

Lidia Tornatore

Paulet de Marselha

Er que'l jorn son belh e clar

(BdT 319.3)

La fama del trovatore Paulet de Marselha è legata ad alcune liriche a tema politico e di ispirazione “ghibellina” che hanno suscitato l’interesse di diversi studiosi italiani e sono state oggetto di edizione ieri e oggi: dalla raccolta di Francesco Ugolini, *La poesia provenzale e l’Italia*, a quella di Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all’Italia*, fino al progetto *L’Italia dei trovatori (IdT)*, repertorio curato da Paolo di Luca e Marco Grimaldi.¹

Poeta originario di Marsiglia, Paulet fu costretto a trasferirsi in Catalogna tra il 1262 e il 1267 a causa di attriti con il conte di Provenza Carlo d’Angiò.² A questo periodo risalgono, tra le altre, tre poesie schiettamente antifrancesi e anticlericali: la pastorella *L’autrier m’anav’ ab cor pensiu* (BdT 319.6), il *torneyamen Senhe-N Jorda*,

¹ Le raccolte sono le seguenti: Francesco Alfonso Ugolini, *La poesia provenzale e l’Italia*, Modena 1949, p. 114, 132; Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all’Italia*, 2 voll., Roma 1931, vol. II, pp. 188-189, 215-221, 257; *L’Italia dei trovatori. Repertorio dei componimenti trobadorici relativi all’Italia*, a cura di Paolo di Luca e Marco Grimaldi, BdT 248.77 = 272.1 = 403.1 = 319.7a – *Rialto* 7.xi.2016, BdT 319.6 – *Rialto* 20.i.2018. Le edizioni disponibili del poeta sono due: Isabel de Riquer, «Las poesias del trovador Paulet de Marselha», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 38, 1979-1982, pp. 133-205; e Isabel de Riquer, *Paulet de Marselha: un provençal a la cort dels reis d’Aragó*, Barcelona 1996. In questa sede seguo l’ultima edizione, segnalando con opportuno riferimento ogniqualvolta me ne discosto. Attualmente una nuova edizione critica delle poesie di Paulet de Marselha è in preparazione per mia cura.

² Per il profilo biografico completo si veda *DBT*, pp. 373-374.

sie-us manda Livernos (BdT 319.7a = 248.77 = 272.1 = 403.1) e il sirventese *Ab marrimen et ab mala sabensa* (BdT 319.1).

L'immagine consegnata alla posterità dai testi succitati è quella del poeta impegnato, attento ai grandi stravolgimenti politici della propria epoca, nonché intellettuale itinerante per le corti vicine alla Provenza ai tempi della diaspora trobadorica.³ Come accade per la maggior parte dei trovatori tardi, la poesia di Paulet, dai tratti spesso duri e intransigenti, si apre a materia di scottante attualità contemporanea, fino ad arrivare all'enunciazione di problemi di carattere personale (un caso esemplare è costituito dal *torneyamen* in cui viene imbastita una polemica sui rapporti tra poesia alta e giulleria: una questione di portata ampia e collettiva che, tuttavia, coinvolge Paulet anche sul piano personale).

In generale, la produzione del trovatore riflette due fasi importanti della sua vita, un periodo catalano, già menzionato, e un periodo provenzale del quale si conservano sporadiche notizie: Paulet fu legato a Barral I del Baus, mecenate e signore di Marsiglia, tra il 1245 e il 1260, anni in cui probabilmente compose tre canzoni d'amore che non hanno goduto di particolare fortuna negli studi: *Er que-l jorn son belh e clar* (BdT 319.3), *Ges pels croys reprenehors* (BdT 319.5), *Sitot no-m fas tan valens* (BdT 319.8).⁴

³ Cfr. Riquer, *Paulet de Marselha*, pp. 23-25, e Martin Aurell, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris 1989, pp. 164-165. Di parere diverso, Miriam Cabré («De Provença a Catalunya: rutes d'exili, rutes de trobar», in *Les pays catalans et la Provence: regards croisés*, a cura di Estrella Massip, Marina Navàs e Francesc Niubò, Perpinyà 2022, pp. 49-60) sostiene la necessità di ridimensionare fortemente questa immagine del poeta *faidit* che ebbe un ruolo di primo piano nella denuncia attiva e nel dibattito politico del tempo.

⁴ Sulla base della bipartizione ravvisabile nel canzoniere paulettiano, Emil Levy («Le troubadour Paulet de Marseille», *Revue des Langues Romanes*, 21, 1882, pp. 261-89), che ne ha curato la prima edizione critica, concludeva che i testi ghibellini e i componimenti marcatamente cortesi appartenessero rispettivamente a due poeti omonimi, vissuti l'uno in Catalogna e l'altro in Provenza. L'ipotesi è stata confutata successivamente da Joseph Anglade (*Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux-Paris 1905, e da Isabel de Riquer (*Paulet de Marselha*) grazie ad alcuni contributi di taglio storico: Joachim Miret y Sans, «Viatges de l'infant En Pere, fill de Jaume I, en els anys 1268 i 1269», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 18, 1908, p. 204; Ferran Soldevila, *Pere el Gran*, 3 voll., Barcelona 1950-1956, vol. I, p. 72.

La scelta della mia lettura verte su un componimento risalente al periodo provenzale di Paulet, in particolare su *Er que'l jorn son belh e clar*, una delle liriche meno studiate del trovatore, con l'obiettivo di approfondire l'aspetto meno noto della sua opera e provare a restituire un ritratto bidimensionale dell'autore, non necessariamente schiacciato solo sul piano dell'attivismo politico.⁵

*

Trasmessa unicamente dal ms. C, la lirica amorosa *Er que'l jorn son belh e clar* inaugura la sezione dedicata a Paulet de Marselha nel canzoniere. Si tratta di una *pièce* fedele alle immagini e alla terminologia del registro cortese, che ripropone alcuni motivi consolidati nella tradizione trobadorica, attraverso lo stile piano e lineare del *trobar leu*.

La prima *cobla* presenta l'esordio naturale, unito all'annuncio delle intenzioni dell'io lirico che, mosso dall'amore per la dama, desidera comporre un nuovo *vers* (v. 3).

