Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato
Ciclo XXXIII

Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune

Candidato: Dott. Marianoemi Bova

Tutore: Prof. Paolo Di Luca
Cotutore: Prof. Laura Minervini



Napoli 2021

Sommario

1. La vita e il canone 5
1.1. Notizie biografiche e cronologiche 5
1.2. Il canone 19
1.3. Conon de Béthune tra trovieri e trovatori 31
2. La tradizione manoscritta 38
2.1. Le fonti 38
2.2. Analisi della tradizione manoscritta 51
2.4. Componimenti apocrifi 60
2.5. Attribuzioni discordanti 62
3. Storia della critica e criteri di edizione 64
3.1. Edizioni precedenti 64
3.2. Criteri di edizione 66
4. Forme metriche, lingua e stile 68
4.1. Metrica e versificazione 68
4.2. La lingua 75
4.2.1. Fonetica 77
4.2.2. Morfologia 79
4.2.3. Il lessico e lo stile 79
Testi 83
I *L'autrier avint en cel autre païs* (RS 1574) 84
II *Mult me semont Amors que je m'envoise* (RS 1837) 115
III *Tant ai amé c'or me convient haïr* (RS 1420) 130
IV *Belle doce dame chiere* (RS 1325; RS 1131; RS 1137) 153
V *Se raige et derverie* (RS 1128) 182
VI *Ahi, Amors, com dure departie* (RS 1125) 200
VII *Bien me deüsse targier* (RS 1314) 233
VIII *L'autrier un jor aprés la Saint Denise* (RS 1623) 258
IX *Chançon legiere a entendre* (RS 629) 275
X *Si voiremant con cele don je chant* (RS 303) 291

XI *Seigner Coine, Jois e Pretz et Amors* (*BdT* 392.29) 316
Bibliografia 335

1. La vita e il canone

1.1. Notizie biografiche e cronologiche

Il nome di Conon de Béthune è ben noto alla storia. Le cronache del tempo non mancano di evidenziare, con dovizia di particolari, il ruolo di primissimo piano che egli giocò, quale abile diplomatico, combattente e politico, nelle vicende della quarta crociata e dell'impero latino d'Oriente. A distanza di quattro secoli dall'epoca in cui si svolse la sua esistenza, il celebre consigliere e ministro di Enrico IV, Maximilen de Béthune[1], vanta ancora con orgoglio di annoverare tra i propri antenati una personalità militare e politica di tale calibro:

> Antoine et Coesne [Conon] de Béthune, marchant sur les pas de leurs ancêtres, arborèrent les premiers l'étendard sur les murailles de Costantinople, lorsque Baudoin, comte de Flandre, emporta cette capitale sur Alexis Comnène, et Coesne en obtint le gouvernement. Quand on a de pareils exemples domestiques, on ne saurait se les rappeler trop souvent pour s'animer à les suivre[2].

Un grande amministratore ed esperto guerriero: questa è, dunque, l'immagine di Conon di Béthune trasmessa per generazioni nella famiglia di Sully e consegnataci dalla storia. Quest'ultima tralascia tuttavia di informarci che egli fu anche uno dei più originali poeti in lingua d'*oïl* del suo tempo. A tal proposito, Wallensköld sottolinea che «s'il n'existait pas de chansons sous son nom, personne ne saurait voir en Conon de Béthune un des premiers trouveurs français du moyen-âge»[3]. In realtà, l'esiguo *corpus* di undici componimenti ascritti al troviero che ci è pervenuto non costituisce affatto l'unica traccia della sua attività poetica. Innumerevoli sono, infatti, i richiami alla sua opera che possiamo rinvenire nella produzione coeva o posteriore di trovieri, trovatori e persino minnesänger, a testimonianza dell'elevato valore artistico del suo *corpus* lirico. Per di più,

[1] Meglio noto come Sully «par la seigneurie qui lui valut le titre de duc et lui légua pour ainsi dire son identité» (GROS 2012, p. 27).

[2] *Mémoires de Maximilien de Bhéthune*, p. 58. Per le incongruenze storiche o i dettagli fantasiosi presenti nel passo di Sully si veda FRAPPIER 1963, p. 123; cfr. anche GROS 2012, p. 27 e nota 5.

