

Eleonora Pochettino

Jaufre Rudel (?)

*Qui non sap esser chantaire*

(*BdT* 262.7)

In uno «stato disperato», «profondamente guasto» e con «molte mende».<sup>1</sup> Così più studiosi descrivono *Qui non sap esser chantaire*, il componimento entrato nel novero dei testi di Jaufre Rudel nel 1898, quando Giulio Bertoni individua **a**<sup>1</sup> all'interno della raccolta privata del marchese Giuseppe Campori.<sup>2</sup> La scoperta è importante: insieme al già conosciuto **a**, **a**<sup>1</sup> fa le veci del perduto canzoniere di Bernart Amoros,

<sup>1</sup> Le citazioni sono rispettivamente di Giulio Bertoni, «Due poesie di Jaufre Rudel», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 35, 1911, pp. 533-542, a p. 537, di Paolo Savj-Lopez, «Jaufre Rudel. Questioni vecchie e nuove», *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, s. 5, 11, 1902, pp. 212-225, a p. 222, e di Giorgio Chiarini, *Jaufre Rudel. L'amore di lontano*, edizione critica, con introduzione, note e glossario, Roma 2003, p. 132 [riedizione a cura di Marco Infurna di Id., *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985].

<sup>2</sup> Cfr. Giulio Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (complemento Càmpori)*, edizione diplomatica preceduta da un'introduzione, Fribourg 1911, p. V. Il primo annuncio scritto della scoperta è in Id., «Il complemento del canzoniere provenzale di Bernart Amoros», *Giornale storico della letteratura italiana*, 34, 1899, pp. 118-139. È disponibile *online*, sul sito dell'*Estense Digital Library*, un'ottima riproduzione fotografica del codice: <https://edl.cultura.gov.it/item/lk54dex5qn>.

attesta 351 componimenti, con 60 *unica* prima ignoti,<sup>3</sup> tra cui anche *Qui non sap*, trascritto a c. 126r e anticipato dall'attribuzione a *en iaufre rudel*. Sul finire dell'Ottocento l'esiguo canzoniere di Jaufre Rudel cresce dunque, apparentemente, di un'unità. Ma *Qui non sap* rimane nel *corpus* d'autore di Jaufre diciassette anni appena: già nel 1915 Alfred Jeanroy rifiuta l'attribuzione di **a**<sup>1</sup>, testimone unico. Per Jeanroy l'impianto metrico del testo, così lontano da quello degli altri componimenti del trovatore, è un «argument sans réplique» contro l'autorialità rudelliana.<sup>4</sup> Inoltre, alcune attribuzioni di **a**<sup>1</sup> sono malcerte, altre erranee e perciò *Qui non sap* di Jaufre non può essere; il testo andrà considerato tutt'al più un «pastiche de Rudel», dice Jeanroy.<sup>5</sup> Molti studiosi accettano tale revoca,<sup>6</sup> ma nel 1953 e nel 1959 l'attribuzione di *Qui non sap*

<sup>3</sup> Per i dati relativi ad **a**<sup>1</sup>, cfr. Luciana Borghi Cedrini e Walter Meliga, «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari), I. *Canzonieri provenzali*. 14. Firenze, Biblioteca Riccardiana **a**, **aII** (2814); Modena, Biblioteca Estense Universitaria **a**<sup>1</sup> (Campori, γ.N.8.4: 11-13) (*Canzoniere di Bernart Amoros*), Modena 2020, pp. 78-86 e 114-116. Dei medesimi autori si vedano anche i precedenti studi aventi per oggetto il canzoniere di Bernart Amoros: Idd., «La premessa di Bernart Amoros al suo canzoniere», in *Studi linguistici in onore di Lorenzo Massobrio*, a cura di Federica Cugno, Laura Mantovani, Matteo Rivoira e Maria Sabrina Specchia, Torino 2014, pp. 1127-1139, e Idd., «La sezione delle tenzoni del canzoniere di Bernart Amoros», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 voll., Roma 2014, vol. I, pp. 273-287.

<sup>4</sup> Alfred Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, deuxième édition revue, Paris 1924 [1915<sup>1</sup>], p. IX.

<sup>5</sup> Ivi, p. IX, n. 2.

<sup>6</sup> Come anche Jeanroy, tanto Rupert T. Pickens quanto Giorgio Chiarini includono *Qui non sap* nelle loro edizioni rudelliane, ma Pickens rimane sfumato e considera il testo di attribuzione dubbia (cfr. Rupert T. Pickens, *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto 1978, p. 242), mentre per Chiarini l'ascrizione a Jaufre è «assai dubbia, per non dire del tutto improbabile» (Chiarini, *Jaufré Rudel*, p. 132). *Qui non sap* è invece escluso dall'edizione di Roy Rosenstein, nonché da quelle di Mario Casella, Salvatore Battaglia e Victoria Cirlot, per cui cfr. George Wolf e Roy Rosenstein, *The Poetry of Cercamon and Jaufré Rudel*, edited and translated, New York - London 1983; Mario Casella, *Jaufré Rudel. Liriche*, Firenze 1950 [1946<sup>1</sup>]; Salvatore Battaglia, *Jaufré Rudel e Bernardo di Ventadorn. Canzoni*, testo, versione e introduzione, Napoli 1949; Victoria Cirlot, *Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel*, traducció del provençal d'Eduard Vilella, Barcelona 1996. Si pone sulla stessa linea di Jeanroy anche Frank M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia 1985, p. 81: «I am completely convinced that it [= *Qui non sap*] should be excluded from the corpus of Jaufré's genuine works».

a Jaufre è difesa da Salvatore Santangelo.<sup>7</sup> Lo studioso sostiene la testimonianza di **a**<sup>1</sup> evidenziando che l'affidabilità delle attribuzioni di un codice è da dimostrare autore per autore, testo per testo; alcuni errori attributivi, sempre presenti, non intaccano la totalità delle rubriche di una fonte. Inoltre, lo stile e il metro di *Qui non sap* per Santangelo non sono poi così diversi dall'uso di Jaufre.<sup>8</sup>

Riguardo all'autorialità di *Qui non sap*, infine, si è espressa anche Maria Luisa Meneghetti. Individuando una serie di riscontri a livello sia metrico sia tematico tra *Qui non sap* e tre testi di Bernart Marti,<sup>9</sup> la studiosa propone di riflettere su una possibile attribuzione del componimento a Bernart, anche perché proprio a Bernart **a**<sup>1</sup> assegna il testo senz'altro rudelliano *Non sap chantar qui so non di* (BdT 262.3), il cui *incipit* in effetti ricorda quello di *Qui non sap*. Sulla base di questi dati e alla luce della revoca di Jeanroy, Meneghetti ipotizza dunque «una sorta di corto circuito, avvenuto con tutta probabilità in una fase molto

<sup>7</sup> Salvatore Santangelo, «L'amore lontano di Jaufre Rudel», *Sicilorum Gymnasium*, n.s., 6, 1953, pp. 1-28, e Id., «Jaufre Rudel: *Qui non sap* esser chantaire...», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 2 voll., Modena 1959, vol. II, pp. 681-690.

<sup>8</sup> La tesi di Santangelo è accolta da Francesca Gambino, «Osservazioni sulle attribuzioni 'inverosimili' nella tradizione manoscritta provenzale (I)», in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du VI<sup>e</sup> Congrès de l'AIEO (Wien, 12-19 septembre 1999), édités par Georg Kremnitz, Barbara Czernilofsky, Peter Cichon, Robert Tanzmeister, Wien 2001, pp. 372-390, a p. 374, e la posizione è ribadita in Ead., «Caso, imitazione, parodia. Osservazioni sulle attribuzioni 'inverosimili' nella tradizione manoscritta provenzale (II)», *Studi mediolatini e volgari*, 46, 2000, pp. 35-84, a p. 37, sottolineando che mancano «i presupposti per ritenere apocrifi» alcuni testi, compreso *Qui non sap*. Sulla stessa linea di Santangelo si pone anche Maria Grazia Capusso, «Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte», *Studi mediolatini e volgari*, 33, 1987, pp. 135-256, a p. 144, n. 28, secondo cui «nessuna prova decisiva è contro la testimonianza di **a**<sup>1</sup> [= **a**<sup>1</sup>]». Per una posizione favorevole all'attribuzione di *Qui non sap* a Jaufre, cfr. anche Robert Lafont, *Jaufre Rudel. Liriche*, Firenze 1992, pp. 15 e 90. Al contrario, per Chiarini, *Jaufre Rudel*, p. 132, le tesi di Jeanroy «non risultano efficacemente confutate da quelle opposte del Santangelo».

<sup>9</sup> Maria Luisa Meneghetti, «*Qui non sap* esser chantaire: un'attribuzione possibile», in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers 1991, pp. 349-360. I testi di Bernart su cui Meneghetti si sofferma sono *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT 63.3) a livello metrico, *Quant la plueja e-l vens e-l tempiers* (BdT 63.7a) e *Quan l'erba es reverdezida* (BdT 63.8) a livello di immagini.

alta della tradizione manoscritta – la fase delle *Gelegenheitssammlungen* ..., ossia delle raccolte contenenti canzoni di diversi autori, spesso messe insieme a partire da fogli volanti». <sup>10</sup> Tale corto circuito avrebbe causato quindi lo scambio di attribuzioni, da Jaufre a Bernart, da *Non sap chantar* a *Qui non sap* e viceversa. In quest'ottica, il testo, seppure non rudelliano, rimarrebbe comunque un prodotto del trobadorismo antico.

La discussione sull'attribuzione di *Qui non sap* oscilla quindi tutt'oggi tra tre posizioni. Quella di Jeanroy, che non ritiene **a**<sup>1</sup> fededegno a livello attributivo e considera lo stile del testo troppo distante dall'uso di Jaufre, rendendo *Qui non sap* in sostanza anonimo. Quella opposta, di Santangelo, che difende l'ascrizione a Jaufre di **a**<sup>1</sup> e conferma il testo come rudelliano, anche per stile. Infine, quella di Meneghetti, che mantiene il discorso all'interno delle dinamiche di strutturazione del testimone unico e – riflettendo non solo sullo stile del testo, ma anche sull'eziologia del possibile errore attributivo – propone Bernart Marti, trovatore di poco successivo a Jaufre, come autore alternativo per *Qui non sap*.

\*

La bontà delle attribuzioni di **a**<sup>1</sup> è un punto cruciale del dibattito sull'autorialità di *Qui non sap* e perciò, per cercare di dirimere la questione, è utile raccogliere più dati in merito, partendo da una visione d'insieme delle attribuzioni a Jaufre Rudel nei testimoni della poesia trobadorica.

I testi attribuiti a Jaufre da almeno una fonte sono i seguenti:<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», p. 355, con rimando alle considerazioni di d'Arco Silvio Avale, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino 1993 [1961<sup>1</sup>], pp. 67-69. La posizione è ribadita in Ead., «Problemi attributivi in ambito trobadorico», in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*, Atti del Seminario di Ascona (30 settembre - 5 ottobre 1992), a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel-Boston-Berlin 1994, pp. 161-182, a p. 166, ed è ricordata con favore anche da Lucia Lazzarini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese (II parte)», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 313-369, a p. 340.

<sup>11</sup> I *descripti* e la tradizione indiretta non sono inclusi nel prospetto. La testimonianza delle tavole dei codici è segnalata in nota solo quando si discosta dall'attribuzione presente nel corpo del codice.

*Belhs m'es l'estius e-l temps floritz* (BdT 261.1): **Cb<sup>3</sup>** Jaufre Rudel;  
*Lanquan li jorn son lonc en mai* (BdT 262.2): **ABCDEIKMMhRS-S<sup>g</sup>a<sup>1</sup>b<sup>1</sup>b<sup>3</sup>** Jaufre Rudel; **W** Gaucelm Faidit;<sup>12</sup> **X** anonimo;  
*Non sap chantar qui so non di* (BdT 262.3): **CEMRb<sup>3</sup>** Jaufre Rudel; **a<sup>1</sup>** Bernart Marti;<sup>13</sup>  
*Pro ai del chan essenhadors* (BdT 262.4): **Cb<sup>3</sup>** Jaufre Rudel;  
*Quan lo rius de la fontana* (BdT 262.5): **ABCDEIKMRSS<sup>g</sup>Ub<sup>1</sup>b<sup>3</sup>** Jaufre Rudel; **a<sup>1</sup>** Guillem de Cabestaing; **X<sup>z</sup>** anonimo;  
*Quan lo rossinhols el foillos* (BdT 262.6): **ABCDEIKMN<sup>2</sup>RS<sup>g</sup>a<sup>1</sup>b<sup>3</sup>** Jaufre Rudel;  
*Qui non sap esser chantaire* (BdT 262.7): **a<sup>1</sup>** Jaufre Rudel;  
*Ab la dolchor del temps novel* (BdT 183.1): **NN<sup>bis</sup>a<sup>1</sup>** Guglielmo IX; **a<sup>1bis</sup>** Jaufre Rudel;  
*Lanquan lo temps renovelha* (BdT 190.1): **Cb<sup>3</sup>** Jaufre Rudel;  
*Lanquan vei florir l'espiga* (BdT 202.8): **CD<sup>a</sup>EIKS** Guilhem Ademar; **R** Jaufre Rudel;<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Mentre *Lanquan li jorn* in **W** è attribuito a [.]ossiames faidius, in **W<sup>tav</sup>** il testo è assegnato a *Joseaus tardius*, un nome che non è attestato in nessun altro luogo e andrà considerato una probabile banalizzazione della rubrica di **W** [.]ossiames faidius (Gaucelm Faidit). Sottolinea la discrepanza tra **W** e **W<sup>tav</sup>** anche John Haines, «The Transformations of the *Manuscrit du Roi*», *Musica Disciplina*, 52, 1998-2002, pp. 5-43, a p. 7, n. 13. Per **W<sup>tav</sup>**, cfr. anche Maria Carla Battelli, «Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844: un canzoniere disordinato?», in *La filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno (Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina 1993, vol. I, pp. 273-308.

<sup>13</sup> La prima *cobla* e i vv. 9-10 di *Non sap chantar* sono traditi anche in **b<sup>1</sup>** (con attribuzione a Jaufre Rudel). Benché il codice non sia un *descriptus*, ma piuttosto un collaterale di **Mh<sup>2</sup>** [=fonti **b<sup>3</sup>+g<sup>3</sup>**], nel caso di *Non sap chantar* la sua testimonianza non è inclusa nel prospetto perché le sue lezioni dipendono da una fonte discendente dal perduto *Libro di Michele*, già nota tramite **b<sup>3</sup>**, e contaminata con la fonte **g<sup>3</sup>**, invece dipendente da **M**. Per un'approfondita analisi della struttura di **b<sup>1</sup>** e **Mh<sup>2</sup>**, cfr. Maria Careri, «Per la ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti», *Cultura neolatina*, 56, 1996, pp. 251-407.

<sup>14</sup> Il testo è attribuito a Jaufre anche in **R<sup>tav</sup>** e, in attribuzione secondaria, in **C<sup>tavi</sup>**, mentre l'attribuzione primaria è a Guilhem Ademar, l'unica presente in **C** e in **C<sup>tavi</sup>**. In **C<sup>tavi</sup>**, inoltre, la forma per il nome del trovatore è *Jaufre rudelh*, una forma mai attestata in **C** e presente, nell'intera tradizione rudelliana, solo in **U** e **R**. Per le concordanze attributive tra **R** e **C<sup>tavi</sup>**, cfr. Anna Radaelli, «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari), I. *Canzonieri provenzali*. 7. *Paris, Bibliothèque nationale de France C* (fr. 856), Modena 2005, pp. 23-24, mentre, per l'attribuzione impropria del testo di Guilhem a Jaufre, cfr. Nicodemo Cannavò, «Per un'edizione dei testi di Guilhem Ademar: problemi attributivi», *Medioevo Europeo*, 1, 2017, pp. 33-56, a p. 35.

*Ges non puesc en bon vers fallir* (BdT 356.4): **ACDIKMRT** Peire Rogier; **O** anonimo; **S** Jaufre Rudel.

Nonostante l'antichità dell'opera del trovatore rispetto all'epoca di confezione delle fonti superstiti, la tradizione manoscritta di Jaufre dimostra un buon grado di stabilità a livello attributivo. I componimenti indubbiamente d'autore sono sei e tre di questi sono ascritti a Jaufre da tutti i testimoni (*Belhs m'es l'estius*, *Pro ai del chan*, *Quan lo rossin-hols*), mentre la trasmissione in forma adespota è limitata agli oitanici **Xζ**, come non inusuale in tale tradizione. Vi sono poi sette casi – tenendo per ora da parte *Qui non sap* – in cui dei componimenti di Jaufre sono attribuiti a un altro trovatore o in cui i componimenti di un altro trovatore sono attribuiti a Jaufre. Tuttavia, nessuna di queste rubriche discordanti è capace di generare effettive controversie. Una tra le sette attribuzioni improprie coinvolge **Cb**<sup>3</sup> con *Lanquan lo temps renovelha* (BdT 190.1), ma in tal caso i codici sono contraddetti dal testo stesso (l'autore, Grimoart, si autonoma),<sup>15</sup> altre tre attribuzioni sono isolate in singoli manoscritti (**RSW**) e le restanti tre si concentrano nel solo **a**<sup>1</sup>. Tra le fonti della poesia rudelliana il codice si distingue quindi, anche a una prima ricognizione, come il più problematico in fatto di attribuzioni.

L'antologia trasmessa da **a**<sup>1</sup> (e da **a**), inoltre, è organizzata per sezioni d'autore. Quella di Jaufre inizia poco oltre la metà di c. 125r e si conclude alla fine di c. 126r, consta di quattro pezzi poetici ed è così articolata:

- |         |                         |   |
|---------|-------------------------|---|
| c. 125r | <i>en iaufre rudel.</i> | Lan qan li iorn son long en mai (BdT 262.2) |
| c. 125v | <i>en iaufre rudel.</i> | Pos lo rossigniols. el foillos (BdT 262.6)  |

<sup>15</sup> *Lanquan lo temps renovelha* (BdT 190.1), 61-64: «e vec vos del vers la fi / qu'En Grimoartz vos espelh, / qu'ab joi lo lass' e l'afina, / si-s qui be-l chant ni l'espelha». Per la discussione attributiva e per l'identificazione di «En Grimoartz» con il Grimoart Gausmar menzionato da Peire d'Alvernhe in *Chantarai d'aquestz trobadors* (BdT 323.11), cfr. Anna Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale. Grimoart Gausmar, *Lanquan lo temps renovelha* (BdT 190,1)», *Cultura neolatina*, 51, 1991, pp. 121-206, in particolare le pp. 121-124, e Aurelio Roncaglia, «L'invenzione della sestina», *Mettrica*, 2, 1981, pp. 3-41, a p. 20, n. 85. L'attribuzione del testo a Jaufre è sostenuta da Lafont, *Jaufré Rudel*, pp. 15 e 36, ma l'ipotesi è dovuta soprattutto al favore che lo studioso accorda alla testimonianza di **C** (si vedano le pp. 16-18 dell'introduzione) e non si dimostra stringente.