Nella seconda *cobla* l'amore è descritto, secondo la tradizione, come paradosso, cristallizzato nell'antitesi *sejorn dous ab amar* (v. 14); tuttavia, accanto a questo, si manifesta per contrasto l'aspirazione alla serenità e reciprocità del sentimento. Segue la dichiarazione dell'io lirico che con timore si sottomette al servizio della dama: «vas cuy sopley et acli» (v. 20). La bellezza della donna lo induce a eleggerla come unica destinataria dei suoi sentimenti.

Le paure e le oscillanti contraddizioni dell'amore svaniscono definitivamente con l'inizio della terza *cobla*. La promessa della dama di ricambiare l'amore spinge l'io a prestare giuramento con la formula «M'aura ferm per servidor / a mon viven» (vv. 36-37), ribadendo di

⁵ Il mio approccio è quello di mantenere uno sguardo d'insieme su entrambe le anime del trovatore cercando di mettere in risalto il legame tra periodo provenzale e periodo dell'esilio. Mi allontano dall'ipotesi negazionista di Cabré («De Provença a Catalunya», pp. 56-59) che riconduce la rottura tra Paulet e l'angioino allo squisito gioco letterario, e che valuta la polemica politica dell'autore come adesione convenzionale all'ideologia diffusa nella corte catalana presso cui il trovatore prestava servizio come giullare. Su questo aspetto mi riservo di discutere nell'edizione di prossima pubblicazione, ma mi sembra opportuno segnalare fin d'ora l'importanza del *torneyamen* in cui l'autore, tramite l'autorappresentazione poetica, dimostra di non riconoscersi affatto nella giulleria, ma di sentirsi a tutti gli effetti un trovatore, capace di partecipare a dibattiti di argomento elevato come quello amoroso.

ricevere appagamento esclusivamente nella pratica del servizio amoroso. Il concetto di servizio, espresso già in precedenza, viene amplificato ancora tramite l'insistenza lessicale sulle parole chiave *capdelh* (v. 32), *serven* (v. 33), *servidor* (v. 36), *servir* (v. 39).

Il ricordo di un avvenimento passato emerge ai vv. 44-46 della quarta *cobla*: «que, quan dejos son mantelh, / mi det rizen un anelh, / li·m dei mi conques aissi». Il riferimento al mantello e all'anello dimostra la persistenza di quelle metafore feudali di cui era intessuta, sin dagli esordi, la lirica trobadorica.⁶ Di conseguenza, i versi assumono anche un'implicazione erotica perché si fa riferimento a un contatto intimo con la dama. In questa scena il legame con la tradizione poetica antica è evidente: fra gli antecedenti più illustri si possono ricordare almeno Giraut de Borneil, *Be m'era bens chantars* (BdT 242.60) e soprattutto Guglielmo IX, *Ab la dolchor del temps novel* (BdT 183.1), vv. 21-24: «e que·m donet un don tan gran: / Sa drudari' e son anel. / Enquer me lais Dieus viure tan / Qu'aia mas mans soz son mantelh!».

E ancora, il tema dell'elogio riservato all'amata attraversa l'intera canzone. La figura evanescente della dama è tratteggiata, secondo le convenzioni della poesia trobadorica, nelle sue caratteristiche fisiche e morali sempre con pochi tratti iperbolici, tesi a metterne in risalto l'assoluta superiorità: *gensor* (v. 9), *son gai cors ysnelh* (v. 19), *es de gran valor* (v. 47), *son adorn belh cors sens par* (v. 53). Le lodi più convenzionali vengono amplificate con delicati paragoni tratti dal mondo naturale in tutta la quinta *cobla*, in cui l'immagine della signora che «parla mielhs qu'autra e ri» è associata al fiore della rosa canina su un ramo, in perfetta sintonia con tutta la produzione lirica più antica.⁷

La canzone si conclude con l'invio a Barral del Baus, figura esemplare di comportamento.

*

Nella prospettiva di Isabel de Riquer il componimento è un omaggio alla tradizione trobadorica. Per la studiosa il riferimento a Guglielmo IX è visto come una ripresa fedele del modello in tutto il suo antico

⁶ Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 2021 (2a ediz.), p. 41.

⁷ Una descrizione dei paragoni naturali è offerta in Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Viella 2008, pp. 68-74.

valore metaforico-feudale (così sono interpretati i vv. 44-46 della canzone, anche se non si può escludere il generico ricorso a un motivo diffuso nella lirica trobadorica, come osserva la stessa Riquer),⁸ un espediente, anch'esso ancorato alla tradizione, utilizzato da Paulet per esibire le proprie conoscenze e capacità di trovatore.

Riprendendo l'esordio lacunoso della poesia, causato dall'asportazione della lettera ornata alla carta 321ra del codice C,⁹ nell'edizione della studiosa si legge ai vv. 1-4:

Er que·l jorn son belh e clar,
vu... ab conhdia
...st un vers ...u sairet far
... maestria

[Ara que els dies son bells i clars, vull fer un vers amb gràcia [i] maestria...]¹⁰

Si tratta di un luogo testuale che pone problemi ecdotici con ricadute nell'interpretazione non solo del passo ma anche degli intenti dell'autore. Per il v. 4, Riquer non accoglie la ricostruzione della locuzione *ses maestria* suggerita da Levy,¹¹ e inserisce la congiunzione *i* nella traduzione per rendere di agevole comprensione il verso. In questo modo la studiosa propende per l'interpretazione secondo cui l'io lirico afferma di comporre versi 'con maestria'.

La proposta avanzata da Riquer è contraddetta dal ms. C, che conserva la traccia di una *s* finale prima di *maestria*, integrata da Levy con *[se]s*. La soluzione di quest'ultimo si fonda verosimilmente sull'*usus scribendi* dell'autore, poiché la stessa formula ricorre anche nel *torneyamen Senhe·N Jorda, sie·us manda Livernos*, in cui Paulet descrive positivamente la figura di Manfredi: «c'auzit ai dir qu'el val ses

⁸ Cfr. Riquer, *Paulet de Marselha*, pp. 37-41.

⁹ Per la descrizione del codice si veda «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri provenzali*, serie coordinata da Anna Ferrari, 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856), a cura di Anna Radaelli, Modena 2005.

¹⁰ Cfr. *Eadem*, pp. 70-71. Nella prima edizione Riquer («Las poesías», p. 154) si limita omettere la traduzione di *maestria*: «Ahora que los días son bellos y claros quiero con gracia hacer un verso...».