[3] WALLENSKÖLD 1891, p. 1.

a differenza di quanto sostiene il precedente editore[4], l'opera lascia emergere una straordinaria affinità tra l'indole del poeta e quella del fiero cavaliere della storia, le cui rinomate doti oratorie gli valsero il successo di importanti missioni diplomatiche compiute sullo sfondo della quarta crociata e dell'Impero latino di Costantinopoli.

Conon de Béthune apparteneva a una famiglia illustre: era il quinto figlio di Roberto V e Adelaide de Saint-Pol, discendente dei conti di Artois[5] e imparentato con le casate comitali di Fiandra e Hainaut[6], dunque anche con quel Baldovino che avrebbe cinto la corona imperiale a Costantinopoli nel 1204.

Wallensköld colloca la nascita del troviero verso la metà del XII secolo ma, secondo Barbieri, essa va probabilmente spostata in avanti di circa dieci o quindici anni, giacché il primo documento ufficiale che menziona il poeta, insieme al padre e ai fratelli, risale al 1180-1181[7]. L'assenza del suo nome in testimonianze anteriori induce a pensare che egli abbia raggiunto la maggiore età intorno a questa data. Inoltre, a quest'epoca, Roberto V non doveva essere troppo anziano, considerato che circa dieci anni dopo avrebbe preso parte attivamente alla terza crociata[8]. Parrebbe confermare l'ipotesi di retrodatazione della nascita di Conon avanzata da Barbieri una notizia riportata da Du Chesne, relativa ancora al padre, Roberto V: costui avrebbe accompagnato Filippo d'Alsazia in Terra Santa nel 1177, recando con sé i primogeniti Roberto e Guglielmo, ossia i due soli figli

[4] WALLENSKÖLD 1891, p. 2: «on remarquera, non sans intérêt, le singulier contraste entre le poète amoureux des chansons et l'intrépide chevalier de l'histoire». La prima edizione complessiva del *corpus* lirico di Conon ha subito una profonda revisione, nonché un drastico accorciamento, prima di confluire in WALLENSKÖLD 1921; quest'ultima è stata poi ristampata nel 1968.

[5] Per la storia genealogica della casata di Béthune si veda DU CHESNE 1639, in partic. la tavola a p. 74 e le pp. sgg.; su Conon nello specifico si veda *ivi*, p. 159 e sgg. Per la biografia del troviero è ancora utile l'ampio profilo tracciato da WALLENSKÖLD 1891, pp. 1-24, sintetizzato poi in WALLENSKÖLD 1921, pp. III-VII, sebbene siano presenti diverse incongruenze e informazioni inattendibili, in particolare per quanto concerne la cronologia relativa dei componimenti. Sempre per la biografia si veda da ultimo BARBIERI 2016b, *Contesto storico e datazione*.

[6] La parentela ha orgine con le nozze contratte da Guglielmo I di Béthune, nonno di Conon, con Clémence d'Oisy, nipote di Ada di Hainaut. Da uno dei fratelli maggiori di Conon, Guglielmo II, discenderà invece Sully, il celebre ministro di Enrico IV precedentemente menzionato.

[7] Si tratta di un documento attraverso il quale Roberto V concede, con il consenso dei figli, diverse donazioni e immunità all'abbazia di Saint Jean Baptiste de Choques (cfr. DU CHESNE 1639, p. 132; *preuves*, pp. 48-49). Per le proposte di collocazione cronologica della nascita di Conon si vedano WALLENSKÖLD 1921, p. IV e, BARBIERI 2013, p. 290, nota 63, e BARBIERI 2016b, *Contesto storico e datazione*.

[8] Si veda BARBIERI 2013, p. 290, nota 63.

«lesquels avoient desia attaint l'âge d'adolescence»[9]; ne consegue che all'epoca Conon non avesse ancora l'età sufficiente per seguire il padre in Oriente.

Della sua infanzia sappiamo solo che fu iniziato all'arte poetica da Huon III d'Oisy, castellano di Cambrai e fedele vassallo del conte di Fiandra Filippo d'Alsazia, al cui fianco si schierò nella guerra che oppose quest'ultimo a Filippo Augusto nel 1181-1185[10]. Troviero anch'egli, Huon è inoltre legato a Conon da una lontana parentela. La notizia dell'identità del maestro ci giunge dallo stesso Conon, il quale, nel primo *envoi* di VII, attribuisce agli insegnamenti del suo mentore la responsabilità della propria vena polemico-satirica.