- c. 125v *en iaufre rudel.* Ab la douzor del temps nouela (*BdT* 183.1)  
 c. 126r *en iaufre rudel.* Qui non sap esser chantaire. (*BdT* 262.7)

Ognuno dei quattro testi reca l'attribuzione a *en iaufre rudel*, posta al centro della carta e redatta in inchiostro bruno – come usuale nel codice – dalla stessa mano responsabile della trascrizione dei componimenti, quella di Jacques Teissier.<sup>16</sup> Eppure solo i primi due testi sono senz'altro rudelliani, *Lanquan li jorn son lonc en mai* e *Quan lo rossinhols el foillos*, i quali inoltre approdano in **a**<sup>1</sup> tramite fonti articolate e difficili da razionalizzare. In *Lanquan li jorn*, ad esempio, **a**<sup>1</sup> è solidale soprattutto con gli esponenti della tradizione occidentale, ma non sono assenti suoi sporadici accordi anche con la tradizione concorrente, quella orientale, nonché alcune contaminazioni tra le due.<sup>17</sup> Di *Quan lo rossinhols* **a**<sup>1</sup> attesta invece una delle due redazioni individuate da Giorgio Chiarini, la redazione *a*, quella circolata soprattutto all'interno della tradizione orientale (**ABDIKS<sup>g</sup>N<sup>2</sup> + M**), di contro alla redazione *b*, trådita invece da esponenti della tradizione occidentale (**CERb<sup>3</sup>**). Tuttavia, alcune lezioni caratteristiche della redazione *b* sono presenti anche in **a**<sup>1</sup>, a dimostrazione dell'azione della trasmissione orizzontale sul testo trådito dal codice.<sup>18</sup>

Il terzo componimento della sezione rudelliana di **a**<sup>1</sup> è invece *Ab la dolchor del temps novel*, un testo attribuito impropriamente a Jaufre, come si desume anche dalla testimonianza dello stesso **a**<sup>1</sup>. Nel codice infatti *Ab la dolchor* è trascritto due volte, probabilmente a partire da due fonti differenti, e a c. 107v il testo non è assegnato a Jaufre, bensì a *Lo coms de Peiteus*, cioè Guglielmo IX, trovatore la cui paternità, mai

<sup>16</sup> Per le modalità di copia di Teissier, cfr. Borghi Cedrini e Meliga, «*Intavulare*», pp. 37-86.

<sup>17</sup> Valgano i seguenti esempi: al v. 15 **a**<sup>1</sup> attesta il livellamento in dittologia sinonimica dell'ossimoro *Iratz e jauzens* > ... *e dolenz* presente anche in **CRb<sup>3</sup>Mh** (+ *dolent S*), a cui si aggiungano anche ... *e marritz MS<sup>g</sup>*. L'ossimoro è invece mantenuto in **ABDEIK**. Al contrario, al v. 19 **a**<sup>1</sup> reca la lezione *portz*, con **AB** e di contro a **CMRSb<sup>3</sup>MhW pas**. La presenza di contaminazione tra le due tradizioni in **a**<sup>1</sup> emerge invece osservando l'articolata *varia lectio* del v. 28, in cui gli orientali **ADEIK** (+**S**) oppongono *bels ditz* (grafia **D**) agli occidentali **CMb<sup>3</sup>Mh cortes genh** (grafia **b<sup>3</sup>**), a cui si aggiunga anche **X corteis geu**. Qui **a**<sup>1</sup> reca l'ibrido *cortes ditz*.

<sup>18</sup> Per l'ipotesi della doppia redazione, cfr. Chiarini, *Jaufre Rudel*, pp. 119-120, in cui si sottolinea anche la posizione «ambigua» di **a**<sup>1</sup>. Si segnala che il codice attesta lezioni caratteristiche della redazione *b* ai vv. 13, 33 e, in parte, al v. 35.

messa in dubbio, è confermata dall'altro testimone del componimento, N.<sup>19</sup>

La sezione di rudelliana di **a**<sup>1</sup>, infine, si conclude con il dubbio *Qui non sap esser chantaire*. Nei canzonieri trobadorici la posizione di chiusura di sezione d'autore può essere problematica a livello attributivo. In essa spesso si concentrano infatti i componimenti apocrifi o di paternità controversa, e non solo perché lo snodo tra sezioni differenti è naturalmente esposto a errori meccanici, ma anche per via delle scelte attive compiute dagli antologisti e dai copisti. Talvolta le zone finali delle sezioni d'autore dimostrano infatti di essere state gestite a mo' di appendici in cui raccogliere i testi di attribuzione sospetta, e sospetta magari per via di un'estravaganza stilistica rispetto agli altri componimenti dell'autore o magari per via di un'estravaganza di fonte rispetto a canali considerati più fededegni. Al contempo, si ritiene che in queste zone delle sezioni in alcuni casi abbiano trovato posto anche i componimenti considerati attribuibili all'autore trascritto e che nelle fonti impiegate erano invece privi di ascrizione o con ascrizioni poco verosimili.<sup>20</sup> Nel caso specifico dei derivati del canzoniere di Bernart Amoros, **a** e **a**<sup>1</sup>, si contano otto esempi in tutto di attribuzione impropria in chiusura di sezione d'autore (e il numero raddoppierebbe includendo nel computo anche la penultima posizione e la prima):<sup>21</sup>

**a**

*BdT* 404.4 (c. 97r), attribuito a Peirol, ma di Raimon Jordan;

*BdT* 132.8 (c. 98v), attribuito a Peire Raimon de Tolosa, ma di Elias de Barjols;

*BdT* 155.13 (c. 120v), attribuito a Pons de Chaptail, ma di Folquet de Marselha;

<sup>19</sup> Per la divergenza di fonti impiegate in **a**<sup>1</sup>, cfr. Francesca Gambino, «Guiglielmo di Poitiers, *Ab la douzor del temps novel* (*BdT* 183.1)», *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, pp. 51, e Riccardo Viel, «Sulle tracce di una fonte antica: la diffusione dei primi trovatori», in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a cura di Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini, Firenze 2017, pp. 115-132, alle pp. 116-117.

<sup>20</sup> Meneghetti, «Problemi attributivi», pp. 161-182, e le osservazioni in merito al corpus di Folchetto di Marsiglia di Paolo Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica, Pisa 1999, pp. 28-29.

<sup>21</sup> Per i dati del prospetto, cfr. le tavole di Borghi Cedrini e Meliga, «*Intavulare*»; solo i raggruppamenti di tre testi o più sono stati considerati come sezioni d'autore e non si è tenuto conto della sezione di **a**<sup>1</sup> dedicata alle tenzoni (cc. 140r-182v).

**a<sup>1</sup>**

*BdT* 262.5 (c. 15r), attribuito a Guillem de Cabestaing, ma di Jaufre Rudel;

*BdT* 9.11 (c. 49r), attribuito a Aimeric de Sarlat, ma di Aimeric de Belenoi;

*BdT* 80.41 (c. 88r), attribuito a Rigaut de Berbezilh, ma di Bertran de Born;

*BdT* 233.2 (c. 103r), attribuito a Bertran de Born, ma di Guilhem de Saint Gregori;

*BdT* 124.8 (c. 118r), attribuito a Pistoleta, ma di Daude de Pradas.

La posizione che *Qui non sap* occupa nella sezione rudelliana di **a<sup>1</sup>** contribuisce dunque a metterne in dubbio l'attribuzione. Ma a questo punto le ipotesi formulabili sono molte: è possibile che il compilatore abbia dubitato, magari impropriamente, dell'attribuzione a Jaufre, relegando così il testo in appendice; al contrario, è possibile che *Qui non sap* sia stato innestato nel *corpus* rudelliano per via di un errore prettamente meccanico; ed è anche possibile che *Qui non sap* sia stato inserito ai margini della sezione rudelliana perché l'attribuzione al trovatore poteva sembrare verosimile. D'altronde *Qui non sap* presenta due motivi che ricordano l'opera di Jaufre, quello tutto rudelliano del godimento dell'amore in sogno (vv. 14-15) e quello solo pseudo-rudelliano dei pericoli del *passar mar* (vv. 16-17), il quale si ritrova non nella produzione effettiva del trovatore, ma nella narrazione della sua *vida*.<sup>22</sup>

Inoltre, **a<sup>1</sup>** attesta anche altri due componimenti di Jaufre, *Quan lo rius de la fontana* e *Non sap chantar qui so non di*. Il primo testo è attribuito a Guillem de Cabestaing ed è collocato a c. 15r, all'interno della sezione d'autore di Guillem; il secondo è a c. 105r ed è attribuito a Bernart Marti, così come il componimento che lo precede, *Quant la plueja e-l vens e-l tempiers* (*BdT* 63.7a).

La sezione di Guillem de Cabestaing è una delle prime trascritte in **a<sup>1</sup>** (cc. 13v-15r) ed è composta, come quella di Jaufre, da quattro testi:

c. 13v *en guilliem de cabestancs.* Le douz consire (*BdT* 213.5)

c. 14r *en guilliem de cabestancs.* Tant sui fermes e finz en amor  
(*BdT* 167.58)

<sup>22</sup> È anche sulla base di tali motivi che Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, p. IX, n. 2, considera *Qui non sap* un «pastiche de Rudel»; sottolinea la presenza di questi motivi anche Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», pp. 354-355.

- c. 14v *en guilliem darbestaing.* Ar vei qem vengut al iorns loncs (BdT 213.3)
- c. 15r *en guilliem de cabestaing.* Pois lo rius de la fo(n)taina (BdT 262.5)

I quattro componimenti sono sempre ascritti a Guillem tramite il tipo di indicazione vista sopra (qui con variazione nella forma del nome del trovatore) e il primo testo della sezione è effettivamente di Guillem, il secondo è invece di Gaucelm Faidit, il terzo è ancora di Guillem e il quarto, infine, è di Jaufre.<sup>23</sup> Un componimento di attribuzione impropria, *Quan lo rius* di Jaufre, chiude dunque la sezione di Guillem de Cabestaing. A tal proposito è utile notare che in *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs* (il testo di Guillem che in **a**<sup>1</sup> precede *Quan lo rius*) non mancano possibili riprese di motivi e stilemi rudelliani. L'arrivo dei *jorns loncs* nell'*incipit* di Guillem ricorda infatti i lunghi giorni di maggio di *Lanquan li jorn* e il rimante del v. 4 di *Ar vey qu'em vengut* è «embroncx», un aggettivo presente anche al v. 5 di *Lanquan li jorn*,<sup>24</sup> sebbene in tal caso non in posizione di rima. Guillem impiega inoltre la rima *-onh* nelle *coblas* III e IV (21 *sonh*, 22 *lonh*, 23 *ponh*, 25 *desjonh*), una rima senz'altro complessa e impiegata anche nella parola-rima rudelliana *lonh*. È vero che i possibili punti di contatto rilevati finora coinvolgono esclusivamente *Lanquan li jorn*, ma si noti che l'impiego della rima in *-onh* ai vv. 21-23 di *Ar vey qu'em vengut* coincide con il motivo della lontananza amorosa, nonché con quello della fiamma e della puntura del sentimento (vv. 22-24: «Et ja mais no-il serai tan lonh / que l'amors que m'aflama e-m ponh / si parta del cor ni s'esquins»), in un testo che si chiude poi con l'immagine della manna di cui l'amante si

<sup>23</sup> Arthur Långfors, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris 1924, pp. IV-V, sottolinea le due attribuzioni improprie di **a**<sup>1</sup>, isolate (e cfr. anche 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, alle pp. 240-241). Per *Tant sui fermes e fis vas Amor* di Gaucelm, cfr. invece Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit. Troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1965, p. 437.

<sup>24</sup> *Lanquan li jorn*, 5: «vau de talan embroncx e clis». È possibile che l'aggettivo sia stato percepito come 'rudelliano'; l'interrogazione della *COM 2* permette di trovare solo due ulteriori occorrenze in ambito lirico, entrambe in Raimon de Miraval: *Era m'agr' ops que m'aizis* (BdT 406.9), 17: «E-n vauc embroncs et enclis» (con verbo *anar* e dittologia, come in Jaufre), e nel distico iniziale di *BdT* 406.23, 1-2: «Contr'amor vau durs et embroncs / per que mos chans es trop loindas» (sempre con verbo *anar*, dittologia e con il motivo della lontananza).

pasce (vv. 53-54: «que·l mals m'es douz e saborius / e·l pauc ben mana don me pais»). Tali motivi sono rilevanti perché la fiamma, la puntura e la manna si ritrovano anche nel *corpus* di Jaufre, ma non in *Lanquan li jorn*, bensì in *Quan lo rius*,<sup>25</sup> a testimonianza del fatto che l'attribuzione del testo a Guillem in **a**<sup>1</sup> può essere stata favorita dalla continuità di immagini che i due testi presentano.

Il rudelliano *Non sap chantar* è invece attribuito a Bernart Marti, come anticipato. Conviene soffermarsi sulla zona di **a**<sup>1</sup> in cui il testo è trascritto; i componimenti circostanti sono i seguenti:

c. 103v	<i>reimonz rascas.</i>	Dieus et amors et merce ( <i>BdT</i> 104.1)
c. 104r		Lan can lo douz temps sesclair ( <i>BdT</i> 104.2)
c. 104v	<i>bernartz martis.</i>	Qant la plueia el vens el tempiers ( <i>BdT</i> 63.7a)
c. 105r	<i>bernartz martis.</i>	Non sap chantar. q̄i son non di ( <i>BdT</i> 262.3)
c. 105v	<i>bertran de pessars</i>	Mal vezem de novel florir ( <i>BdT</i> 183.11)
c. 106r	<i>bertran de pessars.</i>	Cortezamen voill comenzar ( <i>BdT</i> 293.15)
c. 106v	<i>Guilliem de la tor.</i>	Plus qe las domnas qeu aug dir. ( <i>BdT</i> 236.5)
c. 107r	<i>Guillien de la tor.</i>	En vos ai mesa ( <i>BdT</i> 236.3a)
c. 107v	<i>lo coms de peiteus.</i>	Ab la douzor del temps novel ( <i>BdT</i> 183.1)
c. 107v	<i>lo coms de peiteus.</i>	Pois de chantar mes pres talen ( <i>BdT</i> 183.10)

<sup>25</sup> *Quan lo rius*, 15-16: «Pois del tot m'en falh aizina, / no·m meravilh s'ieu n'aflam»; 20-21: «Ben es selh pagutz de mana, / qui ren de s'amor gazonha!»; 26-27: «que plus es ponhens qu'espina / la dolors que ab joi sana». Per la fiamma d'amore in Jaufre, cfr. anche Maria Picchio Simonelli, «Il 'grande canto cortese' dai provenzali ai siciliani», *Cultura neolatina*, 42, 1982, pp. 201-238, a p. 217; per la puntura d'amore, cfr. invece Gaia Gubbini, «La *ponha d'amor* e la *cadena*: ferite e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga e Bertran de Born», *Critica del testo*, 8, 3, 2005, pp. 781-801; infine, per la manna, cfr. Vincenzo Crescini, *I trovatori e la manna*, Venezia 1926 (estratto dagli *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti*, 85, 2, 1925-1926, pp. 823-833).

Questo «interessante segmento di testi»<sup>26</sup> stupisce per più ragioni: per la brevità dei *corpora* d'autore, per la quantità di *unica*, per l'antichità di buona parte dei componimenti trascritti e per l'alta concentrazione di attribuzioni dubbie o erronee, a cui si aggiunge la presenza di uno dei soli quattro testi che **a**<sup>1</sup> trasmette senza attribuzione, *Lancan lo douz temps s'esclaira*.<sup>27</sup> Questo componimento e il successivo, *Quant la plueja e-l vens e-l tempiers*, sono traditi dal solo **a**<sup>1</sup> (così come il primo testo del segmento) e condividono lo stesso schema rimico (Frank 430, ababcde), di probabile discendenza marcabruniana.<sup>28</sup> Tale identità di schema ha portato alcuni studiosi ad attribuire l'anonimo *Lancan lo douz* a Bernart Marti, autore a cui in **a**<sup>1</sup> sono assegnati i due testi successivi,<sup>29</sup> almeno fino a quando Barbara Spaggiari ha convincentemente proposto di ricondurre il testo non tanto a Bernart nello specifico, quanto piuttosto, più in generale, a un trovatore parte del «ricco filone degli imitatori di Marcabru».<sup>30</sup> Al di là della difficile questione attributiva del testo, quello che qui interessa sottolineare è la presenza di una possibile «logica per così dire di tipo sintagmatico»<sup>31</sup> nell'accostamento di *Lancan lo douz* e *Quant la plueja*, due testi quindi vicini almeno per schema e linea poetica, perché una logica analoga può aver agito anche nella seriazione dei tre componimenti successivi, *Non sap chantar* di Jaufre Rudel, *Pos vezem de novel florir* di Guglielmo IX e *Cortesamen vuoill comensar* di Marcabru. La sequenza è significativa: in nessuna altra fonte nota i testi di questi tre trovatori antichi sono posti

<sup>26</sup> Barbara Spaggiari, «Venzac e “Rascas”? Postilla a “Il nome di Marcabru” (in margine a tre edizioni [BdT 323,5 104,2 104,1] e a una recensione)», *Studi medievali*, s. 3, 37, 1996, pp. 347-385, a p. 364.

<sup>27</sup> Considerando anche **a**, il numero sale a sei, per cui cfr. Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena 2001, pp. 94-95.

<sup>28</sup> Il testo di Marcabru è *Pus la fuelha revirola* (BdT 293.38), Frank 430:6. Per la questione, cfr. Spaggiari, «Venzac e “Rascas”?», pp. 365-366.

<sup>29</sup> Cfr. Ernest Hoepffner, «Bernart Marti ou Bermon Rascas?», *Romania*, 56, 1930, pp. 126-129 (a cui si rimanda anche per la sintesi delle ipotesi precedenti), seguito da Fabrizio Beggiano, *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica, Modena 1984, in cui il testo è incluso nel *corpus* d'autore di Bernart.

<sup>30</sup> Spaggiari, «Venzac e “Rascas”?», p. 371. In merito al testo si veda anche Francesco Carapezza, «À propos du *son desviat* de Marcabru (BdT 293.5)», *Revue des langues romanes*, 114, 2010, pp. 5-22, in particolare le pp. 11-12.

<sup>31</sup> Meneghetti, «Problemi attributivi», p. 178.

uno di seguito all'altro.<sup>32</sup> Ancor di più, secondo Jörn Gruber la prima *cobla* del rudelliano *Non sap chantar* è costruita proprio a partire dall'ultima strofa del guglielmino *Pos vezem*. Lo studioso infatti ritiene che Jaufre nel suo testo abbia ripreso lessico e concetti guglielmini, risemantizzando tali prestiti per trasmettere un messaggio differente, opposto.<sup>33</sup> Insieme a ciò, il marcabruniano *Cortesamen*, il terzo pezzo della sequenza, è un componimento in stile *leu* e inviato proprio «a n Jaufre Rudel oltramar» (v. 38).<sup>34</sup> Il plesso dei tre testi in **a**<sup>1</sup> mostra dunque la possibilità di un accostamento non casuale, ma ragionato e degno di nota, anche se nessuno dei tre componimenti è attribuito al trovatore legittimo: *Non sap chantar* è ascritto a *Bernartz Martis*, come detto, mentre *Pos vezem* e *Cortesamen* sono entrambi assegnati al 'puro nome' *Bertran de Pessars*.<sup>35</sup>

L'analisi di questa ultima porzione di **a**<sup>1</sup> aiuta a concludere la discussione riguardo all'affidabilità attributiva del codice in relazione a *Qui non sap* e a Jaufre Rudel. Benché **a**<sup>1</sup> risulti una fonte di prim'ordine

<sup>32</sup> L'unico altro caso in cui è presente una sequenza simile, ma solo con Jaufre e Guglielmo, è sempre in **a**<sup>1</sup>, all'interno della sezione d'autore rudelliana vista sopra, in cui a due testi di Jaufre segue un componimento di Guglielmo.