¹¹ Cfr. Levy, «Le troubadour», p. 269.

maÿstria» (*BdT* 319.1a) v. 32.¹² Accogliendo la congettura *[se]s maestria* di Levy, il verso assumerebbe dunque un significato opposto rispetto alla traduzione di Riquer: l'io lirico affermerebbe di comporre *senza maestria*, cioè 'senza artifici'.

La locuzione *ses maestria* è registrata dai dizionari compilati da Levy: sia il *SW* (V, p. 11a, § 6) che il *PD* (p. 230) ne indicano rispettivamente il significato con 'unübertroffen' e 'sans égal'. Nella maggior parte dei contesti trobadorici, essa è impiegata per esprimere la bellezza ineguagliabile della dama o la superiorità di altri personaggi di rango sociale elevato (nel *torneyamen* di Paulet menzionato poc'anzi, l'elogio è rivolto apertamente a un uomo, Manfredi di Sicilia).

Il *SW* (V, p. 11b, § 6) annota, seppure dubbiosamente, una seconda accezione della locuzione, rendendola con 'einfach, schlicht'; la stessa si ritrova poi confermata dal *FEW* (VI/1, p. 39a) con la traduzione 'sans artifice, simple'. In entrambi i casi, l'unica occorrenza fornita dai dizionari proviene dalla canzone *S'era non poia mos chans* di Giraut de Borneil (*BdT* 242.66), vv. 16-18: «E donc non entens / Q'us motz fatz fas aprendens / E ses maestria?», in cui si fa riferimento alla scarsa qualità e all'elaborazione formale del componimento poetico.¹³ L'uso della locuzione nella lirica di Paulet, analogamente riferita alla creazione letteraria, si può a mio avviso accostare proprio a questa seconda accezione.

¹² Il testo del *torneyamen*, oltre che nelle citate edizioni di Levy e Isabel de Riquer, è presente con traduzione a fronte anche in De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche*, vol. II, pp. 188-189 (*coblas* I e IV); in Isabel de Riquer, «Sobre un torneamen provençal (319,7a)», *Anuario de Filologia*, 9, 1983, pp. 335-342; in Maria Pia Betti, «Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier», *Studi mediolatini e volgari*, 44, 1998, pp. 7-193, alle pp. 103-105; in Ruth Harvey e Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. II, pp. 811-817; in *IdT*, *BdT* 248.77 = 272.1 = 403.1 = 319.7a – *Rialto* 7.xi.2016 (traduzione di Giorgio Barachini). Gli editori propongono soluzioni diverse nella traduzione della locuzione *ses maÿstria* del v. 32: De Bartholomaeis (*Poesie provenzali storiche*, vol. II, p. 189) rende l'espressione con 'senza pari', similmente Harvey e Paterson optano per 'unequalled' (*The Troubadour Tensos*, vol. II, p. 813). Riquer preferisce 'sense artificis', mentre Betti sceglie 'senza inganni' («Le tenzoni», p. 105), infine Barachini adopera 'senza artifici' (*Rialto* 7.xi.2016).

¹³ Il testo citato appartiene all'edizione di Ruth Verity Sharman, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil*, Cambridge 1989, pp. 76-80, che fornisce la seguente traduzione (a p. 79): «Then can you not hear how you are composing a handful of foolish words, that are easy to learn and have no cleverness or artifice».

Si evince a tal proposito che il primo significato rinvia a una considerazione negativa della *maestria*: l'artificio cosmetico copre e nasconde la bellezza naturale femminile (cfr. la disamina di Francesca Sanguineti, «“E non es vernisada”. La critica al *maquillage* nella lirica trobadorica», *Carte romanze*, 13/1, 2025, pp. 189-206). Anche per un uomo o un principe la *maestria* va bandita: il parametro di valutazione non è la bellezza, ma il comportamento e l'azione politica, che devono obbedire a principi etico-morali di giustizia e di verità ed evitare *artifici* e stratagemmi di qualsiasi tipo (è quanto prescrivono gli *specula principis* medievali, lontanissimi dalla moderna concezione espressa nel *Principe* di Machiavelli).

La seconda accezione, quella che ritengo più pertinente al mio discorso, rinvia invece a una concezione assolutamente positiva della *maestria*, intesa come lavoro artistico, tecnico e artigianale, senza il quale l'opera, che sia pittorica o poetica, non può assumere forma né essere plasmata.¹⁴

Per Riquier il poeta è consapevole del suo ruolo e, a mio avviso, anche della sua (presunta) superiorità rispetto ai giullari: d'altronde, questa interpretazione del verso e della canzone sarebbe perfettamente coerente con la posizione rivendicata da Paulet nel *torneyamen* a quattro voci, *Senhe-N Jorda, sie-us manda Livernos* (*BdT* 319.7a = 248.77 = 272.1 = 403.1) intavolato con Guiraut Riquier, Jordan IV e Raimon Yzarn durante un soggiorno nel Tolosano, tra il 1264 e il 1266. In questo dibattito Guiraut propone ai due signori presenti, Jordan e Raimon, di scegliere tra due dame, mentre invita Paulet a optare per una corte e un re. Paulet si esprime a favore di Manfredi di Svevia, in quanto avversario alla *falsa clersia*,¹⁵ ma ciò che colpisce maggiormente è la sua dichiarazione conclusiva («Et autra vetz partetz me joc que sia / de fag d'amors, non jes de joglaria», vv. 35-36), che non può essere ricondotta

¹⁴ Tracce di questa concezione si riscontrano nei versi di Guillem de Montaignagol (*BdT* 225.7), vv. 8-10: «qu'estiers non es trobaires bos ni fis / tro fai sos chans guays, nous e gent assis /, ab noels digz de nova maestria», e di Lanfranc Cigala (*BdT* 282.5), vv. 1-4: «Escur prim chantar e sotil / sabria far, si'm volia; / mas no's taing c'om son chant afil / ab tan prima maestria». Cfr. inoltre il recente studio di Susanna Barsotti, *Il poeta come artigiano. La metafora fabbrile nella poesia dei trovatori*, Viella 2024, pp. 97-101.