Oltre che nell'atto già citato del 1180-1181, il nome del troviero di Béthune appare in pochi altri documenti risalenti agli anni compresi tra il 1182 e il 1190 e per lo più inerenti a donazioni familiari o altri eventi di scarsa rilevanza[11], dopodiché le fonti tacciono sul suo conto fin quasi agli eventi della quarta crociata. Per avere qualche informazione sulle vicende anteriori, non ci resta che appellarci all'opera del troviero, che pare inscriversi quasi integralmente negli anni della giovinezza, e provare dunque a definirne la cronologia[12].

L'ordinamento cronologico dei componimenti di Conon prospettato da Wallensköld nella sua edizione si fonda sulla possibilità di scorgere nell'opera lirica del troviero il riflesso di un coerente percorso biografico-sentimentale[13]. Per di più, nell'ottica dell'editore, l'ordine di successione dei testi seguirebbe lo sviluppo lineare di una singola vicenda erotica, con al centro un'unica donna. Egli colloca dunque, in apertura del "canzoniere" di Conon, le canzoni d'amore di stampo più tradizionale, ossia IX, X, II: le prime due offrono l'immagine topica dell'amante timido che non osa svelare all'amata le ragioni del proprio tormento. In II (strofe III) si assiste già a un cambiamento di prospettiva: l'io lirico si persuade della necessità di confessare il proprio amore e avanzare esplicitamente la richiesta di mercé. Seguono le due canzoni di crociata, VI e VII, negli *incipit* delle quali il poeta lamenta l'imminente separazione dall'amata, ormai conquistata, a causa della spedizione oltremare. A questo punto si innesta la serie delle

[9] DU CHESNE 1639, p. 129.

[10] Si vedano BARBIERI 2015b, *Contesto storico e datazione*, e BÉDIER 1909, p. 59.

[11] DU CHESNE 1639, p. 159; *preuves*, pp. 48, 49 e 53.

[12] In questa sede esporremo, per lo più sinteticamente, i risultati delle ampie discussioni relative alla datazione dei singoli componimenti per le quali si rimanda all'apposita sezione dei cappelli introduttivi.

[13] Si veda WALLENSKÖLD 1921, pp. XVIII-XIX. Si badi che l'editore *in primis* non esita a definire tale ordinamento puramente ipotetico.

canzoni afferenti ai moduli del disamore di ascendenza trobadorica, nell'ordine V, IV, III, VIII: la dama è accusata di aver inviato l'amante con l'inganno in Terra Santa (IV, v. 17), al fine di tradirlo. Dalle accuse e invettive sprezzanti per il tradimento subìto (V, IV), si passa alla scelta di abbandonare il *servitium amoris* verso la donna infedele (V, III), per approdare infine al cambio di dama, auspicato in III e compiuto in VIII. A chiusura del *corpus* viene posto il *débat* satirico (I) tra un cavaliere e una vecchia dama dalla bellezza ormai sfiorita, la quale, dopo aver a lungo rifiutato le profferte del cavaliere, decide infine di accordargli il proprio favore, incorrendo a sua volta in un rifiuto.

Così organizzato, il *corpus* del poeta viene dunque a tracciare un ideale "romanzo amoroso", in cui da un'idillica fase iniziale, contrassegnata dal corteggiamento e persino da una felice realizzazione dell'amore, si passa a un epilogo dominato invece dalla disillusione e dal conseguente disamore. In ambito trobadorico riscontriamo diversi esempi di edizioni che propongono un ordinamento di questo tipo, derivato dalla convinzione che le tradizionali canzoni d'amore in lode della dama debbano sempre precedere, sul piano cronologico, quelle in cui si dispiegano i moduli del disamore: due casi emblematici sono costituiti dalle biografie sentimentali ricostruite per Folquet de Marselha e Uc de Saint Circ rispettivamente da Strónski e da Jeanroy e Salverda de Grave[14]. Una simile ricostruzione cronologica non è tuttavia accettabile dal momento che, come sottolinea l'ultimo editore di Folquet, Squillacioti, «*bonas e malas chansos* […] coesistono perfettamente» non solo all'interno di una specifica fase della produzione di un trovatore, ma finanche nella stessa canzone, «e il passaggio da un genere a un altro è un fatto di stile e di registro, non certo esistenziale»[15]. D'altronde, il carattere stesso della lirica medievale impone sempre la massima cautela quando si tenta di far coincidere l'io lirico con quello empirico.

