 1910.  
**P** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI.42.  
**Q** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.  
**d** Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.4, cc. 262-346.

## Opere di consultazione

- AND** *Anglo-Norman Dictionary*, second edition, edited by David A. Trotter et alii, in rete.
- 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, in rete.
- BPP** François Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Genève 1981.
- Choix** François Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1821.
- CICA** *Corpus Informatizat del Català Antic*, Dirigit per Joan Torruella, junt amb Manuel Pérez Saldanya i Josep Martines, in rete.
- 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.
- DCBV** Antoni Maria Alcover - Francesc de Borja Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1930-1962.

- DCECH* Joan Corominas, con la colaboración de José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 voll., Madrid 1991-1997.
- DECat* *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, por Joan Corominas, amb la collaboració de Joseph Gulsoy i Max Cahner, i l'auxili tècnic de Carles Duarte i Angel Satué, 10 voll., Barcelona 1980-2001.
- DMF* *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, Direction scientifique Robert Martin, in rete.
- DOM* *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel (jusqu'en 2012) et Maria Selig (depuis 2012), in rete.
- DPF* *Dictionnaire provençal-français ou Dictionnaire de la langue d'oc ancienne et moderne, suivi d'un Vocabulaire français-provençal*, par Simon-Jude Honnorat, 4 voll., Digne 1846-1848.
- FEW* Walter von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Bonn, Leipzig *et al.*, 1928-2002.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- GDLI* *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, continuato da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino 1961-2002.
- GDLP* Cândido de Figueiredo, *Grande dicionário da língua portuguesa*, vigésima quinta edição, Lisboa 1996.
- Godefroy Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, 10 voll., Paris 1881-1902.
- GRADIT* *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, seconda edizione, 8 voll., Torino 2007.
- LEI* *Lessico Etimologico Italiano*, fondato da Max Pfister, diretto da Elton Prifti e Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, 1979ss.

- Linker *A Bibliography of Old French Lyrics*, by Robert White Linker, Valencia 1979.
- LMR *Lirica Medievale Romanza*, direzione Paolo Canettieri, in rete.
- 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.
- PL *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, accurante Jacobo-Paulo Migne, 221 voll., Paris 1844-1855.
- RAO *Repertori d'Autors i Obres*, in Jordi Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona 1992.
- Rialto *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, fondato da Costanzo Di Girolamo, diretto da Francesco Carapezza, Paolo Di Luca, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati, Paolo Squillaciotti, Sergio Vatteroni, in rete.
- RS Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden 1955.
- 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*, fondato da Pietro G. Beltrami e continuato da Lino Leonardi, direttore Paolo Squillaciotti, in rete.
- Tobler-Lommatzsch  
*Altfranzösisches Wörterbuch*, Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet von Erhard Lommatzsch, 11 voll., Berlin, Weidmann, 1925-2002.



## Edizioni

Aimeric de Peguilhan ~ Elias d'Uisel (*BdT* 10.37 = 136.5)

*The Poems of Aimeric de Peguilhan*, edited by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Evanston 1950, p. 185.

Andreu Febrer

Andreu Febrer, *Poesies*, a cura de Martí de Riquer, Barcelona 1951.

Anonimo (*BdT* 461.18a)

Francesca Gambino, *Canzoni anonime di trovatori e 'trobairitz'*, Alessandria 2003.

Anonimo (*BdT* 461.37)

Camille Chabaneau, «Poésies inédites de divers troubadours», *Revue des langues romanes*, 32, 1888, pp. 550-580, alle pp. 575-578.

Arnaut Daniel

Arnaut Daniel, *Canzoni*, nuova edizione a cura di Maurizio Perugi, Firenze 2015.

Arnaut de Maruelh

*Les poésies du troubadour Arnaut de Mareuil*, publiées avec une introduction, des notes et un glossaire par Ronald C. Johnston, Paris 1935.

Attribuzione dubbia (*BdT* 70.11)

John Henry Marshall, «Le troubadour Peire Bremon lo Tort et deux chansons d'attribution douteuse», *Le Moyen Âge*, 86, 1980, pp. 67-91.