<sup>33</sup> Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar: Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, p. 89, poi ripreso in Id., «L'art poétique de Jaufre Rudel. Analyse philologique, musicologique et hermeneutique de la chanson *No sap chantar qui so non di* (262,3)», in *La chanson française et son histoire*, édité par Dietmar Rieger, Tübingen 1988, pp. 15-25, alle pp. 20-22. L'ipotesi di Gruber è formulata sulla scia di proposte già di Dimitri Scheludko, «Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 60, 1940, pp. 191-234, p. 209, e di Ulrich Mölk, *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München 1968, p. 51.

<sup>34</sup> L'attribuzione a Marcabru di *Cortesamen* è un po' tormentata, ma non è mai stata messa realmente in dubbio: anche se nella tradizione non mancano attribuzioni isolate ad altri autori e una circolazione del testo in forma adespota, la maggioranza dei testimoni ascrive il componimento al trovatore, per cui cfr. il cappello introduttivo di Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge 2000, pp. 200-201, e Francesco Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163.1)», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, pp. 26, alle pp. 8-9 e n. 27; e soprattutto, a sostegno dell'appartenenza del testo a Marcabru, cfr. Aurelio Roncaglia, «*Cortesamen vuoill comensar*», *Rivista di cultura classica e medioevale*, 7, 1965, pp. 948-961.

<sup>35</sup> Per Bertran de Pessars, cfr. Gaunt, Harvey e Paterson, *Marcabru*, p. 200 («troubadour fantôme»), e Capusso, «Guglielmo IX e i suoi editori», pp. 144-148.

in modo particolare per i trovatori antichi,<sup>36</sup> il codice al contempo manifesta problemi di natura attributiva a più livelli, sia se confrontato con gli altri testimoni del *corpus* rudelliano, sia considerando la gestione dei componimenti di Jaufre che attesta. La prima delle due affermazioni di Jeanroy trova quindi conferma: **a**<sup>1</sup> non pare, almeno non per Jaufre, una fonte del tutto fededegna sul piano attributivo.

\*

Nel ragionamento sull'attribuibilità di *Qui non sap* a Jaufre Rudel il secondo argomento oggetto di contesa è di ordine stilistico, come anticipato.

Aperto da un distico di invito al canto fuso a un esordio stagionale, a livello tematico *Qui non sap* è un componimento amoroso. Al di là di alcuni passi di difficile interpretazione, la vicenda lirica e i motivi sono usuali: l'io prova un amore sincero in un mondo in cui prosperano i falsi amanti e perciò è bloccato, non potendo né dimostrare né tantomeno soffocare il proprio desiderio (*cobla* II). Il sentimento è unilaterale: la donna è lontana, in un indefinito *lai* (v. 16), e la sua grandezza annichilisce chiunque, anche i più potenti (vv. 11-13). Solo l'immaginazione notturna del sogno concede all'amante la felicità che desidera (vv. 14-15). All'esaltazione momentanea segue lo sconforto: l'io dichiara il suo proposito di recarsi là, nel *repaire* dell'amata, anche a patto di affrontare pericoli mortali, ma in cuor suo sa che gli sforzi e le preghiere saranno vani se la donna non mostrerà pietà (*cobla* IV). Ciononostante e dopo un'ultima preghiera, l'amante dichiara la sua fedeltà: rimarrà al servizio dell'amata e mai le mentirà (*cobla* V).

A livello strutturale, invece, *Qui non sap* è costituito – stando alla testimonianza di **a**<sup>1</sup> – da cinque *coblas*, quattro *unissonans* seguite da una *singulars*. Le strofe comprendono eptasillabi maschili e femminili e un ottosillabo. Le rime impiegate in ogni *cobla* sono cinque e, mentre nelle prime quattro *coblas* dominano le rime su tonica *a* (*-aire*, *-ar*, *-at*, *-an*, *-auza*), nell'ultima *cobla* i timbri vocalici sono più variegati, con predominanza della tonica *e* (*-ia*, *-a*, *-en*, *-er*, *-enta*).<sup>37</sup> Inoltre, nelle *co-*

<sup>36</sup> Riguardo alle fonti impiegate da Bernart Amoros, in modo particolare per i trovatori antichi, si veda Viel, «Sulle tracce di una fonte antica», pp. 115-132.

<sup>37</sup> Rileva il dato già Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», p. 356.

*blas* tutti i versi tranne l'ultimo sono seguiti da un vocabolo di una posizione, parte integrante della sintassi del testo poetico e che rima con il verso che lo precede, creando un effetto di eco (... *chantaire* : *blaire*; ... *sonar* : *clar*; ... *mesclat* : *prat* etc.). È questo il tratto stilistico più marcato di *Qui non sap* ed è soprattutto questo tratto – in effetti inatteso nella produzione rudelliana non in odore di apocrifia – a influire massicciamente sulla possibilità di accettare l'attribuzione a Jaufre di **a**<sup>1</sup>.

Prima di entrare nel merito della questione c'è da dire che la presenza dei vocaboli a eco in *Qui non sap* ha delle ricadute anche sulla ricostruzione dello schema metrico del testo. Secondo il variare delle interpretazioni del ruolo giocato da tali vocaboli varia infatti la concezione della morfologia del componimento, come si desume anche dalle differenti scelte di impostazione tipografica adottate dagli editori. Considerando i vocaboli a eco come un verso autonomo il testo è analizzabile tramite lo schema a7' a1' b7 b1 c7 c1 d8 d1 e7', altrimenti vale lo schema principale a7' b7 c7 d8 e7' con la sottoarticolazione a7'+a1' b7+b1 c7+c1 d8+d1 e7', in cui i vocaboli a eco sono intesi come coda dei versi. Nel primo caso si ragiona su di un testo di cinque *coblas* di nove versi (di cui quattro di una posizione) con andamento a rime bacciate garantito dalla ripresa a eco della rima dei versi maggiori nei successivi versi minori. Rimane escluso solo l'ultimo verso della *cobla*, con *rim estramp -auza* e con rima irrelata *-enta* nella strofa finale. Nel secondo caso si ha invece un testo sempre di cinque *coblas*, però di cinque versi e non di nove, con un'estensione della *cobla* dunque più contenuta. Le rime cambiano a ogni verso e i primi quattro versi di tutte le *coblas* recano una ripresa a eco della rima. Solo l'ultimo verso della strofa è privo di eco e l'ultimo verso del componimento è con rima del tutto irrelata, come anche nel primo caso.

In tale ambito, l'interpunzione del manoscritto non offre dati chiari a supporto del ragionamento. D'altronde bisogna ricordare la tarda epoca di realizzazione di **a**<sup>1</sup> (1588-1589) e la presumibile scarsa abitudine alla copia del trascrittore Jacques Teissier, nonché l'eventualità di un modello di copia già degradato.<sup>38</sup> E se nella *mise en page* «piuttosto

<sup>38</sup> Cfr. Borghi Cedrini e Meliga, «*Intavulare*», pp. 41-42, e Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (complemento Càmpori)*, p. XXI, per le infor-

rudimentale»<sup>39</sup> impiegata in **a**<sup>1</sup> le *coblas* sono distinte con precisione (separate da un rigo bianco e aperte da un'incipitaria maiuscola, con rientro a sinistra del primo verso alle cc. 117v-126r), l'uso del *punctus elevatus*, l'unico segno interpuntivo presente nella trascrizione di *Qui non sap*, è decisamente meno sistematico.<sup>40</sup> I versi sono trascritti al modo della prosa e il punto in linea generale chiude l'ultimo verso della strofa (anche se in *Qui non sap* manca alla fine della II). Tale indicazione però non aiuta a isolare con chiarezza ulteriori unità metriche, perché si trova anche all'interno del verso. Il trattamento dei vocaboli a eco, in particolare, non è univoco: sei sono anticipati e seguiti da un punto (*blaire, grat, laire, bat, dia, gen*), sette sono anticipati da un punto (*prat, lan, ser, var, tan, qan, ja*), due sono seguiti da un punto (*clar, mar*) e i cinque restanti non sono in prossimità di un punto (*saurei, asatz, van, gaire, ver*).<sup>41</sup>

La maggioranza di coloro che si sono occupati di *Qui non sap* (Bertoni, Jeanroy, Pickens, Chiarini, Meneghetti, Lafont e Calabrese) ragiona sul testo sulla base del primo degli schemi visti sopra, d'altronde inserito anche da István Frank nel suo *Répertoire métrique* (Frank 170:1).<sup>42</sup> Optano invece per il secondo schema solo tre studiosi (Savj-

mazioni relative ad **a**<sup>1</sup>. Per una visione d'insieme dell'analisi degli aspetti interpuntivi nei canzonieri provenzali, cfr. invece Maria Careri, *Interpunzione in codici romanzati: filologia e interpretazione*, in *Filologia classica e filologia romanza. Esperienze ecdotiche a confronto*, Atti del Convegno (Roma, 25-27 maggio 1995), a cura di Anna Ferrari, Spoleto 1998, pp. 351-366, ed Ead., *Manoscritti provenzali e francesi. Dalle origini alla fine del XIII secolo*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari 2008, pp. 213-232.

<sup>39</sup> Borghi Cedrini e Meliga, «*Intavulare*», p. 81.

<sup>40</sup> Cfr. Ivi, pp. 69-71, 81-82, in cui si sottolinea la scarsa coerenza di tali indicazioni in **a**<sup>1</sup>.

<sup>41</sup> Si riporta qui di seguito il testo delle prime due *coblas* del componimento in edizione diplomatico-interpretativa (si mantengono l'interpunzione del codice, la separazione tra le *coblas* e tra i vocaboli; l'andare a capo è segnalato tramite | e il cambio di *cobla* tramite ||; le abbreviazioni sono sciolte tra parentesi tonde e i luoghi in cui la lettura dei segni grafici potrebbe non essere univoca sono in corsivo): «*Qui non sap esser chantaire · blaire · de qant aug · louuer sonar | clar · e son p(er) tot mei clat · prat al · rozal del matin sespan · lan | sobre lerba · iostal sauza · || Non auz semblan · ni ueiaire saurei qeu lam ni laus desamar · ser | qen amor · son drut mirat asatz e il fals amador · e ben gan uan | cui amor enganne bauza*».

<sup>42</sup> Il principio di metodo seguito da Frank e adottato anche per esigenze di indicizzazione prevede notoriamente che non esista rima senza verso né verso

Lopez, Monaci e Santangelo) e tra questi solo Santangelo argomenta la scelta, sottolineando che «non c'è ragione di separare, come versi a sé, le risonanze sillabiche, mascholine o femminine, che si hanno nei primi quattro versi di ciascuna stanza». <sup>43</sup> Tale posizione è rimasta priva di seguito tra gli editori successivi, ma è da tenere presente, perché è supportabile tramite il dettato delle *Leys d'Amors*. Il trattato tolosano del Trecento conferisce infatti lo statuto di versi veri e propri, di *bordos principals*, solo alle misure dalle quattro alle dodici posizioni. Le misure inferiori invece sono intese come unità non indipendenti; esse sono o *bordos enpeutz*, emistichi o comunque sottounità del verso isolabili tramite la rima interna, oppure *bordos biocatz*, versicoli minori (detti anche *bordonet*), di una, due o tre posizioni, in linea generale posti a seguito di un *bordo principal*, da cui dipendono, usualmente replicandone la rima. <sup>44</sup> I vocaboli a eco di *Qui non sap* sono riconducibili a questa ultima categoria senza particolari problemi e ciò legittima dunque il ragionamento sul testo anche a partire dal secondo degli schemi sopra discussi. Ma in entrambi i casi *Qui non sap* rimane un *unicum*

senza rima, per cui cfr. Frank, vol. I, p. XXX. Nella scheda del repertorio relativa a *Qui non sap* il testo è erroneamente presentato come composto da cinque *coblas unissonans*; si riportano solamente le rime delle *coblas* I-IV e la rima *a* non è indicata come femminile (ma l'indicazione è corretta nel *Tableau des formules syllabiques* del vol. II, p. 49), come si segnala anche in *Rimario trobadorico provenzale. II. Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, a cura di Pietro G. Beltrami e Sergio Vatteroni, Pisa 1994, p. 352, e in Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier 1989, p. 100.

<sup>43</sup> Santangelo, «Jaufre Rudel: *Qui non sap*», p. 682.

<sup>44</sup> *Leys d'Amors*, II, § 2, 2; II, § 12, 3-7; II, § 14; II, § 59, 5-7, 17; II, § 89, tra cui si ricorda in particolare II, § 2, 2: «Bordos es una partz de rima que al mays conte .xii. sillabas et a tot lo mens quatre, si donx no son [enpeutat o] biocat, quar adonx podon esser no solamen de quatre, mays de tres o de mens, tro ad una sillaba». Cfr. anche Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979, pp. 17-18, e Paolo Canettieri, «La metrica romanza», in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a cura di Pietro Boitani, Mario Mancini e Alberto Varraro, I. *La produzione del testo*, t. I, Roma 1999, pp. 493-554, a p. 521 e n. 82. Canettieri ricorda inoltre la posizione analoga di Dante, espressa nel *De vulgari eloquentia*, II, XII, 8: «Minime autem trisillabum in tragico videtur esse sumendum per se subsistens: et dico 'per se subsistens' quia per quandam rithimorum repercussionem frequenter videtur assumptum ... Nec per se ibi carmen est omnino, sed pars endecasillabi tantum, ad rithimum precedentis carminis velut econ respondens».

all'interno della produzione trobadorica; sono tràdite strutture ad esso accostabili, ma non coincidenti. Tuttavia, tenendo presente il secondo schema, si può notare che il più antico esempio di *coblas* su rime tutte differenti è in *Contra l'ivern que s'enansa* (BdT 293.14),<sup>45</sup> un componimento che il testimone unico **C** attribuisce a Marcabru. Ancor di più, le *coblas* di estensione molto breve, di soli cinque versi, sono rare, soprattutto se con ottosillabi e settenari, ma tre degli esempi tràditi si concentrano nell'opera di Marcabru e ad essi si può aggiungere anche *Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163.1) di Garin lo Brun, un trovatore attivo intorno al 1150 e influenzato da Marcabru.<sup>46</sup> L'unico di questi testi ad avere poi un sistema di parità sillabica del tipo 8:7:7' analogo a quello di *Qui non sap* – già di per sé diffuso principalmente tra i trovatori delle prime generazioni –<sup>47</sup> è il marcabruniano *Bel m'es can s'esclarzis l'onda* (BdT 293.12a),<sup>48</sup> anch'esso tràdito esclusivamente da **a**<sup>1</sup> come *Qui non sap* e indirizzato a un misterioso e dibattuto «signoriu de Gironda» (v. 46). È opportuno ricordare che Samuele Maria Visalli recentemente ha proposto di identificare tale destinatario proprio con Jaufre Rudel.<sup>49</sup> Salvo esperimenti isolati, le *coblas* di cinque versi, ma con decasillabi, saranno poi impiegate con una certa frequenza solamente da trovatori ben più tardi come Cerveri de Girona e Raimon de Cornet.<sup>50</sup> Paiono quindi esserci indizi a favore dell'antichità di *Qui non sap*.

<sup>45</sup> a7' b7 c7 d7' e7 f7' per le *coblas* dispari e b7 a7' d7' c7 f7' e7 per le pari (Frank 864:6), in un testo interamente su *rims derivatiu*, per cui cfr. anche il capello introduttivo dell'ed. Gaunt, Harvey e Paterson, *Marcabru*, p. 190.

<sup>46</sup> Cfr. i rilievi di Francesco Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163.1)», pp. 7-9.

<sup>47</sup> Cfr. Francesco Carapezza, «Daude de Pradas (?), *Belha m'es la votz autana* (BdT 124.5)», *Lecturae tropatorum*, 5, 2012, pp. 31, alle pp. 6-8, insieme a Barbara Spaggiari, «Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origini», *Metrica*, 3, 1982, pp. 15-105, in particolare le pp. 86-96.

<sup>48</sup> Schema a7' b7 b8 a7' c7 (Frank 538:3). Gli altri due testi marcabruniani sono *A l'alena del vent doussa* (BdT 293.2, Frank 733:1) e *Assatz m'es bel el temps essuig* (BdT 293.8, Frank 177:3).

<sup>49</sup> Samuele M. Visalli, «Per la *Gironda* di Marcabru: il *signoriu* invisibile», *Studj romanzi*, n.s., 16, 2020, pp. 45-77.

<sup>50</sup> In Frank, vol. II, p. 10, sono registrati cinque esempi di Cerveri e tre di Raimon.

*Coblas* di estensione ridotta, eptasillabi maschili e femminili e otto-sillabi, *rimas estramps* e vocaboli a eco in *Qui no sap* dunque. Confrontando tali caratteristiche con quelle della produzione rudelliana, le prime tre trovano un riscontro almeno parziale. Questi gli schemi del *corpus* di Jaufre:

I. *Belhs m'es l'estius e-l temps floritz* (BdT 262.1)  
 I-II, V-VI                    a8 b8 b8 a8 c8 c8 d8  
 III-IV, VII-VIII            b8 a8 a8 b8 c8 c8 d8  
 (Frank 571:9)

II. *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BdT 262.2)  
 I-VII                         a8 b8 a8 b8 c8 c8 d8  
 + *T*                         c8 c8 d8  
 (Frank 376:8) ♪ **RWX**

III. *Non sap chantar qui so non di* (BdT 262.3)  
 I-VI                         a8 b8 b8 a8 a8 b8  
 + *T*                         a8 b8  
 (Frank 470:5) ♪ **R**

IV. *Pro ai del chan essenhadors* (BdT 262.4)  
 I-VII                         a8 b8 a8 b8 c8 c8 d8 e8  
 (Frank 397:1)

V. *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262.5)  
 I-II                         a7' b7 c7' d7 a7' c7' e7'  
 III-V                        c7' d7 a7' b7 c7' a7' e7'  
 (Frank 838:2) ♪ **R**

VI. *Quan lo rossinhols el foillos* (BdT 262.6)  
 I-VI (red. *b*)            a8 b8 a8 b8 b8 c7' d8  
 (Frank 341:1) ♪ **R**

Le *coblas* di Jaufre sono brevi, con un massimo di otto versi in *Pro ai del chan*, un minimo di sei in *Non sap chantar* e sette versi in *Belhs m'es l'estius*, *Lanquan li jorn*, *Quan lo rius* e *Quan lo rossinhols*. Mancano però *coblas* di cinque versi. Jaufre predilige senza dubbio l'otto-sillabo maschile (verso esclusivo in *Belhs m'es*, *Lanquan li jorn*, *Non sap chantar* e *Pro ai del chan*), ma in *Quan lo rossinhols* a tale misura

si unisce anche un eptasillabo femminile. Solo in *Quan lo rius* non compaiono ottosillabi; il testo è interamente su eptasillabi e in tal caso i femminili arrivano a essere tre per *cobla*, contro i due maschili. Un tratto metrico-stilistico caratteristico della produzione di Jaufrè è poi la predilezione per i *rims estramps*.<sup>51</sup> E se è vero che nessuno dei testi del trovatore è interamente su rime irrelate all'interno della *cobla*, almeno un *rim estramp* è presente in tutti i componimenti rudelliani, con l'unica eccezione di *Non sap chantar*.<sup>52</sup> In *Quan lo rius* i *rims estramps* arrivano a essere tre per *cobla*.