Tali considerazioni non bastano, tuttavia, a invalidare automaticamente la proposta di ordinamento del *corpus* di Conon avanzata da Wallensköld, dal momento che essa si fonda su una presunta «convergenza tra la datazione dei singoli pezzi e l'andamento diegetico dell'insieme»[16]. Per questa ragione, ponendoci nel solco tracciato da Formisano[17], abbiamo provveduto a riesaminare, per quanto

[14] STRÓNSKY 1910 e JEANROY - SALVERDA DE GRAVE 1913.

[15] SQUILLACIOTI 2003, p. 18. Si veda anche quanto asserito da ZINELLI 2013b, *Note*, nel caso di Uc de Saint Circ. Sull'intera questione si veda inoltre SANGUINETI-SCARPATI 2013, *Introduzione*, pp. 18-19.

[16] FORMISANO 1993, p. 142

[17] FORMISANO 1993.

possibile, la cronologia dell'opera di Conon, al fine di far emergere le eventuali incongruenze della ricostruzione operata da Wallensköld. Ad eccezione di alcuni casi particolarmente rilevanti, in questa sede ci limiteremo a esporre i risultati delle ampie discussioni relative alla datazione dei singoli componimenti per le quali si rimanda all'apposita sezione dei cappelli introduttivi.

Il componimento di certo più significativo per quanto concerne le evidenti implicazioni autobiografiche è il celebre *Mult me semont Amors ke je m'envoise* (II), nel quale il poeta riporta un episodio spiacevole occorsogli presso la corte di Francia. A seguito di una pubblica esecuzione delle sue canzoni, Conon avrebbe qui ricevuto dei rimproveri da parte della 'regina' e del 're suo figlio', certamente identificabili con Adele di Blois-Champagne e Filippo Augusto, per aver impiegato «mos d'Artois» (II, v. 13). Egli imputa dunque ai reali francesi una grave mancanza di cortesia, avendo costoro biasimato apertamente (II, vv. 5-6) la sua arte poetica, per di più in presenza degli «champenois et la contesse» (II, v. 6-7); dietro quest'ultima è facilmente riconoscibile Maria di Champagne, sorellastra di Filippo Augusto e nota mecenate. L'accento posto dal poeta sull'afflizione generata dalla presenza della contessa, la quale va forse annoverata tra gli autori stessi del rimprovero[18], ha indotto diversi studiosi, nonché lo stesso Wallensköld, a individuare in Maria di Champagne la dama amata e cantata dal troviero nella sua produzione[19]. Vedremo in seguito come il giudizio della contessa, particolarmente rilevante per Conon, sia piuttosto quello espresso in merito alla sua arte poetica (cfr. § 1.3).

La canzone è stata a lungo datata al 1180, finanche dallo stesso Wallensköld, precisamente in occasione delle nozze dell'appena quindicenne Filippo Augusto con Isabella di Hainaut, nipote di Filippo d'Alsazia, conte di Fiandra. Sappiamo tuttavia che la regina Adele e Maria di Champagne, contrariate dalla crescente influenza del conte di Fiandra sul giovane re, non presenziarono alla cerimonia[20]. Si è proposto allora di anticipare la datazione a un lasso di tempo compreso tra l'incoronazione di Filippo Augusto, avvenuta nel novembre 1179, e il marzo 1180, periodo in cui la regina Adele fece ritorno in Champagne a seguito della rottura dei rapporti con il figlio. Conon sarebbe all'epoca giunto a corte al seguito del suo signore Filippo di Fiandra, impegnato quest'ultimo a negoziare il matrimonio tra il re di Francia e la nipote Isabella[21]. La retrodatazione al 1160-1165

[18] Si veda ZAGANELLI 2001, p. 323 e nota 4.