Ausiàs March

Ausiàs March, *Poesies*, a cura di Pere Bohigas, edició revisada per Amadeu-Jesús Soberanas i Noemí Espinàs, Barcelona 2000.

Bernart de Ventadorn

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

Bertran de Sant Roscha

Alfred Jeanroy, «Poésies provençales inédites du XIV<sup>e</sup> siècle d'après le manuscrit de Barcelone», *Annales du Midi*, 52, 1940, pp. 241-279.

Bertolome Zorzi

*Der Troubadour Bertolome Zorzi*, herausgegeben von Emil Levy, Niemeyer 1883.

Cadenet

Carl Appel, *Der Trobador Cadenet*, Halle 1920.

Cerveri de Girona

*Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Texto, traducción y comentarios de Martín de Riquer, Barcelona 1947.

Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris 1994.

Flamenca

*Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, a cura di Roberta Mannetti, Modena 2008.

Gaucelm Faidit

Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1965.

Giraut de Borneill

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

Guillem de Berguedan

*Les Poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Text, traducció, introducció i notes per Martí de Riquer, Barcelona 1996.

Guillem de Cabestaing

Montserrat Cots, «Las poesías del trovador Guillem de Cabestany», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 40, 1985-1986, pp. 227-330.

Guilhem de Montanhagol

*Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII<sup>e</sup> siècle*, éditées par Peter T. Ricketts, Toronto 1964.

Guilhem de Saint Gregori

Michele Lopocararo, «Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT. 233.2 e 233.3)», *Medioevo romanzo*, 15, 1990, pp. 17-60.

Guglielmo IX d'Aquitania

Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, Edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973.

Heinrich von Morungen

Heinrich von Morungen, *Lieder*, Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch, Text, Übersetzung, Kommentar von Helmut Tervooren, Stuttgart 1986.

Izarn Rizols

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

Jaufre Rudel

*Il canzoniere di Jaufre Rudel*, a cura di Giorgio Chiarini, L'Aquila 1985 (rist. Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003).

Joan de Castellnou

Jaume Massó i Torrents, «Poésies en partie inédites de Johan de Castellnou et de Raimon de Cornet d'après le manuscrit de Barcelone», *Annales du Midi*, 24, 1914, pp. 449-457.

Lanfranc Cigala

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

Marcabru

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

Matfre Ermengaud

*Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, édité par Peter T. Ricketts, avec la collaboration de Cyril P. Hershon, 4 voll., London-Turnhout 1989-2011.

Monge de Montaudon

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

Paulet de Marselha

Isabel de Riquer, *Paulet de Marselha: un provençal a la cort dels reis d'Aragó*, Barcelona 1996.

Peire d'Alvernhe

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

Peire Raimon de Tolosa

*Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, a cura di Alfredo Cavaliere, Firenze 1935.

Peire Vidal

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

Philippe de Thaon

Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, Paris 2018.

Pons de Capdoill

Pons de Chapeuil, *Poesie*, Edizione critica a cura di Antonella Martorano, Firenze 2017.

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.

Raimbaut d'Aurenga

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

Raimon de Miraval

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

Ramon de Perellos

Ramon de Perellos, *Viage al Purgatory*, a cura di Margherita Boretti, in *Rialto*.

Ramon Vidal de Besalú

Ramon Vidal de Besalú, *Obra completa*, a cura d'Anton Maria Espadaler, Barcelona 2018.

*Roman d'Eneas*

*Eneas*, Roman du XII<sup>e</sup> siècle édité par Jean-Jacques Salverda de Grave, Paris 1925-1929.

*Roman de Thèbes*

*Le roman de Thèbes*, publié par Guy Raynaud de Lage, 2 voll., Paris 1966-1968.

Rostaing Berenguier de Marseille

Fabio Barberini, *Il trovatore Rostainh Berenguier de Marseilha*, Modena 2013.

Rutebeuf

*Œuvres complètes de Rutebeuf*, texte établi, traduit, annoté et présenté avec variantes par Michel Zink, Paris 1990.