Rimane però il problema dei vocaboli a eco. A sostegno dell'auto-rionalità rudelliana di *Qui non sap* Santangelo in questo caso porta un «carattere metrico» ritenuto «di una certa importanza»<sup>53</sup> e che accomuna il testo dubbio al rudelliano *Non sap chantar*, vale a dire il *refrain* vocale attestato nella tradizione di *Non sap chantar*. Alla fine di ognuna delle quattro *coblas* presenti in **M**, uno dei sei testimoni del componimento, la vocale finale dell'ultimo rimante della *cobla* infatti è ripetuta due volte (*ualra. a a.; fara. a a.; penra. a a.; lentendra. a a.*).<sup>54</sup> Tuttavia, il dettato di **M** non è al di sopra di ogni sospetto: non solo è isolato e non trova riscontro negli altri cinque testimoni (**CERa<sup>1</sup>b<sup>3</sup>**), ma è anche in contraddizione con quello di **R**, codice che attesta la melodia e in cui la notazione si chiude con un unico e ininterrotto neuma, come nota Hendrik van der Werf.<sup>55</sup> Per lo studioso quanto tràdito in **M** riflette infatti non l'intenzione rudelliana, ma un fatto di ricezione, una modalità

<sup>51</sup> Rileva il dato già Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, p. XI.

<sup>52</sup> È probabile che in tal caso Jaufrè abbia ripreso lo schema di *Molt jauzions mi prenc amar* (*BdT* 183.3) di Guglielmo IX, come ipotizza Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, pp. 82-91 (ribadito in Id., «L'art poétique de Jaufré Rudel», pp. 15-25). Ciononostante, una direzione inversa della ripresa non può essere del tutto esclusa, come ipotizza Paolo Canettieri, «Politica e gioco alle origini della lirica romanza. Il conte di Poitiers, il principe di Blaiia e altri cortesi», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, vol. I, pp. 377-438.

<sup>53</sup> Santangelo, «Jaufré Rudel: *Qui non sap*», p. 688.

<sup>54</sup> Il testo di *Non sap chantar* secondo la lezione di **M** (c. 166r) è edito in Rupert T. Pickens, *The Songs of Jaufré Rudel*, pp. 230-233, e in CAO, **M**, edizione diplomatica a cura di Francesca Sanguineti, **M** 275.

<sup>55</sup> Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies. Transcription and Essays for Performers and Scholars*, Rochester (New York) 1984, p. 71 e p. 220\*, per la trascrizione della melodia. Per la non coincidenza di testo verbale e testo

di intonazione del testo adottata a posteriori, mentre per Jörn Gruber, che anche rifiuta l'ipotesi di autenticità del *refrain*, la lezione di **M** è un errore nato dal fraintendimento di un melisma posto al di sopra dell'ultimo vocabolo della *cobla*.<sup>56</sup> Nella sua confutazione dell'attribuibilità a Jaufre del *refrain* di *Non sap chantar*, van der Werf si sofferma anche sull'esempio di *Por conforter ma pesance* (RS 237) di Thibaut de Champagne, un componimento ricordato da Théodore Gérold come caso accostabile a quello rudelliano.<sup>57</sup> Ogni strofa del testo di Thibaut si chiude sul *refrain* «É! é! é!», con una protrazione della vocale finale dell'ultimo rimante in effetti molto vicina a quella trådita in **M** per *Non sap chantar*. Ma il testo musicale di *Por conforter* non si oppone alla presenza del *refrain*, anzi la certifica, e l'eco vocalica in fine di *cobla* in tal caso non è affidata alla testimonianza isolata di un singolo manoscritto, ma è stabilmente attestata da quasi tutti i codici.<sup>58</sup> Si può aggiungere che, all'interno della produzione trobadorica, una situazione in parte analoga si verifica anche nel marcabruniano *L'iverns vai e-l temps s'aizina* (BdT 293.31), le cui *coblas* presentano due monosillabi con funzione di *mot-refrain*, *Ai* e *Hoc*.<sup>59</sup> Il primo, *Ai*, è un'interiezione con rima a eco e anticipa la rima in *-ai* del distico seguente; il secondo, la particella *Hoc*, è in assonanza con la rima *b* del testo, in *-o*.<sup>60</sup> La melodia del componimento di Marcabru non è trådita, ma si può comunque

melodico si tengano comunque presenti i rilievi di Maria Sofia Lannutti, «Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale», in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano 1996, pp. 185-215.

<sup>56</sup> Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, p. 87 (ribadito in Id., «L'art poétique de Jaufre Rudel», p. 16).

<sup>57</sup> Cfr. Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies*, p. 71, con rimando a Théodore Gérold, *Histoire de la musique des origines à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1936, p. 83.

<sup>58</sup> Cfr. gli apparati di Axel Wallensköld, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, édition critique, Paris 1925, p. 1, e *Thibaut de Champagne. Les Chansons. Textes et mélodies*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Christopher Callahan, Marie-Geneviève Grossel et Daniel E. O'Sullivan, Paris 2018, n. 11, p. 250 (note alle pp. 563-566). Per il *refrain*, cfr. inoltre Nico H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup>*, collationnement, introduction et notes, Paris 1969, n. 1882.

<sup>59</sup> Il testo è ricordato in relazione a *Non sap chantar* e *Qui non sap* anche da Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», p. 352. Sia *L'iverns vai* sia *Non sap chantar* inoltre sono repertoriati come *chansons à refrain* in Frank, vol. II, p. 58.

<sup>60</sup> Schema a7' b7 a7' b7 c1 c7 c7 d1 a7' (Frank 371:1).

rilevare che i nove testimoni di *L'iverns vai* recano stabilmente i monosillabi *refrain*, salvo eccezioni minori e isolate, come nel caso del testo di Thibaut e diversamente da quanto avviene in *Non sap chantar*.<sup>61</sup> Questi dati, insomma, portano a dubitare sinceramente dell'autenticità del *refrain* di **M** e, messa in dubbio la possibilità di imputare a Jaufre tale eco vocalica,<sup>62</sup> viene meno anche il suo valore probatorio a sostegno dell'attribuzione di *Qui non sap* al trovatore.

È pur vero che, se non nell'opera di Jaufre, almeno nella produzione di Marcabru, con l'esempio di *L'iverns vai* visto sopra, è attestato l'impiego di monosillabi a eco o comunque in parte relazionati con il sistema di rime. Ciò potrebbe aiutare a ricondurre la particolare forma strofica di *Qui non sap* a delle sperimentazioni già attuate nelle prime stagioni della poesia trobadorica.<sup>63</sup> Tuttavia, tra il ruolo giocato dai monosillabi nel testo di Marcabru e quello dei vocaboli a eco di *Qui non sap* ci sono differenze rilevanti. Questi ultimi variano al variare di verso e, essendo parte effettiva del discorso, sono indispensabili allo sviluppo della narrazione lirica. Al contrario, i monosillabi di *L'iverns vai* svolgono una funzione di *refrain*, ricorrono sempre uguali in ogni *cobla*, in posizione fissa, e sono privi di un reale portato semantico. L'uso di *L'iverns vai* è accostabile, piuttosto, a quello presente ad esempio in *A l'entrade del tens clar* (BdT 461.12), un componimento anonimo ascri-

<sup>61</sup> Cfr. gli apparati dell'ed. Gaunt, Harvey e Paterson, *Marcabru*, p. 390, e Vincent Pollina, «*Si cum Marcabrus declina*». *Studies in the Poetics of the Troubadour Marcabru*, Modena 1991, pp. 193-224.

<sup>62</sup> Andrà ripensata dunque anche la sua legittimità all'interno del testo critico; il *refrain* è messo a testo da larga parte degli editori, compresi Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, p. 16, e Chiarini, *Jaufre Rudel*, p. 56, mentre non è presente nelle edizioni di Wolf e Rosenstein, *The Poetry of Cercamon and Jaufre*, p. 134, e Lafont, *Jaufré Rudel*, p. 60 (in questo secondo caso a fronte della scelta dello studioso di adottare **C** come base unica per l'edizione). Sulla scia delle osservazioni di Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, p. 87, esprime dubbi in merito all'autenticità del *refrain* di **M** anche Pierre Bec, «*Amour de loin et dame jamais vue. Pour une lecture plurielle de la chanson VI de Jaufre Rudel*», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di Roberto Antonelli, 4 voll., Modena 1989, vol. I, pp. 101-118, ora in Id., *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale (1961-1991)*, Caen 1992, pp. 265-282 (da cui si cita).

<sup>63</sup> Segue questa linea l'argomentazione di Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», pp. 352-352.

vibile al genere della *dansa*, di cui rappresenta una delle prime attestazioni.<sup>64</sup> *A l'entrade* è trascritto con melodia «in una lingua mescolata franco-occitana»<sup>65</sup> a c. 82v di **X**, ad appena un testo di distanza dal ruddelliano *Lanquan li jorn* (a c. 81v),<sup>66</sup> e i primi tre versi di ognuna delle quattro *coblas* del testo sono sempre seguiti dall'esclamazione *eya*, un *refrain* intrastrofico la cui presenza è confermata dalla melodia tràdita.<sup>67</sup> Degli elementi monosillabici a posizione fissa e anche isolabili tramite la rima si individuano poi in *Us cavaliers si jazia* (*BdT* 76.23), un' *alba* di Bertran d'Alamanon o di Gaucelm Faidit.<sup>68</sup> Qui si hanno due rime a eco e una di queste, come in *L'iverns vai*, è costituita dall'interiezione *ay* (rima *b* del testo), posta tra la fine della parte strofica e l'avvio del *refrain* finale. Si può poi aggiungere anche l'anonima canzone à *refrain* *Pres soi ses faillencha* (*BdT* 461.198), tràdita esclusivamente da **L** e qui

<sup>64</sup> Cfr. Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995, pp. 105-106; Anna Radaelli, «*Dansas*» provenzali del XIII secolo. *Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze 2004, p. 10; Ilaria Zamuner, *Le «baladas» del canzoniere provenzale Q. Appunti sul genere e edizione critica*, Alessandria 2012, pp. 2, 13-14.

<sup>65</sup> Radaelli, «*Dansas*» provenzali, p. 10.

<sup>66</sup> Per l'edizione di entrambi i testi secondo la lezione di **X** (canz. francese **U**), si rimanda a Madeleine Tyssens, *Le chansonnier français U*, publié d'après le manuscrit Paris, BnF, fr. 20050, 2 voll., Paris 2015-2020, vol. I (2015), n. 153, p. 348 e n. 155, p. 351.

<sup>67</sup> Per la melodia, cfr. Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 106, con rimando a Hendrik van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht 1972, pp. 98-99. Lo schema metrico del repertorio Frank è a7 a7 a7 a7 b6' c10 c6 c8 (42:1), in cui però non si tiene conto del *refrain* «*eya*», come segnalato nella scheda *BEdT* del componimento. In Tyssens, *Le chansonnier français U*, p. 351, si propone invece lo schema a7 a3 a7 a3 a7 a3 a7 b6 c10 c6 c8. Simile a quello di *A l'entrade* – benché con un *refrain* post-strofico – è il caso di *Quan vei les praz verdesir* (*BdT* 461.206), *unicum* di **W** e perciò anch'esso con forti tratti oitaneggianti. Il testo è in voce di donna ed è difficile da ascrivere a un genere preciso (è definito ora *dansa*, ora *chanson de toile*) e le sue *coblas* sono sempre chiuse dal *mot-refrain* «*aei*», per cui cfr. Francesca Gambino, *Canzoni anonime di trovatori e «trobairitz»*, edizione critica con commento e glossario, Alessandria 2003, p. 15, n. 16 e p. 208.

<sup>68</sup> L'ultimo editore la assegna a Bertran, per cui cfr. *Les albas occitanes, étude et édition par Christophe Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par John Haines*, Paris 2008, pp. 186-187, anche per la discussione delle posizioni precedenti. Il testo è ricordato anche da Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», p. 352.

anticipata dalla rubrica ‘di genere’ *dansa*, però apposta in un secondo momento dalla mano del correttore del codice.<sup>69</sup> *Pres soi* ha un *refrain* post-strofico, «Hai, s’en brieu no la vei, brieumen morrai», con l’interiezione *Hai* che apre il *refrain* e replica l’ultima rima della parte strofica, così come d’altronde il rimante di chiusura *morrai*.<sup>70</sup> La canzone è stata composta presumibilmente nella prima metà del XIII secolo e può aver prestato lo schema a due testi seriori, la *sirventesca* di Bernart de Rovenac (*BdT* 66.4) e *Ta mal me fay sala* (*BdT* 434a.75) di Cerveri de Girona.<sup>71</sup> È interessante notare che, in ottemperanza al loro probabile modello, anche Bernart e Cerveri inseriscono nei *refrain* un monosillabo con rima a eco, ma entrambi abbandonano l’interiezione di *Pres soi*, optando piuttosto per l’aggettivo *mal* e dunque per un elemento più strettamente parte del discorso.<sup>72</sup>

Esempi di impiego di elementi di una posizione con rima a eco più vicini a *Qui non sap* si hanno invece in un genere specifico, quello del *descort*, in modo particolare in *Qui la vi en ditz* (*BdT* 10.45) di Aimeric de Peguilhan, in alcuni dei testi che a tale componimento hanno guardato per riprenderne lo schema,<sup>73</sup> nonché in *Bel semblan* (*BdT* 243.5),

<sup>69</sup> Cfr. Asperti, *Carlo I d’Angiò*, p. 105 e n. 23; Radaelli, «*Dansas*» provenzali, pp. 9-10 e n. 5; Zamuner, *Le «baladas» del canzoniere*, pp. 60-62 e n. 19; nonché la recente messa a punto di Christelle Chaillou-Amadiéu e Federico Saviotti, «*Dansa es us dictatz gracios: la dansa occitane du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*», *Cahiers de civilisation médiévale*, 257, 2022, pp. 3-36.

<sup>70</sup> In Frank il *refrain* ha schema b1 b9 (Frank 120:3), ma si noti che Bartsch edita il *refrain* su un unico rigo, come un unico verso, per cui cfr. Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, sixième édition entièrement refondue par Eduard Koschwitz, Marburg 1904, p. 270.

<sup>71</sup> Sono di tale avviso Asperti, *Carlo I d’Angiò*, p. 105 e n. 23; Radaelli, «*Dansas*» provenzali, pp. 9-10 e n. 5; Zamuner, *Le «baladas» del canzoniere*, pp. 60-62 e n. 19, ma comunque si tenga presente la posizione, ricordata anche da Zamuner, di Paolo Gresti, «Ancora sui *contrafacta* provenzali di modelli francesi: il caso di Cerveri de Girona», *Aevum*, 70, 2, 1996, pp. 263-271, alle pp. 270-271, secondo cui c’è la possibilità che i tre testi riprendano lo schema della canzone di donna dialogata oitanica *La fille dan Hue* (*RS* 2066), «ma il condizionale è più che mai d’obbligo».

<sup>72</sup> Una soluzione simile è adottata anche in Cadenet, *S’ieu oi mais deserenan* (*BdT* 106.21), in cui si ha il *mot-refrain* di una posizione «lai» (avv. ‘là’) che replica la rima *-ai* presente nella *cobla*.

<sup>73</sup> Si tratta di *Le senhers qu’es guitx* (*BdT* 266.8) di Johan Esteve, del *sirventese* di Peire Cardenal, *Maint baro ses lei* (*BdT* 335.36), nonché dello scambio di

*unicum* di **E** attribuito a Guiraut de Calanso, in *Ses alegratge* (BdT 205.5) di Augier de San Donat en Vianes, autore forse coincidente con Guilhem Augier Novella o forse no,<sup>74</sup> e in altri due *descortz* anonimi e tràditi esclusivamente da **W**, ovvero *Amors* (BdT 461.17) e *Bella donna cara* (BdT 461.37).<sup>75</sup> Questo il testo del primo periodo metrico del *descort* di Aimeric:

Qui la vi en ditz:  
 Pus Dieus tan hi mes bes  
 E Na Beatriz,  
 Non hi a merces ges;  
 Quar tan gent noiritz  
 Sos guais cors cortes es  
 Que sera falhitz  
 Gauchs que non l'agues res.  
 Lo sieus dous esguars clars,  
 Corals, dels gensors flors,  
 Rendri' els parlars cars  
 Gaug, tant es doussors.  
 Pueys l'onratz onrars pars,  
 Qu'es autz pus qu'onors sors,  
 Platz, e'l conhdeyars, dars  
 No-m val tan d'alhors.  
 Tan diria, si-n crezia  
 Mon cor, de lieys chan- tan,  
 Qu'enemia m'en seria  
 La belha qu'aman blan.  
 Que-l valria, si-n perdia  
 Lieys qu'am ses enjan tan?  
 Qu'ie:n penria e m'amia  
 Destric e'l mieu dan gran.

*coblas* tra Guillem Raimon e Ferrarino da Ferrara, *Amics Ferrairi ~ Amics en Raimon* (BdT 229.1a = 150.1) e del testo anonimo *Sill, qu'es caps e guit* (BdT 461.67a), testimoniato solamente da **W** e innestato a seguito del *descort* di Aimeric.

<sup>74</sup> Per la discussione dei *descortz* attribuiti a Guilhem Augier Novella si rimanda a Paolo Canettieri, «*Descortz es dictatz mot divers*». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995, pp. 73-74.

<sup>75</sup> Sottolinea la frequenza di elementi monosillabici nei *descortz* già Monica Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena 1986, p. 177. Il corpus è delineato a partire dalle indicazioni del repertorio di Canettieri, «*Descortz es dictatz mot divers*», p. 467.

Per quanto la datazione di questi testi non sia sempre agevole, si può ritenere con un buon margine di certezza che nessuno di essi sia stato composto prima dell'inizio del Duecento.<sup>76</sup> Questo anche perché i *descortz* – componimenti a tema definito, quello dello stato di disforia e di squilibrio dell'amante – rientrano nel bacino delle forme 'a priorità o precedenza musicale'.<sup>77</sup> La categoria raggruppa i generi romanzi in cui la stesura del testo verbale avviene alla luce di una configurazione melodica predefinita o di una melodia preesistente. In tali casi la fisionomia del dettato poetico è pensata a partire dal dato melodico, primario. Si tratta di generi che nella produzione dei trovatori fioriscono proprio a partire dagli ultimi anni del XII secolo, affermandosi poi nel corso del Duecento, e ciò anche perché in tale periodo «comincia a delinearsi un certo successo nel meridione della poesia dei trovieri, anche sotto l'aspetto formale».<sup>78</sup> La permeabilità che a partire da tale momento la tradizione poetica del Sud mostra rispetto alla tradizione oitanica contribuisce dunque allo sviluppo di forme espressive prima inattestate o comunque al ripensamento di soluzioni poetiche in parte già esistenti.