[19] Si vedano WALLENSKÖLD 1891, p. 5 e WALLENSKÖLD 1921, p. XIII e nota 2.

[20] Si veda BALDWIN 1991, p. 38, e BEZZOLA 1967, p. 358.

[21] Si vedano GROS 2012, p. 32 e LEFÈVRE 1982, p. 138.

della nascita di Conon ci spinge tuttavia a dubitare che a quest'altezza cronologica il troviero fosse già impegnato in missioni politiche.

Nel tentativo di approdare a una datazione verisimile del testo può soccorrere la corretta interpretazione del contenuto, in particolare del rimprovero mosso a Conon da parte della famiglia reale per supposte ragioni linguistiche[22].

La notorietà del componimento è dovuta al fatto che vi si è scorta a lungo una delle prime testimonianze dell'egemonia del franciano, idioma dell'Île-de-France e presunta *koïnê* emanata dal potere centrale, sulle altre parlate dialettali, compreso il piccardo di Conon[23]. Proprio il provincialismo linguistico e la mancata adesione alla varietà normativa imposta dalla corte gli verrebbero infatti imputati dai reali francesi. Studi recenti hanno tuttavia dimostrato come, a quest'altezza cronologica, non sia affatto possibile parlare di una norma linguistica irradiata dalla capitale: la formazione di una *scripta* parigina propriamente detta risale infatti alla metà del XIII secolo, e solo a partire dal XIV secolo essa andrà a soppiantare progressivamente le altre varietà dialettali.[24] Per di più, a quest'epoca non vi è traccia di una vera e propria tradizione letteraria dell'Île-de-France: i grandi centri culturali sono rappresentati dalla Champagne e dalla Fiandra, mentre Parigi pare rivestire un ruolo solo marginale[25]. Mediante un'analisi contrastiva, Barbieri ha poi mostrato che la lingua poetica di Conon non si distanzia affatto da quella impiegata dagli altri trovieri coevi e in particolare da Gace Brulé, poeta di corte e protetto di Maria di Champagne. Per definire tale lingua si è parlato, non a caso, di *koïnê* franco-piccarda[26].

Alla luce di tali considerazioni, risulta evidente che le motivazioni profonde dell'attacco sferrato a Conon siano estranee a questioni linguistiche e vadano pertanto ricercate altrove. L'ostilità mostrata dalla monarchia francese nei confronti del poeta andrà infatti verosimilmente addebitata a ragioni poetico-ideologiche, ma soprattutto politiche[27].

In virtù del rapporto di parentela esistente tra la sua famiglia e le casate comitali di Hainaut e Fiandra, Conon doveva essere legato a Filippo d'Alsazia,

[22] Le considerazioni che seguono relative al testo II sono in buona parte desunte da BARBIERI 2013.

[23] Si veda PLANCHE 1989, p. 288,

[24] Si veda GLESSGEN 2017.

[25] Ma si veda quanto affermato a tal proposito da ZAGANELLI 1982, p. 17 e sgg.

[26] Si veda BARBIERI 2013, pp. 283-285.

[27] Si veda BARBIERI 2013. Per l'etorodossia poetico-ideologica di Conon si rimanda al § 1.2 e soprattutto al § 1.3.

conte di Fiandra, da una forte alleanza, analogamente al padre e al suo maestro, Huon d'Oisy. Nominato da Luigi VII tutore del figlio Filippo Augusto, il conte di Fiandra esercitò inizialmente una notevole influenza sul giovane successore al trono di Francia, tanto da assicurarsi un legame familiare con la monarchia, combinando il matrimonio tra Filippo Augusto e sua nipote Isabella di Hainaut. Predispose inoltre che Isabella portasse in dote l'Artois, al fine di ingraziarsi maggiormente il favore di Filippo Augusto. Tuttavia, subito dopo l'incoronazione, quest'ultimo iniziò a sottrarsi all'influenza del conte di Fiandra, finché si giunse allo scontro aperto tra i due. Negli anni successivi, Filippo di Fiandra tentò invano di recuperare l'Artois, finché con il trattato di Boves del 1185, che pose fine alla contesa, furono confermati i diritti di Filippo Augusto sui territori portati in dote dalla moglie[28]. Considerato lo stretto rapporto tra Conon e Filippo d'Alsazia, «il est facile d'imaginer le trouvère à côté de son parent dans ses revendications, d'autant plus que le sort de l'Artois touchait de près les intérêts de sa famille»[29]. È inoltre probabile che l'avversione di Conon per la monarchia francese si sia acuita proprio a partire dal 1185, quando la sua terra natale passò definitivamente sotto il controllo diretto del re di Francia. Sembra dunque verosimile collocare la composizione di II dopo questa data.