¹⁵ Manfredi era celebrato come nemico della Chiesa e del *fals clergues*, espressione molto frequente nei trovatori antiangioini, che designava le istituzioni ecclesiastiche e alcuni ordini mendicanti. Cfr. Aurell, *La vielle et l'épée*, pp. 222-227, e Sergio Vatteroni, «*Falsa clercia*». *La poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria 1999, pp. 51-83.

soltanto all'espressione di una frustrazione personale,¹⁶ ma va interpretata come manifestazione di un dissenso generale degli ultimi trovatori, desiderosi di distinguersi dai giullari. Difatti, il confronto si chiude con le scuse di Guiraut al collega Paulet per averlo escluso dal tema principale, quello dell'amore, e con l'amara constatazione di desiderare per sé stesso l'alternativa tra corti o sovrani; in altri termini, Guiraut riconosce di vivere in prima persona la generale crisi socio-culturale che investe il *trobar*.¹⁷

Ritornando alla *canço*, la traduzione di *ses maestria* al v. 4 pone qualche dubbio interpretativo, poiché la dichiarazione poetica di voler comporre 'senza artifici' sembra stridere con le asserzioni esplicitate dall'alter ego autoriale nel *torneyamen*. Nella concezione trobadorica la *maestria* ha un valore inequivocabilmente positivo: essa rappresenta la cifra dell'arte poetica, poiché implica la padronanza dotta della letteratura e della lingua, e soprattutto la perizia tecnica, indispensabile alla raffinata elaborazione formale e stilistica dei versi lirici.¹⁸ Una conferma esplicita in tal senso si coglie nell'affermazione pragmatica di Cerveri de Girona (*BdT* 434a.14), vv. 25-26, circa la necessità tecnico-poetica di lavorare a una sola opera per volta, per eccellere in maestria:

¹⁶ Paulet de Marselha è registrato come *juglar* nei libri di conto di Pietro III nell'ottobre 1267, cfr. Soldevila, *Pere el Gran*, vol. I, p. 72.

¹⁷ Difatti, nel 1274 Guiraut rivolse una *Supplicatio* ad Alfonso X, invitandolo a regolare la terminologia giullaresca. La *Declaratio* del re, composta un anno dopo dal trovatore stesso, distingue termini appropriati, in una quadruplici gerarchia: i dottori in poesia, poi i trovatori, i giullari, i buffoni. Per entrambi i testi si veda l'edizione di Valeria Bertolucci Pizzorusso, «La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi mediolatini e volgari*, 14, 1966, pp. 1-135. Malgrado questa distinzione, permane una confusione tra giullari e trovatori, testimoniata sia nelle *vidas* sia nei documenti di cancelleria. Sul tema si veda Giuseppe Noto, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Alessandria 1998, pp. 163-180.

¹⁸ Su questo aspetto fondamentale e sulla distinzione tra trovatori e giullari è sempre valida l'osservazione di Aurelio Roncaglia («Etnomusicologia e filologia romanza», in *L'etnomusicologia in Italia*, a cura di Dario Carpitella, Palermo 1975, pp. 53-67, a p. 63): «Il successo della moda letteraria lanciata dall'iniziativa di Guglielmo IX finì col modificare profondamente la vecchia nozione, sì che nell'uso il termine giullari venne spesso a scambiarsi con quello di trovatori. A distinguere i secondi dai primi, ad essi ormai accodati nelle più modeste funzioni d'esecutori, divulgatori e ripetitori, sarà in definitiva l'orgogliosa coscienza che i trovatori avevano della propria capacità di volgere a originali creazioni d'arte il patrimonio tecnico tradizionale».

E totz obre[r]s can obra pusc'obrar
 ez afinar be fay gran maestria;
 ...

In generale, quindi, affermare di rinunciare alla *maestria* senza una ragione valida e fondata rappresenterebbe per ogni trovatore una squalificazione della propria arte.

È anche difficile pensare a un'affermazione ironica indirizzata da Paulet a eventuali detrattori,¹⁹ giacché la restante produzione del trovatore non è mai contrassegnata dalla cifra dell'ironia, ma anzi caratterizzata dai toni schietti e dall'invettiva.²⁰

A proposito della *maestria*, si nota ancora che l'attenzione al virtuosismo formale e la spiccata tendenza all'artificio linguistico-semantico caratterizzano la corrente del *trobar clus*.²¹ Come mostra Barsotti nel suo recente studio,²² significativa in tal senso è l'associazione di Bernart Marti, in *D'entier vers far ieu non pes* (*BdT* 63.6), vv. 73-76, tra l'abilità tecnica del poeta e il lavoro artigianale e fabbrile della poesia (nel caso specifico è quello della tessitura):

De far sos novelhas e fres
 so es bella maestria
 e qui belhs motz lass' e lia
 de belh'art s'es entremes.

¹⁹ La chiave dell'antifrasi è utile nella canzone già menzionata di Giraut de Borneil (*BdT* 242.66) alla nota 13: il fatto (paradossale) che il componimento sia disprezzato a causa dell'inadeguata scelta verbale e a causa dei mancati artifici va contestualizzato in relazione all'incomunicabilità amorosa e va interpretato al contrario; la canzone, infatti, non è certo disadorna né priva di cura formale, come il testo vuole farci credere.

²⁰ Un'eccezione apparente è costituita dalla dansa *Belha dompna plazens: ay!* (*BdT* 319.4), testo che risponde a un diffuso topos erotico ben codificato.

²¹ Ben sintetizza la fondamentale differenza tra *trobar clus* e *trobar leu* Costanzo Di Girolamo («Trobar clus e trobar leu», *Medioevo Romanzo*, 8, 1981-1983, pp. 11-36, a p. 31): «Quello che certo resta, e in ciò i vecchi provenzalisti avevano visto giusto, sono le due scuole: da una parte i trovatori che, in maniera spesso confusa e contraddittoria, si proponevano di incidere nella realtà con un loro modello di comportamento, mettendo in primo piano il problema della sollecitazione del pubblico (*trobar clus*) o venendo a esso incontro con una maniera presentata come più facile (*trobar leu*); dall'altra, i seguaci della linea ovidiana e i lirici puri, non certo insensibili, almeno alcuni tra loro, alla questione degli strumenti espressivi, ma orientati a risolverla nel senso di un'inattingibile aristocrazia formale».

²² Cfr. Barsotti, *Il poeta come artigiano*, p. 158.