Nell'ottica di un discorso su *Qui non sap* questo dato assume valore alla luce del fatto che è proprio guardando alla produzione del Nord che emergono – anche al di là del genere del *descort* – gli esempi di impiego di vocaboli a eco in assoluto più vicini all'uso che si ha in *Qui non sap*.

<sup>76</sup> Canettieri, «*Descortz es dictatz mot divers*», pp. 96-110, per la datazione dei testi; a p. 158 i due componimenti anonimi sono considerati «non antichi» sulla base dell'analisi delle loro caratteristiche interne. Per il *descort* di Guiraut de Calanso si può aggiungere Giorgia Laricchia, «Intorno alla nuova edizione critica di Guiraut de Calanso. Ricostruzione dell'itinerario biografico», in *Transmission. Création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, textes édités par Fabio Barberini et Camilla Talfani, Turnhout 2022, pp. 79-93, in cui si conferma la datazione *ante* 1214 del testo.

<sup>77</sup> La formulazione della categoria si deve a Hans Spanke, «Sequenz und Lai», *Studi medievali*, n.s., 11, 1938, pp. 12-68, e cfr. inoltre Francesco Carapezza, «*Musica prior*: sul rapporto fra testo e musica nei *lais* lirici galloromanzi (e sulla loro prassi editoriale)», in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, a cura di Roberto Antonelli, Martin Glessgen e Paul Videsott, 2 voll., Strasbourg 2018, vol. I, pp. 139-149.

<sup>78</sup> Stefano Asperti, «Contrafacta provenzali di modelli francesi», *Messana*, 8, 1991, pp. 5-49, cit. a p. 47; sui rapporti tra la tradizione occitana e quella oitanica nel genere del *descort*, cfr. inoltre Canettieri, «*Descortz es dictatz mot divers*», pp. 260-262.

L'espedito compositivo di per sé non risulta ampiamente diffuso nemmeno nella produzione oitanica,<sup>79</sup> ma è comunque presente nell'opera di uno dei primi trovieri noti, Robert de Reims.<sup>80</sup> Il troviero dimostra infatti una certa predilezione per le rime a eco, tanto da essere riconosciuto come «the master of this procedure», considerata anche la sua firma stilistica.<sup>81</sup> La pastorella di Robert su rime a eco, *Touse de vile champestre* (RS 957), è testimoniata dal solo canzoniere oitanico X, con melodia, a c. 190r. Nel testo musicale in 'oda continua' si riscontra «a strict melodic echo supporting the poetic echo».<sup>82</sup> A testimonianza della sua fortuna, il componimento funge inoltre da probabile modello per *Au partir de la froidure* (RS 2101a), un testo del successivo troviero arrasiano Gilles le Vinier,<sup>83</sup> la cui produzione si situa all'incirca nel secondo quarto del XIII secolo e che comprende ancora un altro testo con rime a eco, *Amors ki le me comande* (RS 257).<sup>84</sup> Qui di seguito la prima strofa del testo di Robert e della sua imitazione:

Touse de vile champestre	Au partir de la froidure
Pestre	Dure,
Ses aigniaus menot,	Ke voi apresté
En n'ot	Esté,
Fors un sien chiennet en destre.	Lors plaig ma mesaventure.
Estre	Cure

<sup>79</sup> Cfr. MW, p. 27: «La fréquence de la rime en écho et de la rime annexée est trop sporadique pour justifier l'établissement d'une fiche perforée spéciale», a cui si rimanda anche per un elenco di testi; si veda inoltre Gaël Saint-Cricq, «Genre, Attribution and Authorship in the Thirteenth Century: Robert de Reims vs 'Robert de Rains'», *Early Music History*, 38, 2019, pp. 141-213, a p. 168, n. 44.

<sup>80</sup> Il periodo di attività di Robert è stato dibattuto, ma oggi si ritiene da collocare intorno alla fine del XII secolo o nei primi anni del 1200, per cui cfr. Dan Octavian Cefruga, «Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi», *Critica del testo*, 7, 1, 2004, pp. 391-424, a p. 401; Gaël Saint-Cricq, «Genre, Attribution and Authorship», pp. 144-147, e la sintesi delle proposte di datazione per l'attività del troviero in *Robert de Reims. Songs and Motets*, edited, translated, and introduced by Eglal Doss-Quinby, Gaël Saint-Cricq and Samuel N. Rosenberg, University Park (Pennsylvania) 2020, pp. 1-3.

<sup>81</sup> Gaël Saint-Cricq, «Genre, Attribution and Authorship», p. 168; cfr. inoltre Doss-Quinby, Saint-Cricq e Rosenberg, *Robert de Reims*, pp. 9-13.

<sup>82</sup> Doss-Quinby, Saint-Cricq e Rosenberg, *Robert de Reims*, p. 15.

<sup>83</sup> Ivi, p. 40, n. 13. Per gli schemi, cfr. rispettivamente MW 400:1 e 401:1.

<sup>84</sup> MW 514:1; ricorda il testo anche Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», p. 351.

Vousist par semblant,	N'ai eü d'amer;
En enblant,	Car amer
La ou Robins flajolot.	Ai sovent son gieu trové,
Et ot	Prové
La vois, qui respont	Ai soventes fois:
Et respont	Male fois
La note d'un dorenlot.	Fait par tot trop a blasmer.

Infine, un ulteriore esempio di testo accostabile a *Qui non sap*, ancor più tardo, è attestato nell'opera del già menzionato Raimon de Cornet, autore della prima metà del XIV secolo che contende a Guiraut Riquer il titolo di 'ultimo trovatore'.<sup>85</sup> La produzione di Raimon – nutrita e variegata, nonché caratterizzata dal gusto per la sperimentazione – è trådita soprattutto dal *Registre Cornet* (**t**<sup>1</sup> e **t**<sup>2</sup>)<sup>86</sup> e a c. 44v di **t**<sup>1</sup> è trascritto in attestazione unica *Joys e dolors al mieu cors affan fan* (Z 558.24). Il componimento è di argomento cortese e in **t**<sup>1</sup> è preceduto dall'intestazione *Chanso replicada en las fis M. de Cornet*. Questa la prima *cobla*:

Joys e dolors al mieu cors affan fan,  
 Per vos, Midons, quem faytz d'un cordo do,  
 Neys o de mens el dizir balo lo,  
 Don trop sosmes l'albir, vos aman, m'an.  
 Si me voletz ses ops escapar, par  
 Que maldizen volo del cami mi  
 Trayre d'onor, quar yeu vuelh amar mar  
 De bos costums, que mot noy pessi si.

Gli editori di *Joys e dolors* considerano il testo un esperimento unico in ambito trobadorico, non riconducibile nemmeno alle tipologie previste dalle *Leys d'Amors*,<sup>87</sup> ma *Qui non sap*, almeno per l'espedito

<sup>85</sup> Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris 1984, p. 113; cfr. inoltre Marina Navàs Farré, «Saber, sen i trobar. Raimon de Cornet and the Consistory of the Gay Science», *Summa*, 3, 2014, pp. 176-194. Ricorda la figura di Raimon anche Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», p. 351.

<sup>86</sup> Sul codice, cfr. Marina Navàs, «Le Registre Cornet: structure, strates et première diffusion», *Revue des langues romanes*, 117, 2013, pp. 161-191.

<sup>87</sup> Jean-Baptiste Noulet e Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV<sup>e</sup> siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire de Ladils et*

della replicazione della rima in fine di verso, ne mette in discussione l'unicità.

\*

In conclusione, i dati raccolti finora riguardo all'affidabilità attributiva di **a**<sup>1</sup> e allo stile del componimento portano a ritenere erronea l'attribuzione del codice e a considerare *Qui non sap esser chantaire* un testo almeno duecentesco, non attribuibile né a Jaufre Rudel né, in linea generale, al trobadorismo antico. L'unico testimone che trasmette *Qui non sap* infatti si dimostra senz'altro problematico in fatto di attribuzioni. Insieme a ciò, tutti i componimenti individuati che paiono per fisionomia più strettamente accostabili a *Qui non sap* si situano al di qua dell'avvio del Duecento, arrivando fino alla prima metà del secolo successivo. Per alcuni si potrebbe ipotizzare tutt'al più una datazione leggermente più alta, ma anche in tal caso non si risalirebbe oltre l'ultimo decennio del XII secolo. L'epoca è ben più tarda rispetto al periodo di attività di Jaufre (prima metà del XII secolo). Certo, l'eventuale diffusione di una forma compositiva anche prima della sua attestazione più alta va sempre valutata, almeno virtualmente, posta l'esistenza della produzione sommersa. Tuttavia, il divario cronologico che si profila tra gli esempi raccolti e il periodo di attività dei primi trovatori noti porta a considerare tale ipotesi, alla fine, poco economica.

La natura del componimento, ad ogni modo, rimane complessa e stratificata. Benché si ritenga che la morfologia delle *coblas* di *Qui non sap* risponda a usi compositivi affermatasi a partire dal XIII secolo anche grazie all'influsso 'di ritorno' della tradizione oitanica sulla produzione del meridione, gli elementi tematici e lessicali riconducibili segnatamente a Bernart Marti e più in generale «allo sperimentalismo

*d'autres poètes de l'École toulousaine*, publiés en entier pour la première fois, avec introduction, notes, glossaire et appendice, Montpellier-Paris 1888, p. LIII: «pièce remarquable en ce qu'elle nous offre le seul exemple de rime couronnées qu'il y ait, sauf erreur de notre part, dans la poésie provençale» (ricorda le successive rime coronate anche Bec, *Burlesque et obscénité*, pp. 222-224). L'esempio più simile registrato nelle *Lays* è quello della *cobla biocada*, in cui la *cobla* è seguita da un *bordo biocat* che replica la rima dell'ultimo verso della strofa (per cui cfr. *Lays d'Amors*, II, § 89, 1-6). Per un esempio di tale tipologia, cfr. Peire Milo, *Per pratz vertz ni per amor* (BdT 349.4).

dell'epoca e dell'ambiente vicini a Marcabru» individuati da Meneghetti rimangono validi.<sup>88</sup> Ad essi inoltre si può aggiungere che, come detto sopra, il più antico esempio di *coblas* su rime tutte diverse è marcabruniano e sono di sapore marcabruniano anche la rima incipitaria in *-aire* e le *coblas* a campitura molto breve. In *Qui non sap* dunque paiono convivere due istanze: da un lato, lo sperimentalismo di un'epoca volta al rinnovamento delle forme; dall'altro, il desiderio di recupero e di rilancio di soluzioni poetiche precedenti, mantenute vive in un nuovo contesto. È quindi possibile che i tratti arcaicizzanti presenti in *Qui non sap* abbiano favorito, insieme ad alcuni motivi vicini all'opera rudeliana, l'attribuzione del testo a Jaufre Rudel, tutelandone così la trasmissione. L'autore del componimento, a questo punto e condivise le ipotesi esposte, però rimane ignoto e, di conseguenza, il testo andrà considerato anonimo.

Conviene ricordare, infine, un breve appunto di Aurelio Roncaglia, il quale identificava proprio nell'opera di Robert de Reims «toute une série de dérivations directes, et très proches, de Marcabru»,<sup>89</sup> e questo non tanto per proporre il troviero come possibile autore alternativo per *Qui non sap*, ma piuttosto a ulteriore dimostrazione della complessità dei rapporti intercorsi tra la precedente tradizione occitana e la successiva tradizione oitanica.

<sup>88</sup> Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», p. 353.

<sup>89</sup> L'appunto si trova nella discussione relativa alla comunicazione di Madeleine Tyssens, *Les copistes du chansonnier français U*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, édité par Madeleine Tyssens, Liège 1991, pp. 379-398, alle pp. 396-397, ed è ricordato anche da Doss-Quinby, Saint-Cricq e Rosenberg, *Robert de Reims*, p. 2, e da Cefpraga, «Tradizioni regionali e tassonomie editoriali», p. 401, n. 16, in cui si sottolinea inoltre che l'intertestualità Marcabru-Robert «resta ancora da analizzare in tutta la sua vasta fenomenologia, che va dal calco semantico e formulare fino alla coincidenza in serie di rimanti».

Jaufre Rudel (?)  
*Qui non sap esser chantaire*  
 (BdT 262.7)

*Ms.*: a<sup>1</sup> c. 126r (en iaufre rudel.).

*Edizioni*: Giulio Bertoni, «Rime provenzali inedite», *Studj di filologia romanza*, 8, 1901, pp. 421-428, n. II, a p. 426 (diplomatico-interpretativa); Paolo Savj-Lopez, «Jaufre Rudel. Questioni vecchie e nuove», *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, s. 5, 11, 1902, pp. 212-225, a p. 222 [=SL] (recensione di Gaston Paris, *Romania*, 32, 1903, p. 478); Ernesto Monaci, *Trovadori provenzali. Jaufre Rudel*, testi romanzi per uso delle scuole, Roma 1903, p. 9 [=M]; Giulio Bertoni, «Due poesie di Jaufre Rudel», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 35, 1911, pp. 533-542, a p. 539 [=B] [lo studioso rimanda alla precedente ed. del 1901 nell'ed. diplomatica del ms. a<sup>1</sup>: Id., *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (complemento Càmpori)*, edizione diplomatica preceduta da un'introduzione, Fribourg 1911, p. 339]; Alfred Jeanroy, *Les chansons de Jaufre Rudel*, deuxième édition revue, Paris 1924 [1915<sup>1</sup>], p. 18 [=J] (recensione di Giulio Bertoni, *Annales du Midi*, 27, 1915, pp. 217-222); Salvatore Santangelo, «Jaufre Rudel: *Qui non sap esser chantaire...*», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 2 voll., Modena 1959, vol. II, pp. 681-690, a p. 682 [=S]; Rupert T. Pickens, *The Songs of Jaufre Rudel*, Toronto 1978, p. 243 [=P]; Giorgio Chiarini, *Jaufre Rudel. L'amore di lontano*, edizione critica, con introduzione, note e glossario, Roma 2003, p. 132 [riedizione a cura di Marco Infurna di Id., *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985] [=Ch]; Robert Lafont, *Jaufre Rudel. Liriche*, Firenze 1992, p. 70 [=L]; Antonio Calabrese, *I versi di Jaufre Rudel. Saggio di edizione critica*, Università degli studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dottorato di ricerca, XIX ciclo, Provenzalistica (Fil-Let 09), 2005-2006, p. 302 [=Cl].

*Metrica*: a7'+a1' b7+b1 c7+c1 d8+d1 e7' (Frank 170:1, ma cfr. *supra*). Cinque *coblas* di cinque versi, quattro *unissonans* e una *singulars*. I primi quattro versi delle *coblas* sono seguiti da un vocabolo a eco di una posizione che ne replica la rima. Il cambio di rime presente nell'ultima *cobla* porta Savj-Lopez a dubitare dell'autenticità della strofa, ma Santangelo propone di intendere *Qui non sap* come un raro esempio di *coblas quazernas*, con un'ultima *cobla* spaiata (I-IV, V), come d'altronde può accadere anche in contesto di *coblas doblas* quando il numero complessivo di strofe è dispari, per cui cfr. Di Girolamo, *Elementi di versificazione*, p. 56, e Billy, *L'architecture lyrique*, pp. 99-100, in cui inoltre si segnala l'attestazione di *coblas quazernas* in ambito oitanico e il fatto che tale organizzazione delle strofe sia prevista dalle *Lays*

*d'Amors* (cfr. II, § 101. 1-2). Frank, vol. I, p. XXXIV, n. 2, indica Bertran de Born, *Ieu chan, que-l reys m'en a preguat* (BdT 80.14), come unico esempio noto di *coblas quazernas* in ambito trobadorico, ma in tal caso si può parlare piuttosto di «*rim quazern*» (la rima *b* cambia ogni quattro *coblas*; la definizione è di Billy, *L'architecture lyrique*, pp. 146-147).

Si segnala la presenza di un'ipometria al v. 3 e di quattro ipermetrie ai vv. 6, 8, 18, 23. Quattro di queste oscillazioni della misura sillabica coinvolgono il terzo verso delle *coblas* (vv. 3, 8, 18, 23). Pickens, notando la ricorsività, sceglie di non emendare. Pur nella consapevolezza che talvolta delle oscillazioni minori siano tollerabili, soprattutto in contesti in cui si può presumere una prassi esecutiva, in questa sede si opta comunque per la via della correzione ai vv. 8, 18 e 23. Le operazioni necessarie ai vv. 18 e 23 non sono onerose, mentre è meno comprensibile l'eziologia dell'ipotetico passaggio 8 *fat* > **a**<sup>1</sup> *asatz*, ma il dettato del codice, così com'è, non pare perspicuo. Si sceglie invece di non intervenire al v. 3 viste le difficoltà interpretative dei primi versi, ma si segnala comunque il luogo in cui si presume una lacuna di una posizione (per le possibili integrazioni, cfr. la relativa nota di commento).

*Testo.* Nel testo critico si indicano tra parentesi quadre le integrazioni e in corsivo le correzioni. L'apparato è diviso in due fasce. Nella prima confluiscono i luoghi in cui ci si discosta dal dettato del codice, nella seconda le differenti scelte di messa a testo a livello di sostanza proposte nelle edizioni precedenti (non si segnalano né i refusi evidenti come 12 *manel M* e 17 *perli M* né le variazioni grafico-fonetiche rispetto alla veste di **a**<sup>1</sup>, come, ad esempio, 1 *no J*, 4 *mati P Ch L*, 6 *aus SL J Ch L Cl*). Le edizioni sono ordinate cronologicamente e indicate tramite le sigle riportate nel paragrafo *Edizioni* (si aggiunge qui *DL* per Cesare De Lollis, «Proposte di correzioni ed osservazioni ai testi provenzali del manoscritto Campori», *Studj di filologia romanza*, 9, 1903, pp. 153-170, a p. 155).

- I Qui non sap esser chantaire blaire  
de' qant aus lou ver sonar clar  
e ... son per tot mesclat prat  
e·l rozal del matin s'espan lan  
sobre l'erba josta·l sauza. 5
- II Non auz semblan ni vejaire faire  
q'eu l'am ni l'aus desamar ar,  
q'en amor son drut mirat fat  
e·il fals amador ab engan van,  
cui amor engann' e bauza. 10
- III Non es reis ni emperaire gaire  
qe l'ause·l mantel drechar var  
ni far q'agues acatat grat.  
Ric me fai la noig en somnjan, tan  
m'es vis q'e[n] mos bratz l'enclauza.

2 aus] aug 3 mesclat] mei clat 4 e·l] al 6 faire] saurei 7 ar] ser 8 fat]  
asatz 9 ab engan] e ben gan 11 emperaire g.] emperaire q g. 12 qe l'ause·l]  
q. lam el

1 blaire] braire *SL S Ch L Cl* laire *B J* 2 de'] deu *SL Ch L Cl* *espunto in B J*; aus] au *B L*; lou ver] lo riu? *DL* lo ven *G. Paris in recensione a SL* lo vivier *B* los vergiers *J* 3 e ...] e [qant] *SL B J Ch Cl* e [qe] *P L*; per tot m.] p. t. [gen] m. *S*; mesclat] moillat *SL M* mei celat *proposta di A. Thomas riferita da SL* 4 omesso *M* rozal] rozals *SL Cl* rozatz *B J*; lan] blan *J Ch L Cl* 7 ar] car *SL B* 8-10 omessi *SL* 8 mirat] intrat *B J* 10 amor] amors *B L Cl* Amors *J* 12 drechar] tochar *J* 14 tan] can *B J* 16 n'irai] m'irai *J*

I. Chi non sa essere un cantore esperto deve vociare quando sente la primavera risuonare nitida e ... sono ovunque variopinti i prati e la rugiada del mattino si spande lenta sopra l'erba vicino al salice.