La comune ostilità verso Filippo Augusto pare inoltre costituire la traccia più significativa del dialogo poetico che Conon intrattiene con uno dei più rilevanti trovatori del tempo, Bertran de Born. La struttura formale di II viene plausibilmente ricalcata da quest'ultimo nel suo sirventese *Pois als baros enoia e lor pesa* (*BdT* 80.31), espressamente inviato, stando alla *tornada*: «part Crespin-el-Valei / Mon Isembart en la terra artesa» (*BdT* 80.31, vv. 44-45)[30]. A partire da Hoepffner, la critica è unanime nel riconoscere il nostro troviero dietro al *senhal* del feroce guerriero ribelle e apostata, eponimo protagonista della *chanson de geste Gormund e Isembart*; originario anch'egli del nord della Francia, il protagonista della *chanson* insorge contro il proprio re, al pari di Conon, e giunge persino a ripudiare la fede cristiana. Anche il sirventese *Pois als baros* di Bertran, composto verso il 1187-1188, si configura del resto come una violenta satira indirizzata contro Filippo Augusto. Se si tratta appunto di un *contrafactum* di II, quest'ultima deve necessariamente precedere il 1187.

[28] Si veda BALDWIN 1991, pp.40-41.

[29] BARBIERI 2013, p. 290.

[30] Si veda II, *Metrica*.

Un ulteriore importante legame con la produzione di Bertran de Born, posto sotto il segno della comune avversione per la monarchia francese, si rintraccia nelle due canzoni di crociata di Conon, VI e VII, composte di certo in occasione della terza crociata, sebbene non vi sia alcuna prova documentaria che testimoni di un'effettiva partecipazione del troviero a questa spedizione. Nello specifico, la prima canzone è certamente posteriore alla presa di Gerusalemme (2 ottobre 1187), la seconda all'istituzione della decima saladina (marzo 1188): precise menzioni a questi eventi sono contenute nei due componimenti.

Puntuali riferimenti a entrambe le canzoni si ravvisano in un sirventese del maestro di Conon, Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi* (RS 1030), nel quale quest'ultimo, con sprezzante ironia, condanna il rientro prematuro dalla crociata del suo discepolo; tale rientro contrasterebbe, secondo Huon, con la veemenza esortativa sfoggiata dal nostro troviero nelle sue canzoni di incitamento alla crociata. Si è dunque supposto che Conon si sia messo in viaggio verso l'Oriente nei primi mesi del 1188, forse con il contingente fiammingo di cui faceva parte anche il padre Roberto V – il quale perirà proprio ad Acri, nel corso dell'assedio del 1191 –, per poi rientrare precocemente in patria per qualche ragione a noi ignota, di certo entro l'agosto 1189, quando è attestata la morte di Huon d'Oisy. Ad ogni modo, dato l'assoluto silenzio delle fonti, l'ipotesi più economica è che Conon non sia mai partito per la terza crociata e che il sirventese di Huon vada letto in chiave ironica, come attacco diretto esclusivamente a Filippo Augusto, il «roi failli» (RS 1030, v. 12)[31]. Quest'ultimo è reso nuovamente oggetto di critica da Conon proprio all'interno della canzone di crociata VII. Il troviero condanna qui la condotta dei re di Francia e Inghilterra i quali, sebbene abbiano preso la croce già nel gennaio 1188 a Gisors, tardano a partire, indugiando in un vano scontro tra cristiani per giunta finanziato con i fondi della decima saladina, destinati alla crociata. La medesima condanna è al centro di un sirventese di Bertran de Born, *Ara parra de prez qals l'a plus gran*, prima redazione di *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (*BdT* 80.4)[32] datata alla fine della primavera 1188 e inviata a Conon / Ysombart, il cui *incipit* cita parzialmente due versi della prima canzone di crociata del troviero (VI). Se è Bertran a ispirarsi

[31] Si veda BECKER 1942. Sulla falsa partenza di Conon si veda BARBIERI 2016b.