Dopo questa premessa, è possibile pensare allora che l'espressione al v. 4 della *canso* indichi non già l'abbandono della *maestria* poetica, bensì una precisa scelta stilistica che si rifà al *trobar leu*. Questa ipotesi di lettura è corroborata da un altro elemento cruciale ai fini della comprensione del testo. Nella strofa esordiale un problema finora trascurato e irrisolto è costituito dalla forma *...u sairet* al v. 3, indecifrabile per Levy e Riquer.²³ Una più attenta osservazione del codice mi permette di leggere correttamente il luogo del testo come [...]*u jairet*, stringa che può essere interpretata come resto dell'aggettivo [*le*]*ujairet*,²⁴ forma ben attestata nelle altre lingue romanze occidentali (per l'analisi si rinvia alla sede di commento), ma estremamente rara in lingua d'oc in quanto l'unica testimonianza esistente si riscontra nell'uso del trovatore catalano Guillem de Berguedan (*BdT* 210.8), v. 2: «Cansoneta leu e plana, / leugereta, ses ufana, / ...».²⁵

Propongo, dunque, di ritoccare la strofa esordiale della canzone nel seguente modo:

Er que·l jorn son belh e clar,
vu[elh] ab conhdia
[to]st un vers [le]ujairet far,
[se]s maestria.

Sul piano semantico, l'alterato [*le*]*ujairet* (oltre alla sfumatura ipocoristica) conserva lo stesso significato della base *leuger*, termine frequentemente impiegato in contesti trobadorici relativamente alla melodia e alle parole, e allo stile piano e disteso tipico del poetare *leu*. Ne riporto a titolo esemplificativo esempi di Albertet, di Guiraut de Bornelh, e di Sordello: «Ab son gai e leugier / vuoill far gaia chansso» (*BdT* 16.2), vv. 1-2; «A penas sai comenssar / un vers que volh leuger» (*BdT* 242.11), vv. 1-2; «Bel m'es ab motz leugiers a far / chanson plazen et ab guay so» (*BdT* 437.7), vv. 1-2.

Anche Cerveri de Girona (*BdT* 434a.43), vv. 3-4, a proposito della

²³ Cfr. Levy, «Le troubadour», pp. 268-270, a p. 286, nota 1,3; Riquer, «Las poesías», p. 154, nota 3.

²⁴ Cfr. *LR* (IV, p. 60a): 'graziosetto, leggiadretto'.

²⁵ Il contesto è molto interessante ai nostri fini perché presenta la successione dell'aggettivo *leugeret* unito a un'espressione sinonimica di *ses maestria* introdotta proprio da *ses*.

planitas, ricorre al medesimo aggettivo: «mas tot ades entayll e plan e lim / homils motz clars e un leuger sonet».²⁶

In questo senso specifico e ben circoscritto, l'aggettivo *leggeretto* è ancora adoperato nell'italiano antico del XIV secolo per designare un componimento poetico la cui comprensione non esige uno sforzo mentale eccessivo. Il tecnicismo è attestato per l'area toscana dalla canzone *Vanne!, moral mia nova cansonetta*, vv. 53-56, di Pietro dei Fainelli, notaio-poeta attivo a Lucca tra il Duecento e il Trecento: «Vanne!, moral mia nova cansonetta, / da 'ntender leggeretta / in quelle parti dove siano i buoni / discreti e savi, con cognoscimento».²⁷ D'altronde, sempre in area toscana, anche l'aggettivo *leggero* era in un uso già presso gli stilnovisti col suo significato settoriale e squisitamente poetico, come si osserva nella ballata di Guido Cavalcanti (35, vv. 1-4): «Perch'i' no spero di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana, / va' tu, leggera e piana, / dritt'a la donna mia».²⁸

A questo punto, mi sembra possibile ipotizzare che nell'esordio della canzone l'io lirico desideri comporre un nuovo *vers* 'leggeretto' e 'senza artifici', orientandosi verso una modalità di poesia ispirata ai principi di chiarezza e di maggiore intelligibilità nei confronti del pubblico (rispetto al *trobar clus*), come si osserva leggendo l'intera canzone.

In definitiva, Paulet, al di là della valutazione dei suoi contemporanei, in aperta polemica con le etichette e con le definizioni altrui, si sente e si presenta a tutti gli effetti come un trovatore, conoscitore della tradizione antica, ma anche dei temi e dei dibattiti poetici del suo tempo. La lettura di questa canzone e la revisione di alcuni *loci* del suo testo consentono di definire meglio i contorni del quadro già delineato del trovatore.

²⁶ Cfr. Barsotti, *Il poeta come artigiano*, p. 124, che sottolinea per questo caso l'associazione dello stile piano al registro umile.

²⁷ Cfr. Pietro de' Fainelli, *Rime*, a cura di Benedetta Aldinucci, Firenze 2016, pp. 117-131, a p. 118, e relativa nota a p. 122.

²⁸ Cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Giorgio Inglese e Roberto Rea, Roma 2011, pp. 193-199, a p. 195.

Paulet de Marselha
Er que·l jorn son belh e clar
 (BdT 319.3)

Ms.: C 321ra (<...> *marcella*.).

Edizioni: Emil Levy, «Le troubadour Paulet de Marseille», *Revue des Langues Romanes*, 21, 1882, pp. 261-289, a pp. 268-270; Isabel de Riquer, «Las poesías del trovador Paulet de Marselha», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 38, 1979-1982, pp. 133-205, a pp. 152-155 (con traduzione spagnola); Isabel de Riquer, *Paulet de Marselha: un provençal a la cort dels reis d'Aragó*, Barcelona 1996, pp. 69-75 (con traduzione catalana).

Metrica: (a3)b7 c4' b7 c4' d7 d7 e7 e7 f7 f7 g4 g5 g7 (Frank 393:1, *unicum*). Cinque *coblas unissonans* di tredici versi e una *tornada* di tre. Il primo verso di ogni *cobla* ha rima interna in *-orn* non computata da Frank.

Datazione: La canzone è stata scritta al più tardi entro il 1260 in Provenza, dato desunto dalla dedica a Barral del Baus, protettore di Paulet de Marselha tra il 1245 e il 1260.

Testo. Riquer, *Paulet de Marselha*, con modifiche ai vv. 3, 4, 5, 6, 32, 41, 46. Gli altri interventi apportati riguardano soprattutto la punteggiatura (vv. 3, 18, 19, 26, 27, 42, 44, 46, 60).