II. Non oso fare mostra né parvenza di amarla né oso porre fine al mio sentimento ora, poiché in amore gli amanti ammirati sono impotenti e i falsi amanti persistono nell'inganno, il cui amore inganna e illude.

III. Non c'è affatto re né imperatore che osi alzarle il mantello vaio né che osi fare alcunché per ottenere il suo favore. La notte mi fa felice quando sogno, tanto mi sembra di serrarla fra le mie braccia.

- IV    Lai n'irai, el sieu repaire,    laire,  
       em peril qom de passar    mar;  
       si de mi no·il pren pitat,    bat  
       fer freg, las, tan la vau pregan,    qan  
       no·i a ren de leis m'en jauza.
- V     Si no·m vol amar m'amia,    dia,  
       pos eu l'am, s'il m'amara    ja,  
       q'eu sui al seu mandamen;    gen  
       li serai si·m vol retener,    ver  
       li dirai, q'autres i menta.

18 si de] e s. d. 20 no·i a ren] ni ia r.; jauza] iauzia 22 m'amara] mamaria  
 23 mandamen] comandamen.

20 ren] *omesso in SL M B J* no·i a ren de leis m'en] jamais d. l. [no] m. *SL*  
 jamais d. l. m. (-1) *M* qe ia d. l. no m. *B J* ni ja ren, d. l. nien *S* ja ren d. l.  
 [no] m. *P* no ja r. d. l. m. *Cl* 21 vol] val *B* 22 ja] A! *B* 23 q'eu] *omesso*  
*B* 24 li serai] e·il serai *J*; retener] tener *S* 25 q'autres i menta] q'autressi  
 m. *MP* Q'a. li m. *B* q'atressi l'auza *J* q'autre si m. *S*

IV. Là andrò, nella sua dimora, ladro, in pericolo come nell'attraversare il mare; se di me non ha pietà, batto il ferro freddo, ahimè, tanto continuo a pregarla, quando non c'è cosa di lei di cui io goda.

V. Se non mi vuole amare la mia amica, dica, poiché io la amo, se lei mi amerà mai, perché io sono al suo servizio; cortese sarò con lei se mi vorrà con sé, il vero le dirò, che qualcun altro le menta.

1-2. Il verbo *aug* al v. 2 (da lezione di **a**<sup>1</sup>) e la catena grafica *louuer*, variamente intesa dagli editori, complicano l'interpretazione del distico iniziale. Il componimento si avvia con la chiara opposizione del *nomen agentis chantaire* – con ricorrente costruito verbo *esser* + *nomen agentis* – al verbo *blaire* (per la forma qui adottata, cfr. la nota seguente). Gli editori concordano nell'attribuire a *esser chantaire* un'accezione positiva; già Chiarini chiosa il sintagma con «cantare da professionista» («cantare bene» in traduzione) e più recentemente Luciano Rossi ricorda che «le mot *chantaire*, tout comme le latin *cantor*, signifie avant tout 'maître-chanteur'» (Luciano Rossi, *Cercamon, Œuvre poétique*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire, Paris 2009, p. 50). Per *chantaire*, cfr. inoltre Stefano Maria Cingolani, «Chantador», *Cultura neolatina*, 42, 3-4, 1982, pp. 169-179. C'è accordo tra gli editori anche sul significato in linea generale denigratorio del verbo *blaire*: Santangelo opta per «gridare», Pickens per «bellow», Chiarini e Calabrese per «urlare», Lafont per «ragli» e Jeanroy e Bertoni, con correzione *laire*, per «aboie» e «latrì». Tuttavia, qui si propende per una resa del verbo meno marcata in senso negativo alla luce dell'indagine di Giuseppe Noto, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Alessandria 1998, pp. 206-207, secondo cui non è possibile «attribuire *tout court* a *braire* e a *cridar* i connotati cacofonici dal punto di vista estetico-melodico che noi attribuiamo ai verbi "gridare" e "urlare"». Noto, di conseguenza, propone di interpretare *blaire* con «"cantare in modo poco consonò", cioè senza far sì che l'esecuzione si addica alla *mezura* del componimento, abusando di toni e volumi, come può fare colui che non è un esperto *c(h)antaire* o colui che vuole sottomettere ogni aspetto dell'esecuzione all'effetto spettacolare». Sulla scia di tali considerazioni, *blaire* è qui tradotto con «vociare» e il distico d'avvio del componimento è inteso come un invito globale al canto, anche al di là delle capacità canore più o meno raffinate di ognuno. Tutti devono cantare come possono sulle note della limpida melodia della primavera (o del *vers*? Cfr. 2 *ver* per una possibilità di messa a testo e di interpretazione alternativa, ma anche per la non diffusissima immagine della primavera che 'risuona'). Si noti inoltre che *chantaire* e *blaire/braire* sono rimanti ricorrenti nelle serie in *-aire* (cfr. Giovanna Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma 2011, s.v. *aire*) e la rima in *-aire* in più luoghi è segnalata come stilema prettamente marcabruniano, soprattutto se a inizio *cobla* (cfr. Spaggiari, «Venzac e "Rascas"?», pp. 367-368; Carapezza, «À propos du *son desviat*», p. 12; Susanna Barsotti, «"Marcabrus per gran dreitura". La rima in *-ura* tra forma, ideologia e fortuna di Marcabruno», *Medioevo romanzo*, 47, 1, 2023, pp. 104-140, a p. 110, n. 20). Per luoghi vicini a livello sintattico-lessicale all'avvio di *Qui non sap*, si veda infine il già ricordato *incipit* rudelliano *Non sap chantar qui so non di* (*BdT* 262.3), e il passo del *lai* anonimo in lingua mista, il *lai Nompar* (*BdT* 461.122), 5-8: «Qui chantar / non

sap far / ben deit escoutar, / car a fin joi comence» (con un invito non al canto ma all'ascolto per coloro che non sanno cantare con maestria).

1. *blaire*: inf. (con verbo servile 2 *de*'); è corretto da larga parte degli editori in *braire* (Savj-Lopez, Santangelo, Chiarini, Lafont e Calabrese), la forma usualmente attestata per il verbo, dal lat. \*BRAGERE (cfr. *FEW* I, 490<sup>a</sup>). Tuttavia, la lezione di **a**<sup>1</sup> è accettabile se si considera la possibilità di un lambdacismo in posizione postconsonantica, riscontrabile anche in **U** 18 *blais*, c. 24v (s.m., sempre da \*BRAGERE, in Raimbaut d'Aurenga, *Ar resplan la flors enversa* [BdT 389.16], 5), per cui cfr. i casi raccolti da Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze 2014, pp. 229-331. Tra gli editori, Bertoni e Jeanroy correggono *blaire* con *laire* (3<sup>a</sup> p. sing. cong. pr. di *lairar*), espungendo però anche il *de* incipitario del v. 2. Già Santangelo ritiene l'intervento troppo oneroso. La lezione di **a**<sup>1</sup> invece è mantenuta, come qui, da Monaci e Pickens: il primo non giustifica la scelta, il secondo suppone che *blaire* sia una crasi di *lairar* e *braire*.

2. *de*': servile di 1 *blaire*. Savj-Lopez, Chiarini, Lafont e Calabrese correggono *de* > *deu*, mentre *de* è espunto da Bertoni e Jeanroy (cfr. la nota precedente). Al contrario, Monaci, Santangelo e Pickens mantengono *de*. Mentre Pickens traduce il sintagma *de qant* con «while», Santangelo sostiene, come qui, un *de*' accettabile a testo in quanto 3<sup>a</sup> p. sing. ind. pr. di *dever* elisa. Tale forma potrebbe essere attestata, sempre con verbo *braire/blaire*, anche in Marcabru, *El son d'esviat chantaire* (BdT 293.5), v. 24: «puois eis la coa de[u] braire» (stando all'apparato di Gaunt, Harvey e Paterson, *Marcabru*, p. 91, la lez. *debraire* è in tutti i testimoni, **AIKa**<sup>1</sup>, e gli editori integrano a testo la vocale finale per congettura; nel precedente J[ean]-M[arie]-L[ucien] Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, publiées avec traduction, notes et glossaire, Toulouse 1909, p. 20, il *de* invece è ritenuto una preposizione). — *aus*: con correzione di *aug*, 1<sup>a</sup> pers. ind. pr. di *auzir* difficile da accettare per via del salto logico che provoca rispetto al sogg. generico del v. 1 (si veda, ad es., la traduzione Chiarini dei vv. 1-2: «Chi non sa cantare bene, deve urlare quando io sento le limpide armonie della primavera»). Per *aus* come 3<sup>a</sup> pers. ind. pr. del verbo, alternativo al più diffuso *au*, cfr. *Flamenca*, v. 2352: «Guillems non aus ni ves ni sen» (insieme alla nota di Roberta Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena 2008, p. 209), e Peire Cardenal, *De paraulas es granz mercatz* (BEdT 335.1), 51: «e cant l'aus mena gran guangualla» (da **T**, con **D**<sup>b</sup> *can l'au*, per cui cfr. l'apparato di Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena 2013, vol. II, p. 834). Tra gli editori precedenti già Savj-Lopez mette a testo *aus*, mentre Bertoni e Lafont propongono *au* e i rimanenti mantengono la 1<sup>a</sup> pers. *aug*. — *lou*: tutti gli editori correggono *lou* > *lo* (con varie ipotesi per 2 *ver*, per cui cfr. la nota seguente), ma *lou* è accettabile in quanto grafia oitaneggiante per l'art. def. masch. sing. attestata soprattutto nei testi anonimi trãditi da **W** (cfr. Dominique Billy, *Deux*

*lais en langue mixte. Le lai Markiol et le lai Nompar*, Tübingen 1995, p. 137; Francesca Gambino, *Canzoni anonime*, p. 19). Tale forma in **a**<sup>1</sup> si trova anche in Marcabru, *L'iverns vai e-l temps s'aizina* (*BdT* 293.31), 55, come si evince dall'ed. Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (Complemento Càmpori)*, p. 82, e dall'apparato dell'ed. Dejeanne, *Marcabru*, p. 148, con ri-controllo su riproduzione fotografica del codice (c. 26r; nell'apparato di Gaunt, Harvey e Paterson, *Marcabru*, p. 393, per **a**<sup>1</sup> si ha invece la lettura «Sou»). La forma *lou* è anche in **a**, per due volte, ma in entrambi i casi è corretta in *lo* da Piero del Nero, per cui cfr. Giulio Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (sezione Riccardiana)*, Fribourg 1911, p. 43, n. 56 (testo *BdT* 70.33, v. 8, a c. 44r) e p. 53, n. 96 (testo *BdT* 70.28, v. 1, a c. 62r). Per gli interventi su **a**-**a**<sup>1</sup> di Piero del Nero, il quale talvolta «cerca di convogliare in direzione occitanica tratti grafici che, ..., potrebbero denunciare peculiarità linguistiche non secondarie», cfr. Anna Radaelli, «Una donna per due uomini o due uomini per una donna? La tenzo del Chardo e d'En Ugo (*BdT* 114.1 = 448.2)», *Cultura neolatina*, 67, 3/4, 2007, pp. 235-251 (cit. a p. 240). — *ver*: le ipotesi interpretative e di emendamento per la catena grafica *louuer* sono molteplici. De Lollis contempla dubitativamente la correzione *lo riu*, su modello del rudelliano *Quan lo rius de la fontana* (*BdT* 262.5); Bertoni espunge il *de'* a inizio verso (cfr. *2 blaire*) e opta per *lo vivier*, su modello di Bernart Marti, *Quan l'erb' es reverdezida* (*BdT* 63.8), v. 2: «els pratz de lonc lo vivier», ribadendo la propria posizione anche nella recensione a Jeanroy, che pure adotta l'espunzione di *2 de'*, ma corregge *louuer* con *los vergiers*. Ancora, Gaston Paris, in recensione a Savj-Lopez, propone *louuer* > *lo ven*. Il vento in effetti ha una sua buona ricorrenza negli esordi stagionali e il 'risuonare del vento' è adatto al contesto. Tuttavia, l'opzione maggioritaria, adottata anche qui, arriva da Savj-Lopez, in nota; diversamente da tutte le ipotesi concorrenti non richiede una correzione del testimone ed è seguita da Santangelo, Pickens, Chiarini, Lafont e Calabrese. Lo studioso propone di intendere *ver* come s.m., 'primavera' (lat. VER, cfr. FEW XIV, 272<sup>a</sup>), un vocabolo attestato anche in Cerveri de Girona, *Un vers farai dels quatre temps del an* (*BdT* 434.16), v. 2: «de ver, d'estiu, d'autompne, e d'ivern» (riportato in LR V, 503<sup>b</sup>). Riguardo a tale ipotesi comunque rimangono in parte valide le riserve avanzate dallo stesso Savj-Lopez («non vedo come la primavera possa *sonar*», p. 223) e da Chiarini, ma si noti che il *sonar* degli elementi del mondo naturale è attestato almeno in Bernart de Ventadorn, *La dousa votz ai auzida* (*BdT* 70.23), vv. 13-16: «car tot can es s'abandona / vas joi e reprim' e sona: / prat e debes e verger, / landas e pla e boschatge» (e cfr. anche Daude de Pradas, in cui si hanno i prati che 'si rallegrano' in *El temps d'estei, qan s'alegro ill aucel*, *BdT* 124.9, v. 3: «e-ill prat s'allegro, qi's vesto de verdor»). Inoltre, pur preferendo non agire ulteriormente sul testo di **a**<sup>1</sup>, non si può escludere del tutto che la catena *louuer* celi la presenza del s.m. *vers*, venuto meno per aplografia indotta dal verbo *sonar*

(*louuers sonar* > **a**<sup>1</sup> *louuer sonar*). Accettando tale possibilità alternativa il distico d'avvio andrebbe inteso come un invito a cantare sulle note chiare e ben eseguite di un *vers*, un invito oltretutto rivolto anche ai cantori non professionisti. *Vers*, oltre a indicare usualmente il binomio di testo e musica, può riferirsi anche esclusivamente alla melodia, per cui cfr. la *tornada* che COQ attestano per Guillem de Saint-Didier, *Dompna, ieu vos sui messatgiers* (BdT 234.7), vv. 1-2: «Bos faiz que mos amics verais / tramet lo vers e-ls motz entiers» (è ritenuta apocrifia da Aimo Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire, Helsinki 1956, pp. 109-110, e l'occorrenza è ricordata da Noto, *Il giullare*, p. 215).

3. In **a**<sup>1</sup> il verso è ipometro (-1). Savj-Lopez propone l'integrazione di *qant* su modello del v. 2 ed è seguito da Bertoni, Jeanroy (con *quan*), Chiarini e Calabrese. Santangelo integra invece l'agg. *gen* prima di *mesclat* e Pickens e Lafont un *que* prima del verbo *son*. L'ipotesi più solida è quella di Savj-Lopez, perché la perdita della cong. *qant* al v. 3 può essere stata indotta dalla sua presenza anche al v. 2. Tuttavia, viste le difficoltà interpretative dei primi versi, qui si opta per non intervenire sul testo, segnalando comunque il luogo in cui si ipotizza una lacuna di una posizione. — *mesclat*: con **a**<sup>1</sup> *mei clat* che non restituisce senso. Savj-Lopez propone *moillat* (seguito da Monaci con *moilat*) e riporta una proposta di Antoine Thomas, *mei c[e]lat*, «cioè 'mezzo nascosti, coperti di fiori'» (p. 223), la quale sopperirebbe anche alla mancanza di una posizione nel verso (cfr. la nota precedente). Si ritiene però superiore la correzione di Bertoni *mei celat* > *mesclat* (agg. 'variopinti', da verbo *mesclar*), seguita da Jeanroy, Santangelo, Pickens, Chiarini, Lafont e Calabrese. Per lo scambio di *s* con *i* in **a**<sup>1</sup>, cfr. Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (complemento Càmpori)*, p. XXV. L'immagine dei prati di colori molteplici in sede di esordio stagionale è anche in Aimeric de Peguilhan, *Lanqan chanton li auzeil en primier* (BdT 10.31), v. 3: «e-il prat son vert, blanc, e vermeill e blau».