[32] Sul sirventese di Bertran e le sue diverse redazioni si veda SANGUINETI 2019.

alle due canzoni di Conon e non viceversa, come pare decisamente probabile[33], ne consegue che VI e VII debbano essere state composte entro il termine della primavera del 1188.

Attraverso i componimenti appena esaminati, Conon e Bertran intrecciano dunque un dialogo poetico ricco di implicazioni politiche, frutto di una affinità di intenti che si sostanzia tanto nell'avversione per il re di Francia quanto nella comune predilezione per una poesia impegnata e ancorata alla realtà. Questo scambio "politico" si sarebbe svolto dunque tra gli anni 1185-1188, sebbene l'intesa umana e letteraria tra i due abbia plausibilmente avuto inizio già prima. Lo conferma la ripresa da parte di Conon nelle canzoni III-IV della struttura formale di due canzoni di Bertran, rispettivamente *Ges de disnar no for'oimais maitis* (*BdT* 80.19) e *Casutz sui de mal en pena* (*BdT* 80.9), entrambe composte in lode di Matilde di Sassonia tra il 1182 e il 1183. Le due canzoni di Conon sono dunque sicuramente posteriori a questa data, ma non possediamo altri elementi che consentano di precisarne la datazione, eccetto l'anteriorità di IV al 1200 ca., periodo in cui si colloca la composizione del *descort* plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras *Eras quan vei verdejar* (*BdT* 392.4), la cui strofe francese è modellata proprio sulla prima di IV.

Raimbaut è il secondo grande interlocutore provenzale di Conon. Diversi componimenti di entrambi i poeti recano traccia di questo fruttuoso rapporto fra due personalità artistiche senz'altro affini, *in primis* il *partimen* XI che i due scambieranno verosimilmente nel 1204, sullo sfondo di Costantinopoli. L'intesa letteraria tra i due ha inizio certamente prima, stando alla trama dei rapporti intertestuali, ma non vi sono prove in merito a un incontro diretto avvenuto prima della crociata. Non è dunque possibile confermare la suggestiva ipotesi di Meneghetti secondo la quale la canzone IV di Conon e il *descort* di Raimbaut sarebbero stati improvvisati insieme nel corso di una gara poetica da collocarsi durante le fasi preparatorie della IV crociata[34]. Per quanto concerne, ancora, la datazione delle canzoni III e IV, risulta inverosimile anche la lettura "biografica" fornita da Wallensköld, il quale le colloca in un periodo successivo alla terza crociata sulla base di un labile riferimento contenuto in IV (v. 17), in cui l'io lirico accusa la dama di averlo inviato in Terra Santa con l'inganno, al fine di tradirlo in sua

[33] BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1963, pp. 22-23 sostiene che Bertran abbia voluto omaggiare «l'amico poeta cui il sirventese è dedicato, che aveva anch'egli fieramente ripreso il comportamento di Filippo Augusto in relazione alla crociata». Si veda anche FORMISANO 1993, pp. 148-149.

[34] MENEGHETTI 2003, pp. 78-79.

assenza. Nel romanzo sentimentale ricostruito dall'editore, questo testo funge da spartiacque nella vicenda dell'amante, ed è infatti seguito da tutte le canzoni afferenti al disamore, eccetto V che gli viene anteposta. Del resto, non vi è ragione di credere che il riferimento alla Terra Santa vada necessariamente interpretato in chiave autobiografica, considerata a maggior ragione l'assenza di prove circa un'effettiva partecipazione di Conon alla terza crociata. L'unico appiglio cronologico per le canzoni III e IV è dato dunque dal *terminus post quem* fissato al 1182-1183, sicché nulla vieta di pensare che esse abbiano potuto precedere i componimenti che Wallensköld antepone loro nel suo ordinamento ipotetico. Per quanto concerne le altre liriche di Conon non ancora menzoniate, è possibile collocare il *débat* tra la vecchia dama e il cavaliere (I) intorno ai primi anni novanta del XII secolo, sulla base di elementi interni, nonché di alcuni raffonti e legami intertestuali principalmente con l'opera di Raimbaut de Vaqueiras. Resta infine del tutto imprecisabile la datazione di V, VIII, IX e X[35].