I Er que·l jorn son belh e clar,
 vu[elh] ab conhdia
 [to]st un vers [le]ujairet far,
 [se]s maestria,
 [quar] per gauch [de]l temps no[velh] 5
 [s'al]egron l'auzel,
 et ieu m'alegri quar mi
 sove·l jorn, ser e mati,
 be aman, de la gensor
 que ten mon cor en doussor 10
 tal que no·m sen
 nulh greu pessamen,
 quar am en luec tan valen.

1 *vd. nota ad locum* 2 vuelh] vu... 3 tost] ...st; leujairet] ...u jairet 4 ses
 maestria] ...s maestria 5 quar] ... ; del] de...; novelh] nove... 6 s'alegron]
 ...gron

I. Ora che i giorni sono belli e chiari, voglio con grazia comporre subito
 un *vers* leggeretto, senza artifici, perché per la gioia della nuova stagione [...] si
 rallegrano gli uccelli, e io mi rallegro perché durante il giorno, la sera e il
 mattino, amando lealmente mi ricordo della più nobile che tiene il mio cuore
 in dolcezza tale da non sentire nessuna grave preoccupazione, perché il mio
 amore è riposto in un luogo tanto nobile.

II	En sejoyn dous ab amar	
	suy tota via	15
	que vey lieys cuy tenc plus car	
	que ren que sia;	
	per que temen sieus m'apelh,	
	lauzan son gai cors ysnelh	
	vas cuy sopley et acli.	20
	Et anc pueys, pos que la vi	
	sa fina fresca color,	
	no dezirei autr' amor	
	ni non aten	
	aver jauzimen	25
	mais de lieys a cuy me ren.	

14 seiorn] senhor

II. In un piacere dolce e amaro mi ritrovo sempre quando vedo colei che considero più preziosa di ogni altra cosa al mondo; perciò temendo mi dichiaro suo, lodando la sua persona slanciata e gaia, alla quale mi sottometto e m'inchino. E poi, da quando ho visto il suo colorito perfetto e giovane, mai ho desiderato un altro amore e non aspiro ad avere gioia se non da lei alla quale mi abbandono.

III Ses cor morn me fai estar
la nueit e·l dia
silh que·m promes que, si dar
s'amor devia, 30
dar la m'ia; don m'es belh
qu'ieu estey' en son capdelh
per tostemps mais serven li
leyals, humilhs, ab cor fi,
dizen m'en vera lauzor. 35
M'aura ferm per servidor
a mon viven,
quar non ai talen
mas de servir son cors gen.

III. Senza cuore triste mi fa stare notte e giorno quella che mi promise che, se dovesse dare il suo amore, lo darebbe a me; perciò mi piace stare sotto la sua signoria sempre più servendo quella lealmente, umilmente, col cuore puro, tessendone lodi sincere. Mi avrà come servitore tenace finché avrò vita, perché non ho desiderio se non servire la sua nobile persona.

IV	Ges un dorn no·m puesc lunhar	40
	de lieys que mi a	
	mon cor, ni puesc oblidar	
	sa cortezia;	
	que, quan dejos son mantelh,	
	mi det rizen un anelh,	45
	li·m dei mi, conques aissi	
	que pueis mon cor no·n parti.	
	Mas tant es de gran valor,	
	qu'ieu ai que no m'am temor;	
	mas coralmen	50
	l'am tan qu'ieu enten	
	qu'amar mi deg[r]'eyssamen.	

40 dorn] torn 46 aissi] a si 52 degr' eyssamen] degeyssamen

IV. Non posso allontanarmi un palmo da lei che possiede il mio cuore, né posso dimenticare la sua cortesia; poiché, quando sotto il suo mantello sorridendo mi donò un anello, mi sottomisi a lei, soggiogato in tal modo che poi non ne allontanai il mio cuore. Ma è così grande il suo valore che temo non mi ami; eppure io l'amo tanto profondamente da sentire che dovrebbe amarmi alla stessa maniera.

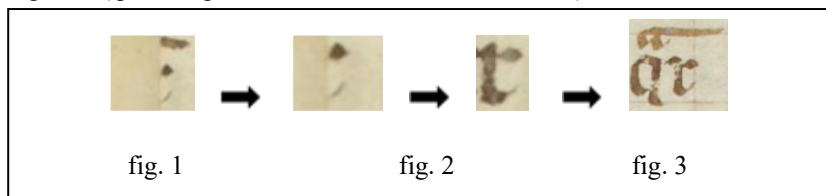
1-6. L'ablazione della capitale miniata ha provocato la perdita di alcune lettere (o intere parole come al v. 6), ricostruite da Levy e poi Riquer. Accolgo le integrazioni proposte da Levy per i vv. 1, 2, 4, e parte dei vv. 3, 5, 6.

1. Il primo verso è molto lacunoso (si legge solo: ... *quel iorn so(n) ... lh e clar*) ma si completa grazie all'incipitario di C 13va.

3. [*le*]ujair~~et~~. La lezione trādita dal manoscritto è ..u jair~~et~~. Levy legge [*no*]u sairet, Riquer stampa ..u sairet, definendo sairet «palabra incomprensible» («Las poesías», p. 154) e omettendone la traduzione. La prima lettera della seconda parola è senza dubbio *j*, poiché l'unica asta verticale presente scende dritta al di sotto del rigo, mentre manca un prolungamento verso l'alto, incurvato a destra come ci si aspetterebbe nel caso di *s*. Restituisco in questa sede [*le*]ujair~~et~~, a mia conoscenza un quasi-*hapax* in occitano: è registrato al femminile dal LR (IV, p. 60a) come 'gracieuset, guilleret' con l'esempio del trovatore catalano Guillem de Berguedan (*BdT* 210.8), v. 2: «Cansoneta leu e plana, / leugereta, ses ufana, / ...» (cfr. *DOM*, s.v.; la *COM2* conferma l'unicità dell'attestazione nei testi occitani in versi). L'aggettivo vezzeggiativo deriva da *LEVIARIUS (*FEW* V, p. 287) e ha esiti nelle altre lingue romanze: la forma *lleugeret* è attestata in catalano antico nei *Sermons* di St. Vincent Ferrer del XV secolo (*CICA*): «Folla e enrabiada és tal saviesa. Savi és qui s'allegeu alegret e pobret, e lleugeret de roba; e açò és saviesa» (IV, 49, 31); *legeret* ricorre anche in antico e medio francese col significato di 'assez léger' (*GD*, IV, p. 755; *DMF*, s.v.). Per l'italiano antico il *TLIO* definisce *leggerétto* come qualcosa 'che non richiede troppo sforzo (di comprensione); facile' riportando l'esempio di Pietro dei Faitinelli, antecedente al 1349: «Vanne, moral mia nova canzonetta, / da intender leggeretta, / in quelle parti dove siano i buoni / di santi e savi con conoscimento» (1.54, 421).