4. Il verso manca in Monaci e la correzione *al* > *e-l* è adottata da tutti gli editori. Sull'immagine della rugiada mattutina presente in questo verso riflette Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», pp. 356-357, rilevandone la presenza anche in Bernart Marti, *Quant la plueja e-l vens e-l tempiers* (BdT 63.7a), vv. 4-7: «e-l soleils lutz e-il erba nais / per la rosada que s'espan, / don s'esbaudejon li auzel / lo matin egal del alborn». Nel testo di Bernart si ha, come in *Qui non sap*, l'uso di *espandre* riferito alla rugiada e la presenza di un albero di scarsa attestazione trobadorica (l'*alborn*, 'alburno', in Bernart e il salice in *Qui non sap*, per cui cfr. 5 *sauza*). Alla rarità dell'immagine della rugiada nelle poesie trobadoriche fa tuttavia riscontro la frequenza, con essa, del verbo *espandre*, per cui si veda Gavaudan, *Un vers vuellh far, chantador* (BdT 174.11), vv. 34-35: «Per lonc voler dezenantit, / qu'espan quo fai la rozada»; e, al di fuori della produzione trobadorica, *Jaufre*, vv. 1247-1249: «Lo jorntz

es clars e bels e gentz, / e·l soletz leva respandentz / lo matin, qu'èspan la rosada». In ambito italiano, cfr. Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, V, 17, pp. 152-153: «La sommitade dell'aierè spande / una rugiada soave, amorosa» (da confrontare con il sintagma *spargere rugiada*, per cui si veda *Tesoro volg.*, lib. III, cap. 7, p. 47.12: «... , là ove tu vederai levare l'aere crespo, quasi come una nuvola leggera in sembianza di spargere rugiada, che ciò è segno d'acqua che è riposta sotto terra, ... secondo che dimostra il giunco, o salce salvatico», in cui si noti anche la presenza del salice). — *rozal*: la lettura della lettera finale del vocabolo non è del tutto pacifica. Pur essendo presente un occhiello in cima all'asta che porta a pensare a una *l*, quest'ultima è anche tagliata da un breve tratto orizzontale, dando l'idea di una *t*. Solo Bertoni e Jeanroy optano però per *t*, mentre i restanti editori mettono a testo *rozal* (Santangelo, Pickens e Chiarini ritengono erronea la lettura alternativa), anche perché *rozat* con significato di 'rugiada' è inattestato. Al contrario, *rozal* è almeno nel *Breviari d'Amor*, v. 4485: «en terra tramet rozal» (e cfr. anche *LR V*, 113<sup>a</sup>, s.v. *rosal*). Non si integra a testo la marca del caso soggetto, diversamente da Savj-Lopez, Bertoni, Jeanroy e Calabrese. — *lan*: Bertoni mantiene **a**<sup>1</sup> e considera *lan* avverbio di luogo (*la, lai*) con inserzione di *-n* non etimologica (qui per ragioni di rima); è seguito da Santangelo e Pickens. Tale forma in effetti è attestata per due volte in **E**, fuori rima: nell'*incipit* di Bernart Marti, *Bel m'es lai latz la fontana* (*BdT* 63.3), con «Bel mes lan latz la fontaina» nel testimone unico **E** (corretto in *lai* da Beggiano, *Il trovatore Bernart Marti*, p. 81), e nel *partimen* di Raimbaut de Vaqueiras e Conon de Béthune (*BdT* 392.29 = 116.1), v. 24: «si no la enquer, enquerran la·l sospir», con **E** «lan li» (+1), per cui cfr. l'apparato di Ruth Harvey e Linda Paterson, *The Troubadour «Tensos» and «Partimens»*. A *Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, p. 1088 (entrambe le letture sono confermate in **CAO**, **E**, edizione diplomatica a cura di Caterina Menichetti, **E** 210 e 421). Jeanroy propone invece la correzione *blan*, seguita da Chiarini, Lafont, Calabrese e accolta con favore anche dallo stesso Bertoni, nella sua recensione a Jeanroy. L'ipotesi di Bertoni è la più economica, ma la forma *lan* è rara, come visto, ed è raro anche il sintagma *lai avv. + sobre / sotz*: diversamente dal frequentissimo *lai on*, tramite la **COM 2** si trova un solo caso di *lai sotz* in una pastorella di Johan Esteve, *L'autrier, el gay temps de pascor* (*BdT* 266.7), vv. 71-72: «ins el jardi, / lai sotz selh pi» (*unicum* di **C**). In questa sede si propone quindi di intendere *lan* come agg. da **LĒNTUS**, con nasalizzazione di *e* tonica di fronte a nasale (cfr. Giovanni Alessio, *Grammatica storica francese*, 2 voll., Bari 1951, vol. I, pp. 62-63, n. 1). Per l'usuale sintagma verbo + *len* (agg. con valore avverbiale), cfr. Giraut de Borneil, *Ges aissi del tot non lais* (*BdT* 242.36), vv. 24-25: «Ja m'en veingna lenz / bes e iauzimenz», e Cadenet, *S'ieu pogues ma voluntat* (*BdT* 106.22), vv. 37-38: «Vers es qu'a mi a tarzat / mos astres, que trop ven len». Si noti

comunque che, per quanto più facilmente interpretabile come *a*, il segno grafico per la vocale in **a**<sup>1</sup> non è perfettamente realizzato e perciò, in alternativa, si potrebbe proporre la lettura *len*, con conseguente ‘rima francese’ *-an* : *-en* (per una serie di casi interni alla poesia dei trovatori, cfr. Pietro G. Beltrami, «“Er auziretz” di Giraut de Borneil e “Abans qe-il blanc poui” di autore incerto. Note sulla rima dei trovatori», *Cultura neolatina*, 52, 1992, pp. 259-321, ora in Id., *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze 2020, pp. 649-705, alle pp. 670-677, da cui si cita).

5. *sauza*: s.f. alternativo al s.m. *sauze*, *sautz* (Lafont suppone un femminile collettivo per giustificare il genere, ma non è necessario), per cui cfr. *LR V*, 160<sup>a</sup>, e *SW VII*, 489<sup>a</sup> (lat. *SALIX*, per cui cfr. *FEW XI*, 100<sup>b</sup>, tenendo presente anche anfrk. \**salha*, *FEW XVII*, 10<sup>b</sup>). In *FEW XI*, 103<sup>b</sup>, n. 1, si sottolinea inoltre la diffusione del femminile in alcuni dialetti italiani (ess. marchigiano, veronese) ricordata anche da Savj-Lopez. Cfr. inoltre *TL*, s.v. *sauz*, sost. ambigenere in lingua d’*oïl*. Albero senz’altro raro nella poesia trobadorica, il salice è anche (e solo, se ben si è visto) in Marcabru, *Al partir del brau tempier* (*BdT* 293.3), 6, 14, 22, 46, in cui assume, insieme al sambuco, il valore simbolico di albero grammo e sterile. A tal proposito, cfr. Aurelio Roncaglia, «Marcabruno: *Al partir del brau tempier*», *Cultura neolatina*, 13, 1, 1953, pp. 5-33, alle pp. 15-16; Mario Mancini, *Marcabru, i sambuchi e il castello assediato*, in Id., *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna 1993, pp. 107-132, alle pp. 112-113. Il salice ha un uso figurato anche in Conon de Béthune, per cui cfr. Raphael Levy, «Le symbole du saule chez Conon de Béthune», *PMLA – Publications of the Modern Language Association*, 51, 1, 1936, pp. 26-30. Giusta tale simbologia, in *Qui non sap* il salice potrebbe indicare che la primavera raggiunge anche l’albero sterile, così come spinge al canto anche il cantore non provetto. Tuttavia, si ritiene più probabile che nel testo il salice giochi più semplicemente il ruolo di elemento dell’esordio stagionale utile a collocare i prati fioriti e l’erba inumidita dalla rugiada mattutina in un contesto di freschezza fluviale.

6-7. *Non auz semblan ni vejaire... ni l’aus desamar*: è il *topos* dell’amante ‘timido’, bloccato nell’indecidibilità sul da farsi, impossibilitato sia a dimostrare il suo amore sia a emanciparsi dal sentimento. Tale condizione è resa dalla coppia di opposti *7 am – desamar* e dall’iterazione del verbo *ausar* negato (*6 Non auz, 7 ni l’aus*).

7. *faire*: l’emendamento *saurei > faire* è proposto da De Lollis e accettato da tutti gli editori successivi (solo Monaci mantiene **a**<sup>1</sup>, senza traduzione e commento). — *ar*: è correzione di *ser* proposta da Jeanroy e seguita da tutti gli editori successivi (Pickens, Chiarini, Lafont, Calabrese). Santangelo in **a**<sup>1</sup> legge invece *Ar*, ma la proposta non è solida: manca il tratto orizzontale che caratterizza la *a* maiuscola e, inoltre, in **a**<sup>1</sup> le maiuscole sono solo a inizio *colba*, come già sottolinea Pickens. Se è normale l’alternanza tra le forme *er* e *ar*

dell'avv. 'ora', soddisfa meno la scelta di espungere *s(i)*, ma la particella non pare giustificabile a livello sintattico. Prima di Jeanroy, Savj-Lopez corregge *ser* con *car*, seguito da Bertoni, che inoltre espunge il *q(ue)* introduttore del v. 8. Il dettato di **a**<sup>1</sup> è mantenuto solo da Monaci, senza traduzione e commento.

8-10. *son drut mirat fat / e-il fals amador ab engan van...*: Savj-Lopez non mette a testo questi versi: «sono troppo oscuri» (p. 223). Il v. 8 è da ordinare *drut mirat son fat* e il senso di *impasse* dell'io dei vv. 6-7 si ritiene provocato dal 'mondo alla rovescia': nel presente (7 *ar*) gli amanti degni sono considerati incapaci e inconsistenti, fatui, mentre i falsi amanti prosperano con l'inganno. Già Lafont considera i *drut mirat* opposti ai *fals amador* («ora che in amore i fedeli passano per folli mentre i falsi amanti usano l'inganno...»), mentre i restanti editori assimilano gli uni e gli altri in un'unica categoria, quella dei «cortigiani adulatori e bugiardi corteggiatori» (Santangelo, «Jaufre Rudel: *Qui non sap esser chantaire*», p. 21). È difficoltosa la resa del passo proposta da Pickens: «[now] that lovers are watched in love quite a bit» (con 8 **a**<sup>1</sup> *asatz* non emendato, per cui cfr. 8 *fat* e *Metrica*).

8. *mirat*: aggettivo da *mirar*, 'ammirati'. È attestato un *miradas* agg. (cfr. *DOM*, s.v. *mirat*<sup>2</sup>) che Clovis Brunel, «Recettes vétérinaires de Fréjus en ancien provençal», *Romania*, 82, 1961, pp. 27-43, s.v. *mirat*, chiosa con «'brillant'» (per cui cfr. anche *FEW* VI/2, 153<sup>b</sup>, da *MIRARI*). Non si ritiene necessaria la correzione di Bertoni *mirat* > *intrat* (*son intrat*, verbo *intrar*), «perché sono entrati a servire amore dei drudi, che son pazzi» (seguito da Jeanroy: «maintenant que se mêlent d'amour de sots galants»). — *fat*: correzione di *asatz* proposta da Bertoni e seguita da Jeanroy, Santangelo, Chiarini, Lafont e Calabrese. L'agg. *fat* (lat. *FATUUS*, cfr. *FEW* III, 436<sup>b</sup>) ha una buona diffusione in posizione di rima (per cui cfr. Giovanni Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma 2011, s.v. *at*) e qui si ricorda almeno Gaucelm Faidit, *Per l'esgar* (*BdT* 167.48), v. 12: «tant c'om m'en ten gia per fat». Tra gli editori, solo Monaci e Pickens mantengono a testo la lezione di **a**<sup>1</sup>, che però non restituisce senso e causa ipermetria (per cui cfr. *Metrica*).

9. *ab engan*: correzione di Bertoni, accettata da tutti gli editori, su **a**<sup>1</sup> e *ben gan*. Si noti la figura etimologica 9 *engan* – 10 *engann(a)*, verbo *engannar*.

10. *cui amor*: con *cui* genitivo, come propone Santangelo, seguito da Pickens, Chiarini, Lafont e Calabrese; è invece accusativo per Bertoni e Jeanroy, che ritengono i 9 *fals amador* a loro volta ingannati da amore. *Amor* può essere nominativo asigmatico (cfr. Frede Jensen, *The Old Provençal Noun and Adjective Declension*, Odense 1976, p. 41); Bertoni integra invece la -s sigmatica, come Lafont e Calabrese; è *Amors* per Jeanroy, in prosopopea. — *engann' e bauza*: dittologia sinonimica ricorrente (per cui cfr., ad esempio, *Flamenca*, vv. 5078-5079: «e ges non l'engana ni'l bausa / qu'e mantas guisas non l'espona»). Per il verbo *bauzar*, cfr. inoltre Joan Coromines, *D'alguns germanismes típics del Català*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes*

*offers a Mario Roques*, 4 voll., Paris 1952, vol. IV, pp. 27-52, in particolare le pp. 32-37.

11-13. L'interpretazione del passo è complessa. Si ritiene che i versi iniziali della III *cobla* replichino in forma diversa l'idea di una condizione di blocco già espressa ai vv. 6-7: nessuno, foss'anche un re o un imperatore, ha l'ardire di cercare il favore della donna. Solo l'irrealtà dell'immaginazione notturna consente all'io un'esperienza di contatto con l'amata, però illusoria (vv. 14-15).

11. *Non es reis ni emperaire*: dittologia che vale come perifrasi per 'nessuno (nemmeno tra i più potenti)', per cui si vedano anche i versi apocrifi presenti nella tradizione di Jaufrè Rudel, *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262.5), ap. 5, vv. 3-4: «qe duguessa ni regina / non es...» (tràditi da a<sup>1</sup>ζ).

12. *qe l'ause-l*: correzione di *qe lam el* di Savj-Lopez (su modello del verbo *ausar* ai vv. 6-7) adottata da tutti gli editori successivi, con l'eccezione di Monaci che mantiene a<sup>1</sup> e mette a testo *l'am el* (senza traduzione). — *mantel drechar var*: come già Calabrese, in traduzione si segue la proposta di Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», pp. 357-358, che suggerisce di intendere *drechar* non tanto come un generico 'aggiustare' (Santangelo, Pickens), 'aiutare a indossare' (Chiarini), 'porgere' (Lafont) o, ancora, 'toccare', come vuole Bertoni (seguito da Jeanroy, che corregge il testo stesso di a<sup>1</sup> con *tochar*), ma piuttosto come un più marcato 'alzare', 'sollevare' (anche se non pare necessaria la correzione nell'allotropo *dreisar*, per cui cfr. FEW III, 83<sup>b</sup> \*DIRECTIARE, e LR V, 73<sup>a</sup>). Si ottiene così una doppia valenza del *drechar mantel* più caratterizzata in senso sia erotico sia feudale (mantello del signore come simbolo di protezione che il sottoposto vuole alzare per esserne coperto), doppia valenza presente nell'immagine del *mantel* fin dall'auspicio guglielmino di *Ab la dolchor del temps novel* (BdT 183.1), vv. 23-24: «Enquer me lais Dieus viure tan / qu'aia mas mans soz son mantel!» (per cui si veda Rita Lejeune, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, in *Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi romanzi* [Firenze, 1956], 2 voll., Firenze 1959, vol. II, pp. 227-248, ora in Ead., *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Liège 1979, pp. 103-120 [da cui si cita], insieme alle annotazioni di Nicolò Pasero, *Guglielmo IX. Poesie*, edizione critica, Modena 1973, pp. 263-264). È diversa invece l'interpretazione proposta da Francesco Benozzo, *Preistoria rituale del dono cortese. Dalle iscrizioni galliche alla poesia dei trovatori*, in *Vincolare, ricambiare, dominare. Il dono come pratica sociale e tema letterario*, Atti del X Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 23-25 settembre 2005), a cura di Nicolò Pasero e Sonia Maura Barillari, Alessandria 2007, pp. 153-164, a p. 163. Lo studioso si basa sulla resa del passo proposta da Chiarini («Non c'è re o imperatore che osi aiutarla a indossare il mantello screziato...») e ritiene che in *Qui non sap* «si allud[a] con tutta evidenza al motivo, tipico di molti racconti di area celtica, del mantello che ha il potere,

una volta indossato, di smascherare l'infedeltà delle donne». Infine, il *mantel var* è anche, come ricorda Meneghetti, in Bernart Marti, *Quan l'erb' es reverdezida* (BdT 63.8), vv. 33-35: «assatz val mais qu'emperaire / si desotz son mantel vayre / josta son belh cors m'aiziu» (in cui si noti il rimante 33 *emperaire*, anche al v. 11 di *Qui non sap*), oltre che in Guillem de Cabestaing, *Al plus leu qu'ieu sai far chansos* (BdT 213.1a), vv. 41-43: «qu'ab un fil de son mantelh var, / s'a lieys fos plazen que-l me des, / me fera plus jausent estar», e in Marcabru (o piuttosto Alegret?), *Bel m'es qan la rana chanta* (BdT 293.11), v. 48: «mantells vairs ni pena griza».

13. *ni far q'agues acatat grat*: vicine le interpretazioni di Chiarini («o fare alcunché per ottenerne ricompensa») e di Calabrese («né fare alcunché con il fine d'ottenere / grazia»), con l'idea di un costrutto brachilogico *far q(e)*: lett. 'né fare [ciò] che avesse ottenuto favore', per cui si veda anche il *partimen* di Guillem Peire de Cazals e Bernart de la Barta, *Bernart de la Bart'ancse-m platz* (BdT 227.7 = 58.2), 73: «don puesc far qe be m'estia», e il *salut* anonimo *Si trobess tan leial messatge* (BEDT 461.VII), 77-78: «[e] anch de re no-us diss de no / qe poges far qe vos foss bo», insieme agli esempi registrati nelle *CLPIO*, pp. CXCVIII<sup>b</sup>-CXCIX<sup>b</sup>, per l'italiano antico.

14-15. *Ric me fai la noig ... l'enclauza*: con ordine marcato in avvio del v. 14 (cfr. anche 16 *Lai n'irai*). Nel passo si ha il motivo – particolarmente caro a Jaufre Rudel – del godimento dell'amore negli spazi del sogno e dell'interiorità, la cui presenza in *Qui non sap* in effetti può aver favorito l'attribuzione del testo al trovatore di Blaia (cfr. anche Meneghetti, «*Qui non sap esser chantaire*», p. 354). Nell'opera rudelliana, tuttavia, il motivo è sviluppato in maniera senz'altro più sottile, per cui si vedano soprattutto *Non sap chantar qui so non di* (BdT 262.3), vv. 19-22, e *Pro ai del chan essenhadors* (BdT 262.4), vv. 33-36, in cui non si ha solamente una semplice impressione di sogno, come qui, ma un viaggio nottetempo dello spirito e della volontà dell'amante verso il *lai* dell'amore, per cui cfr. almeno Mario Mancini, «*Sevals pantaisan*». *Sogni e visioni in «Flamenca»*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, a cura di Andrea Fassò e Luciano Formisano, 2 voll., Alessandria 1998, vol. II, pp. 451-469, ora in Id., «*Flamenca*». *Sogni e visioni*, in Id., *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma 2004, pp. 93-112 (da cui si cita), e Aldina Giulia Villari, «L'accomplissement de l'amour en songe: étude d'un motif lyrique (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)», *Romania*, 136, 3/4, 2018, pp. 350-371.

14. *tan*: Bertoni e Jeanroy correggono *tan* > *can*.

15. *q'e[n] mos bratz l'enclauza*: è economica sia la correzione *qe* > *q'e[n]* sia *leu clauza* > *l'enclauza* (scambio di *u* con *n*), di Savj-Lopez la prima, di De Lollis la seconda; sono accettate, come qui, da tutti gli editori (anche da Monaci), con l'eccezione di Santangelo, che rifiuta la prima. Lo studioso nota infatti che *mos bratz* può essere anche inteso come sogg. pl. concordato a senso

con *enclauza* e perciò mantiene *a<sup>1</sup> qe* inalterato. Benché la proposta di Santangelo sia interessante e vada tenuta presente, in questo caso si preferisce comunque integrare il dettato di *a<sup>1</sup>* supponendo la facile dimenticanza di un *titulus*.

16. *Lai n'irai, el sieu repaire*: con ordine marcato *Lai n'irai* in avvio di *cobla* (cfr. anche 14 *Ric me fai la noig...*). Non è necessario l'emendamento di Jeanroy *nirai* > *m'irai* (*en* è particella pleonastica). Mentre la *cobla* precedente si chiude sugli appagamenti notturni del sogno, però apparenti (15 *m'es vis*), la quarta *cobla* si apre con il risoluto proposito dell'io a recarsi *laire* nel *repaire* dell'amata. *Repaire* nella poesia dei trovatori è un vocabolo secondo solo a *lai* per designare il luogo dell'amata: si vedano, ad esempio, Peire d'Alvernhe, *Rossinhols, el seu repaire* (*BdT* 323.23), e Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor ple de joya* (*BdT* 70.44), vv. 49-52: «Ai Deus! Car no sui ironda, / que voles per l'aire / e vengues de noih prionda / lai dins so repaire?». — *laire*: in allitterazione con *lai* e *irai*. L'immagine del ladro non sarà solo un indice del modo dell'*anar* (Jeanroy: «à la derobée»; Santangelo: «di nascosto, come un ladro»; Chiarini: «furtivamente»), ma anche metafora erotica per esprimere i desideri dell'io. L'accezione del *laire* di 1 *Qui non sap* dunque non coincide perfettamente con la diffusa loc. avv. *a lairo(n)*, come nota già Beggiano, *Il trovatore Bernart Marti*, p. 154, nel commento a *Lancan lo douz temps s'esclair* (*BdT* 104.2), vv. 15-17: «Qan de ma dona sui laire / ges no'm tenc per malvatz afan: / qan sui notz en son repaire» (con rima *laire* : *repaire*). Per *laire* come rimante prettamente marcabruniano, cfr. anche Spaggiari, «Venzac e “Rascas”?», p. 369.