4. [*se*]s maestria. Si tratta di una ricostruzione parziale di Levy (per la discussione sull'espressione si rinvia alle pp. 5-9 dell'articolo). In linea con l'aggettivo [*le*]ujair~~et~~ del v. 3, *ses maestria* potrebbe essere reso in traduzione con 'senza artifici', cioè 'senza orpelli', immaginando un'esplicitazione sullo stile piano e disteso della poesia.

5. [*quar*]. Levy congetture la presenza di *quan* basandosi forse sulla lineetta orizzontale visibile a destra del taglio nel codice, ma sul piano paleografico questa lettura non trova riscontro. Al di sotto di questa lineetta sono infatti visibili altri due piccoli segni da considerare: la parte superiore di una lettera e la parte inferiore, più chiara e sottile (fig. 1). Confrontando solo questi due segni a *r* (quella in *per* all'interno del medesimo verso), si nota come essi siano



perfettamente sovrapponibili. Il primo segno corrisponde alla fine del tratto orizzontale di *r*, il secondo a un tipico tratto inferiore a falce (fig. 2). Provando a osservare nel complesso tutti gli elementi residuali disponibili, si osserva che la combinazione di lineetta lunga posta sopra *r* si ritrova nel compendio di *quar* (fig. 3), adoperato dal copista poco più avanti al v. 1 della c. 322va. Sul piano interpretativo la presenza di *quar* non provoca particolari difficoltà, a patto di non trascurare la lacuna insanabile del v. 6 (per la quale cfr. nota) e i relativi problemi di senso che impone. In aggiunta, si osserva che la congiunzione *quar* ricompare nella lirica al v. 7, conferendo ai versi una struttura simmetrica parallela, ordinata in principale-causale (vv. 1-6) e coordinata alla principale-causale (vv. 7-9).

6. Accolgo solo in parte la ricostruzione «[El bosc s'ale]gron l'auzelh» congetturata da Levy. L'integrazione *El bosc*, probabilmente suggerita dal ricordo del v. 2 di Guglielmo IX, *Ab la dolchor del temps novel* (*BdT* 183.1), non è convincente per motivi paleografici. Alla base del taglio nel manoscritto s'intravede la coda di una lettera che scende al di sotto del rigo e che per la curvatura assunta potrebbe corrispondere a *g*. Secondo le abitudini del copista, la coda della *g* può toccare l'asta ascendente di lettere posizionate nel rigo sottostante, in questo caso *l* (un esempio è al v. della c. 322ra). Oltretutto, rispetto alla tesi di Levy, mi sembra opportuno pensare non all'indicazione di un luogo (*bosc*), quanto alla comparazione e al parallelismo che intercorre tra il poeta e gli uccelli, entrambi accomunati dall'allegria e dal canto. A questo punto, volendo formulare un'ipotesi che tenga conto delle riflessioni finora esposte, si potrebbe pensare a una soluzione del tipo [*aug que s'al*]egron l'auzel 'odo gli uccelli rallegrarsi'.

14. *en sejorn*. Il manoscritto tramanda *en senhor*, tuttavia, la correzione è necessaria per dare significato al verso e ripristinare la rima interna in *-orn* situata all'inizio di ciascuna *cobla*. Levy e Frank non segnalano nulla in proposito; la correzione, accolta in seguito da Riquer, risale a Paul Meyer («Périodiques», *Romania*, 11, 1882, pp. 438-441, a p. 441). Allo stesso verso l'antitesi *dous ab amar* esprime bene la tensione dell'amore inappagato.

21-22. *la ... sa fina fresca color*. Si osserva l'uso del pronome pleonastico al caso obliquo (cfr. Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986, p. 120), fenomeno frequente in questa lirica, e per il quale si rinvia anche alla note 41 e 46.

27-28. *Ses cor morn ... dia*. Traduco l'espressione con 'Senza cuore triste mi fa stare notte e giorno'. Riquer aggiunge un segno d'interpunzione nel primo verso *Ses cor, morn me fai estar / la nueit e-l dia* e traduce «Sin corazón y triste me hace estar / noche y día». Pur tenendo conto di questa interpretazione, la proposta di lettura trova riscontro nell'uso della medesima locuzione in altri due trovatori: Giraut de Borneil (*BdT* 242.49), v. 2: «tan ai mo cor morn

e trist!»; e Guiraut Riquier (*BdT* 248.3), v. 16: «ab cor morn»; non risultano evidenze per la locuzione *ses cor*.

40. *dorn*. Il manoscritto tramanda *torn*. Paul Meyer («Périodiques», p. 441) propone la correzione in *dorn*, dal latino della Gallia *DŪRNOS (*FEW* III, p. 192b), attestato anche in antico francese nella forma *dour*. Levy difende la lezione del manoscritto, poiché *torn* è definito come: «mesure qui se prend en faisant le tour de poign» (*PD*, s.v.) e *dorn* come: «largueur du poign, largueur de la main» (*PD*, s.v.). La *COM2* fornisce tre contesti trobadorici affini contenenti la parola *dorn*: Bernart Marti (*BdT* 63.7a), v. 35: «dels mals no·m puese partir un dorn»; Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.12), v. 13: «e ges per so no·m pose partir un dorn»; Cerveri de Girona (*BdT* 434.2), v. 55: «No·m part un dorn del rey lauzar degratz»; mancano invece attestazioni della forma *torn*. Il secondo e terzo caso sono interessanti perché provenienti dallo stesso canzoniere in cui sono copiate le poesie di Paulet: essi accertano, come afferma Riquier («Las poesías del trovador Paulet de Marselha», p. 155), che: «El copista de C, sin duda, desconoce *dorn*, pues a veces lo convierte en *torn*». Nel ms. C, infatti, il secondo esempio presenta la forma grafica *torn*, mentre il terzo attesta *dorn*. Riquier preferisce conservare prudentemente la lezione del manoscritto, mentre qui accolgo la correzione di Meyer per ripristinare anche la rima inclusiva ai vv. 40-53, *dorn* : *adorn*, fatto non straordinario in Paulet e di cui un immediato precedente ricorre ai vv. 1-14 con la rima *jorn* : *sejorn*. La *COM2* registra anche la frequenza delle parole in rima: *dorn* compare sei volte, *torn* nessuna. Si osserva infine che la canzone succitata, del contemporaneo Cerveri, presenta il termine proprio in una serie di rime interne come nel caso discusso.

41-43. *mi a* : *cortezia*. Seguo Levy che in questo punto legge *mi a* aggiungendo in nota che si tratta di un caso di *rime brisée*. Secondo Riquier (p. 137), invece, *mia* è la terza persona singolare del verbo *miar*, variante di *menar* ‘condurre, guidare’, esistente anche in catalano e registrato nei dizionari di Levy (*PD* e *SW*, s.v.), ma indicato (*SW* V, p. 191a) come forma gascona e bearnese e pertanto di circolazione limitata. La tipologia di rime per occhio è generalmente evitata nella lirica occitana, come mostra nel suo studio Aldo Menichetti («Rime per l’occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini», *Cultura neolatina*, 26, 1966, pp. 5-95), mentre vi ha ampia diffusione «l’equivocazione allo stato puro» (p. 52). Ciononostante, sempre Riquier (p. 155) nota che il ricorso alla rima franta è praticato dai trovatori contemporanei di Paulet, citando l’esempio di *Pus fis amayre* di Cerveri de Girona (*BdT* 434a.51), vv. 13-14: «Pero de mi a / bem pauc m’amia» contenente la rima franta (*mi a* : *amia*). Si osserva inoltre che la costruzione pronominale seguita dal complemento oggetto ricorre anche ai vv. 21-22 di questa lirica, mentre un altro esempio analogo al nostro caso si riscontra in Peire Rogier (*BdT* 356.8), vv. 6-7: «qu’amors me capdelh’ e·m te / mon cor en fin ioy natural».

44-45. Il poeta fa riferimento al *guizado* ricevuto dalla dama, un anello. Pur essendo il mantello e l'anello oggetti che ricorrono frequentemente nella poesia dei trovatori, la coesistenza che s'incontra in Guglielmo IX, *Ab la dous-sor del temps novel* (BdT 183.1), vv. 20-24, viene ripresa in sede di rima solo da Giraut de Borneil (BdT 242.20), vv. 70-72, e da Paulet.

46. *li·m*. Riporto la lezione del codice che tramanda *lim*. Riquer, seguendo Levy, preferisce porre a testo *li·n*, chiosando in nota (*Las poesias*, p. 155): «forzando la expresión cabría conservar la lectura del manuscrito (*li·m* dei mi conques a si) e interpretar: 'me di a mí mismo a ella, conquistado'». L'uso del pronome pleonastico al caso obliquo, tuttavia, non è raro nei trovatori, cfr. Jensen (*The Syntax*, p. 120); inoltre, tale fenomeno appare un tratto ricorrente nello stile dell'autore, come risulta anche dai vv. 21-22 e 41-42 di questa lirica.

47. *cor*. Riquer lascia a testo *cor* senza integrare la -s del caso retto, attribuendo comunque al cuore l'iniziativa dell'azione (p. 73: «el meu cor ja no se'n va separar»). Tuttavia, l'uso della declinazione bicasuale risulta attivo nel canzoniere paulettiano (*mon cor* compare anche ai vv. 10 e 42 di questa lirica con la funzione di oggetto), ciò suggerisce di interpretare questo luogo del testo come caso obliquo.

65. *silh*. Il dimostrativo sembra riferirsi alla *flor* del v. 62, il volto della dama, piuttosto che alludere a un cambio di soggetto (così interpreta e traduce Riquer i vv. 62-65, a p. 75: «i venç la flor que ix de l'englantina en bellesa plaent la del seu rostre somrient»).

67-68. L'iperbato tra il titolo (*senhor*) e il nome proprio cui si riferisce (*del Baus*) è un espediente molto usato in poesia per ragioni rimiche ed enfatiche. Paulet vi fa ancora ricorso in *Ges pels croys reprehedors* (BdT 319.5), vv. 65-66.

Nota bibliografica

Manoscritti

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

Opere di consultazione

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

CICA *Corpus Informatizat del Català Antic* (www.cica.cat).

COM2 *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-ROM, Turnhout 2005.

DBT Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2013.

DMF *Dictionnaire du Moyen Français* (<http://www.atilf.fr/dmf>).

DOM *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval* (www.dom-en-ligne.de)

FEW *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, von W. von Wartburg *et al.*, 25 voll., Bonn-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Bâle 1922-2002.

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

GD Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXème au XVème siècle*, 10 voll., Paris 1880-1895.

IdT *L'Italia dei trovatori, Repertorio dei componimenti trobadorici relativi alla storia d'Italia*, a cura di Paolo Di Luca e Marco Grimaldi (<https://www.idt.unina.it>)

LR François Juste Marie Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, 6 voll., Paris 1836-1845, réimpr. Heidelberg 1928 (voll. 2-6).

- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* (www.rialto.unina.it)
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TLIO* *Tesoro della lingua Italiana delle Origini*, diretto da Pietro G. Beltrami (1997-2013), Paolo Squillacioti (2013-2014), Lino Leonardi (2014-2018), Paolo Squillacioti (2018-), in rete, C.N.R., 1997ss.

Edizioni

Albertet

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

Bernart de Ventadorn

Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, edizione critica a cura di Mario Mancini, Roma 2007.

Bernart Marti

Il Trovatore Bernart Marti, edizione critica a cura di Fabrizio Beggiato, Modena 1984.

Cerveri de Girona

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

Giraut de Borneil

Ruth Verity Sharman, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil*, Cambridge, 1989.

Guglielmo di Poitiers

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

Guilhem de Berguedan

Martín de Riquer, *Les Poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona 1996.

Guillem de Montaignagol

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

Guiraut Riquier

S. L. H. Pfaff, «Guiraut Riquier», in Carl August Friedrich Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalische Sprache*, 4 voll., Berlin 1853-1873.

Jaufre Rudel

Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985.

Lanfranc Cigala

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

Peire Rogier

Carl Appel, *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin 1882.

Sordello

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