17. *em peril gom de passar mar*: per l'associazione del *laire* ai pericoli in cui l'amante può incorrere per raggiungere l'amata, si veda anche il passo di Guiraut Riquier, *A mon dan suy esforcus* (*BdT* 248.8), vv. 1-5: «A mon dan suy esforcus / a semblansa del lairo, / que's met en luecx regardus / de sa mort; tan li sap bo / far lo fag, don la enquier». Inoltre, l'ulteriore comparazione dei pericoli che l'amante affronterebbe recandosi nel *repaire* dell'amata al pericolo dell'attraversamento del mare può aver favorito, insieme all'*incipit* e al motivo dell'amore goduto in sogno (vv. 14-15), l'attribuzione di *Qui non sap* a Jaufre. In tal caso l'innesco dell'attribuzione non sarebbero però i versi del *corpus* d'autore, ma la leggenda del crociato-amante narrata nella *vida* (cfr. anche Meneghetti, «*Qui non sap* esser *chantaire*», pp. 354-355). L'immagine del mare come luogo di pericolo, ad ogni modo, è topica, per cui cfr. anche Pujol, *Cel qui salvet Daniel dels leos* (*BdT* 386.1a), vv. 33-34: «De totz anars es lo plus temeros / anar per mar et eu m'en sui guirens», e il *passar mar* talvolta indica, nello specifico, il *passatge*, il viaggio in Oriente dei crociati, per cui cfr. il *descort Sill, qu'es caps e guitz* (*BdT* 461.67a), vv. 25-28: «Donc dic a la gen / que mandon crosar ar / qu'ieu non ay talen / ni cor de passar mar», nonché Peire Vidal, *Ajostar e lassar* (*BdT* 346.2), v. 18: «Quan passar mi fes mar» (chiosato con «Andare oltremare in Terra Santa» da d'Arco Silvio

Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, edizione critica e commento, 2 voll., Milano-Napoli 1960, vol. I, p. 12).

18. *si de mi*: da **a**<sup>1</sup> e *si de*. L'espunzione della congiunzione iniziale per ragioni di metro è accettata da tutti gli editori con l'eccezione di Pickens (per cui cfr. *Metrica*).

18-19. *bat / fer freg*: è *inanis opera* proverbiale, per cui cfr. Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den provenzalischen Lyrikern*, Marburg 1887, nn. 524-525, p. 39, tra cui si ricorda Daude de Pradas, *En un sonet gai e leugier* (*BdT* 124.10), vv. 62-63: «c'a fer freg i bat e martel; / folia faz, qar ja l'apel».

20. *no-i a ren de leis m'en jauza*: si accettano a testo due correzioni: *iauzia* > *jauza* di Savj-Lopez e *ni ia ren* > *no-i a ren* di Herman Braet, «Sur *Qui non sap esser chantaire* (P.-C. 262,7)», in *Pascua Mediaevalia. Studies voor Prof. Dr. J. M. De Smet*, Leuven 1983, pp. 494-498. La prima è richiesta dalla rima in *-auza* ed è accettata da tutti gli editori (anche dai conservativi Monaci e Pickens). La seconda si ritiene l'ipotesi migliore tra le molte formulate per risolvere l'interpretazione del verso: la correzione è minima e con l'introduzione di una negazione nell'antecedente si giustifica la presenza del congiuntivo alla fine del verso. Si rimanda allo studio di Braet per un'attenta sintesi delle soluzioni precedenti (qui si segnala la dimenticanza di *ren* in Bertoni, «Rime provenzali inedite», p. 426, che ha ricadute sulle edizioni successive di Savj-Lopez, Monaci, Jeanroy e di Bertoni stesso). Chiarini non pare conoscere Braet (anche visti gli anni di pubblicazione vicini) e mette a testo «tan la vau pregan / qan / ni ja ren de leis me-n jauza», traducendo «Tanto la vado supplicando senza averne alcuna gioia» (pressoché identico Lafont). Calabrese propone invece «Tan la vau pregan / qan / no ja ren de leis me-n jauza», tradotto: «Tanto la vado supplicando / quando / mai niente di lei mi dà gioia». — *jauza*: forme analoghe del cong. pr. di *jauzir*, alternative alla forma incoativa *jauzisca* (cfr. Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal*, Paris 1921, p. 284), sono attestate in Raimbaut d'Aurenga, *Après mon vers vueilh semp' ordre* (*BdT* 389.10), v. 50: «q-el vueilh' e don q'ieu men gauja», nonché nei versi finali di Gui d'Uisel, *Ges de chantar no-m faill cors ni razos* (*BdT* 194.8), vv. 48-49, secondo la lezione di **G**, c. 59r: «Mas ia eu no gauza damor · / si n(on) am plus bel emeillor» (**CAO**, **G**, edizione diplomatica a cura di Francesco Carapezza e Alessio Collura, **G** 110; nell'ed. di Jean Audiau, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, publiées d'après les manuscrits, Paris 1922, p. 47, i versi sono: «mas ja Dieus no-m don ben d'amor, / s'ieu non am plus bell' e meillor», e in apparato, a p. 133, sono riportate anche le lezioni *gauia* **I**, *gania* **K**, con facile scambio di *n* per *u* in **K**). Riflette sul *jauza* di *Qui non sap* anche Lucia Lazzerini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese (I parte)», *Medioevo romanzo*, 18, 2, 1993, pp. 153-205, a p. 202 e n. 153, per proporre una nuova

messa a testo del complesso v. 28 di *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BdT 262.2).

21-22. *amar m'amia... l'am ...m'amara ja*: distico d'avvio della *cobla* con polittoto su verbo *amar*, a cui si aggiunge l'allitterante 21 *amia* (prosegue l'allitterazione anche 23 *mandamen*).

22. *m'amara*: la correzione di *mamaria* > *m'amara*, necessaria per la rima, è accettata da tutti gli editori tranne che da Monaci.

23. *mandamen*: correzione di *comandamen* di Jeanroy accettata da Santangelo, Chiarini, Lafont e Calabrese per evitare ipermetria (per la posizione di Pickens, cfr. *Metrica*); Bertoni invece mantiene *comandamen* ed espunge *q'eu*. L'affermazione è ricorrente: cfr. Cadenet, *Plus que la naus q'es en la mar prionda* (BdT 106.18a), v. 20: «si qe del tot fos a son mandamen», e soprattutto *Ab lo Pascor* (BdT 227.1), vv. 46-47: «al sieu mandamen, / suy tan fis amaire», un componimento con un vocabolo a eco che C, testimone unico, attribuisce al trovatore caorsino Guillem Peire de Cazals, del secondo quarto del XIII secolo, per cui cfr. Alessio Collura, «Guillem Peire de Cazals, *Be-m plagr'ueymais qu'ab vos, dona, m valgues* (BdT 227.6)», *Lecturae tropatorum*, 4, 2011, pp. 31.

24. *retener*: la correzione *retener* > *tener* di Santangelo è isolata e lascia il verso ipometro. *Retener* è parte del lessico di matrice feudale (al pari di 22 *mandamen* e cfr. anche 12 *mantel* con Lejeune, *Formules féodales*, p. 109) e, come sottolinea Giovanna Caia, «Poesia trobadorica e implicazioni giuridico-vassallatiche», *Romance Philology*, 70, 1, pp. 57-82, p. 62, n. 7, «tra gli obblighi relativi alle funzioni di *dominus*, rientravano altresì il prendere e l'assumere individui alle proprie dipendenze: *tenere* al proprio servizio o *trattenere* qualcuno presso la propria corte fornendo a questi i mezzi per la sua sussistenza».

25. *autres*: anticipato da *q(e)* esortativo e al caso soggetto singolare, con *-s* analogica (per cui cfr. Anglade, *Grammaire*, p. 255, e Jensen, *The Old Provençal*, pp. 105 e 124). Sciogliono **a**<sup>1</sup> *qautresi* > *q'autres i* anche Chiarini, Lafont (*autres*) e Calabrese, ma la possibilità è contemplata già da Santangelo, nel commento. Larga parte degli editori opta per il valore esortativo di *q(e)*, con l'eccezione di Pickens («Ver / li dirai, q'autresi menta», reso con: «the truth / will I tell her, for otherwise I would lie») e di Chiarini («gen / li serai si-m vol retener, / ver / li dirai q'autres i menta», reso con: «cortese sarò se mi accetta, sincero quando altri mentisca»). — *i*: avverbio con uso pronominale (cfr. Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986, § 288); non è necessaria la correzione di Bertoni e Jeanroy in *li*. — *menta*: unica rima del tutto irrelata nel testo (per tale ragione Jeanroy, nella ristampa della sua edizione, corregge con *l'auza*, mentre nell'ed. 1915 manteneva **a**<sup>1</sup>). La rima in *-enta* e il rimante *menta* (verbo *mentir*) sono rari, per cui cfr. Santini, *Rimario dei trovatori*, s.v. *enta*, nonché le occorrenze in Bernart de Ventadorn, *Can la*

---

*freid'aura venta* (BdT 70.37), vv. 15-16: «No sai per que·us en menta, / car de re no·n sui fis», e *Mout mi plai quan vey dolenta* (BdT 223.5a), v. 8: «E s'ieu ment, m'amia·m menta!», un testo di paternità combattuta tra Bertran de Born e Guillem Magret.

*Università di Napoli Federico II*

## Nota bibliografica

## Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 5232.
- B** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.
- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
- D** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.r.4.4.
- E** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
- I** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
- K** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
- L** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3206.
- M** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
- Mh** Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/4579.
- Mh<sup>2</sup>** Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 2 Ms 26.
- N** New York, Pierpont Morgan Library, MS 819.
- N<sup>2</sup>** Berlin, Staatsbibliothek. Preußischer Kulturbesitz, Philipps 1910.
- O** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3208.
- R** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
- S** Oxford, Bodleian Library, Douce 269.
- S<sup>g</sup>** Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 146.
- T** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.
- U** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo XLI.43.
- W** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844 [canz. fr. **M**].
- X** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050 [canz. fr. **U**].
- a** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.
- a<sup>1</sup>** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori, γ.N.8.4: 11-13.
- b<sup>1</sup>** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 4087.
- b<sup>3</sup>** fonte di **Mh<sup>2</sup>**.
- g<sup>3</sup>** fonte di **Mh<sup>2</sup>**.
- t<sup>1</sup>-t<sup>2</sup>** Bibliothèque Municipale de Toulouse, ms. 2885.
- ζ** Bern, Burgerbibliothek 389 [canz. fr. **C**].

## Opere di consultazione

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

- BEdT* *Bibliografia Elettronica dei trovatori*, diretta da Stefano Asperti, Sapienza Università di Roma, versione 2.5, in rete, 2012.
- CAO* *Corpus dell'antico occitano*, edizioni diplomatiche e interpretative, Coordinatrice Maria Careri, PRIN 2015, in rete.
- CLPIO* *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, vol. I, Milano-Napoli 1992.
- 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 (*COM 1* 2001).
- DOM* *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel; avec la collaboration de Claudia Kraus, Renate Peter et Monika Tausend, Tübingen, 1996-2013.
- FEW* Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Bonn-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Bâle 1928-2002.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-1844.
- MW* Ulrich Mölk e Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.
- RS* G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden 1955.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TL* *Altfranzösisches Wörterbuch*, Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von E. Lommatzsch, weitergeführt von H. H. Christmann, vollendet von R. Baum und W. Hirdt unter

Mitwirkung von B. Rey, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, poi  
Wiesbaden – Stuttgart, Steiner, 11 voll., 1925-2002.

Z François Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Genève 1981.

## Edizioni

### Aimeric de Peguilhan

*The Poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction and commentary by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Evanston (Illinois) 1950.

### Arnaut Daniel

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

### Bernart de Rovenac

Günther Bosdorff, «Bernard von Rouvenac, ein provenzalischer Troubadour des XIII. Jahrhunderts», *Romanische Forschungen* 22, 1908, 761-827.

### Bernart de Ventadorn

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

### Bernart Marti

Fabrizio Beggiano, *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica, Modena 1984.

### Bertran Carbonel

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

### Bertran d'Alamanon (?)

— *BdT* 76.23: *Les albas occitanes*, étude et édition par Christophe Chaguinian, transcription musicale et étude des mélodies par John Haines, Paris 2008, p. 186.

### Bertran de Born

*The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, edited by William D. Paden Jr., Tilde Sankovitch, and Patricia H. Stäblein, Berkley - Los Angeles - London 1986.

### Cadenet

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

Cercamon

Valeria Tortoreto, *Il trovatore Cercamon*, edizione critica, Modena 1981.

Cerveri de Girona

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

Dante, *De vulgari eloquentia*

*De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, vol. III, Roma 2012.

Daude de Pradas

Silvio Melani, *Per sen trobar. L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhot 2016.

Flamenca

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

Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*

Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, edizione critica a cura di Giuseppe E. Sansone, seconda edizione riveduta, Roma 1995.

Garin lo Brun

Francesco Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163.1)», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, pp. 26.

Gaucelm Faidit

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

Gavaudan

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979 (con rettifica in Id., «Gavaudan, *Un vers vuelh far, chantador* [BdT 174.11]», *Rialto*, 15.xi.2002).

Gilles le Vinier

Albert Metcke, *Die Lieder des altfranzösischen Lyriker Gille le Vinier*, Halle 1906.

Giraut de Borneil

Ruth Verity Sharman, *The «Cansos» and «Sirventes» of the Troubadour Giraut de Borneil. A Critical Edition*, Cambridge 1989.

Grimoart Gausmar

Anna Ferrari, «Rima derivativa e critica testuale. Grimoart Gausmar, *Lanquan lo temps renovelha* (BdT 190,1)», *Cultura neolatina*, 51, 1991, pp. 121-206.

Guglielmo di Poitiers

Nicolò Pasero, *Guglielmo IX. Poesie*, edizione critica, Modena 1973.  
— BdT 183.3: Costanzo Di Girolamo, «Guglielmo di Poitiers, *Molt jauzions mi prenc amar* (BdT 183.3)», *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, pp. 32.

Gui d'Uisel

Jean Audiau, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, publiées d'après les manuscrits, Paris 1922.

Guilhem Ademar

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

Guilhem Augier Novella

Monica Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena 1986.

Guillem de Cabestaing

Arthur Långfors, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris 1924.

Guillem de Saint-Didier

Aimo Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire, Helsinki 1956.

Guillem Peire de Cazals

Jean Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1954.

Guillem Peire de Cazals ~ Bernart de la Barta (BdT 227.7 = 58.2)

Ruth Harvey e Linda Paterson, *The Troubadour «Tensos» and «Partimens»*. A Critical Edition, 3 voll., Cambridge 2010, vol. II, p. 603.

Guillem Raimon ~ Ferrarino da Ferrara (BdT 229.1a = 150.1)

Luca Gatti, «Guillem Raimon ~ Ferrarino da Ferrara, *Amics Ferrairi ~ Amics en Raimon* (BdT 229.1a = 150.1)», *Lecturae tropatorum*, 12, 2019, pp. 25.

## Guiraut de Calanso

Willy Ernst, «Die Liederdesprovenzalischen Trobadors Guiraut von Calanson», *Romanische Forschungen*, 44, 1930, pp. 255-406.

## Guiraut Riquier

*Guiraut Riquier: Las Cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Heidelberg 1962.

*Jaufre*

*Jaufre*, a cura di Charmaine Lee, Roma 2006.

## Jaufre Rudel

Giorgio Chiarini, *Jaufre Rudel. L'amore di lontano*, edizione critica, con introduzione, note e glossario, Roma 2003 [riedizione a cura di Marco Infurna di Id., *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985].

## Johan Esteve

Sergio Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa 1986.

*Leys d'Amors*

Beatrice Fedi, *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, edizione critica, Firenze 2019.

## Marcabru

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

— *BdT* 293.11: Valeria Tortoreto, «Per l'attribuzione di *Bel m'es qan la rana chanta*» [*BdT* 293,11] (e di *Belha m'es la flors d'aguilen*, *BdT* 323,5)», *Cultura neolatina*, 47, 2007, pp. 253-317.

Matfre Ermengaud, *Breviari d'Amor*

Peter T. Ricketts, *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, 4 voll., 1976-2012; vol. II (1-8880), London 1989.

## Peire Cardenal

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena 2013.

## Peire d'Alvernhe

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

## Peire Milo

Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena 2008.

## Peire Rogier

Derek E. T. Nicholson, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, New York 1976.

## Peire Vidal

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

## Raimbaut d'Aurenga

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

Raimbaut de Vaqueiras ~ Conon de Béthune (*BdT* 392.29 = 116.1)

Harvey e Paterson, *The Troubadour «Tensos» and «Partimens»*, vol. III, p. 1086.

## Raimon de Cornet

Jean-Baptiste Noulet e Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV<sup>e</sup> siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire de Ladils et d'autres poètes de l'École toulousaine*, publiés en entier pour la première fois, avec introduction, notes, glossaire et appendice, Montpellier-Paris 1888.

## Raimon de Miraval

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

## Robert de Reims

*Robert de Reims. Songs and Motets*, edited, translated, and introduced by Eglal Doss-Quinby, Gaël Saint-Cricq and Samuel N. Rosenberg, University Park (Pennsylvania) 2020.

*Tesoro volgarizzato*

*Brunetto Latini. I libri naturali del «Tesoro»*, emendati colla scorta de' codici, commentati e illustrati da Guido Battelli, Firenze 1917.

## Thibaut de Champagne

*Thibaut de Champagne. Les Chansons. Textes et mélodies*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Christopher Callahan, Marie-Geneviève Grossel et Daniel E. O'Sullivan, Paris 2018.

## Anonimi

— *BdT* 461.12: Madeleine Tyssens, *Le chansonnier français U*, publié d'après le manuscrit Paris, BnF, fr. 20050, 2 voll., Paris 2015-2020, vol. I (2015), p. 351.

— *BdT* 461.17: Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig 1890, p. 318.

— *BdT* 461.37: Carl Appel, «Poésies inédites», *Revue des langues romanes*, 32, 1888, pp. 575-578.

- *BdT* 461.67a: Elisa Guadagnini, «Un descort provenzale del secondo quarto del Duecento», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du VII<sup>e</sup> Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria-Messina, 7-13 luglio 2002), publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, 2 voll., Roma 2003, vol. I, pp. 395-405.
- *BdT* 461.122: Dominique Billy, *Deux lais en langue mixte. Le lai Markiol et le lai Nompar*, Tübingen 1995.
- *BdT* 461.198: Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, sixième édition entièrement refondue par Eduard Koschwitz, Marburg 1904, p. 270.
- *BdT* 461.206: Francesca Gambino, *Canzoni anonime di trovatori e «trobairitz»*, edizione critica con commento e glossario, Alessandria 2003, p. 208.
- *BEdT* 461.VII: Ilaria Zamuner, «*Si trobess tan leial messatge* (*BEdT* 461.VII)», in *Salutz d'amor*, edizione critica del corpus occitanico, a cura di Francesca Gambino, introduzione e nota ai testi di Speranza Cerullo, Roma 2009, n. 27, pp. 754-791.