L'analisi della cronologia relativa dei componimenti di Conon, in molti casi impossibile da stabilire, lascia emergere, dunque, diverse incongruenze nell'ordinamento operato da Wallensköld. Con l'incrinarsi della sua base cronologica, «si appanna anche l'autobiografia di Conon poeta-amante», già di per sé fragile in quanto fondata su una lettura del dato biografico compiuta attraverso la lente dell'opera.

A partire dal 1200, il nome di Conon de Béthune riaffiora nelle testimonianze storiche relative agli eventi della quarta crociata, in cui giocò un ruolo decisamente rilevante.

Il troviero prese la croce nel 1200 a Bruges, insieme al conte Baldovino di Fiandra e Hainaut, al fratello maggiore Guglielmo e molteplici altri cavalieri delle contee di Fiandra e Hainaut[36]. Nel 1201 il conte Baldovino lo pose a capo della missione diplomatica che aveva il compito di negoziare con i veneziani il trasporto per mare dei crociati fino in Terra Santa. Di ritorno da Venezia, i messi sostarono a Piacenza, dirigendosi poi a Genova e Pisa, in cerca di adesioni alla causa della crociata[37]. Nel maggio 1201 morì Thibaut III di Champagne, capo designato della spedizione, sicché, nel corso di un raduno dei capi crociati che si tenne a Soissons tra il giugno e il luglio dello stesso anno, il titolo fu assegnato a Bonifacio di Monferrato. Pare che sulla designazione di Bonifacio a capo della

[35] Si veda FORMISANO 1993, p. 150.

[36] Si veda VILLEHARDOUIN, § 8.

[37] Si veda VILLEHARDOUIN, §§ 12-32.

crociata abbia pesato particolarmente il volere di Filippo Augusto di Francia, il quale temeva la possibile elezione di Baldovino di Fiandra e dunque un accentramento di potere e prestigio eccessivo nelle mani di quest'ultimo. Le stesse ragioni si celano verosimilmente dietro all'elezione di Baldovino e non già di Bonifacio come imperatore latino di Costantinopoli: Filippo Augusto mirava a far sì che Baldovino non tornasse più in Francia[38]. L'ostilità tra Filippo Augusto e i potenti signori del Nord è dunque ancora una costante.

Come noto, nel periodo stabilito per la partenza, nell'estate 1202, confluirono a Venezia meno uomini del previsto pronti a imbarcarsi per l'Oriente, giacché molti preferirono cercare trasporto altrove. Il contingente del conte Baldovino, di cui faceva parte certamente anche Conon, fu uno dei primi a giungere a Venezia[39]. Per sostenere il pagamento del viaggio, i crociati dovettero allora pattuire con Venezia una deviazione su Zara, finalizzata alla conquista da parte dei veneziani del porto della città. Bonifacio approdò a Zara solo a conquista già avvenuta e senza il fedele Raimbaut de Vaqueiras al seguito, il quale lo raggiunse sulla via per Costantinopoli nel 1203[40]. Tra i trovieri che si misero in viaggio verso l'Oriente insieme a Conon ricordiamo almeno il Castellano di Coucy e Hugues de Berzé[41]. Conon riappare a Corfù nel 1203, dove fu uno dei principali fautori della deviazione della spedizione verso Costantinopoli, in sostegno della causa del legittimo erede al trono di Bisanzio, il giovane Alessio Angelo, determinato a spodestare l'usurpatore Alessio III[42]. Prima di questa data, il nome del troviero compare solo in sporadici documenti[43]. Alle porte di Costantinopoli, Conon fu incaricato di rispondere al messaggero inviato da Alessio III per conoscere le intenzioni dei crociati: «il le fit d'un ton fier et mordant»[44]. Sempre Conon, insieme ad altri due delegati, fu scelto per trasmettere un ultimatum all'imperatore. Costantinopoli fu assediata e conquistata nel luglio del 1203. Una volta asceso al trono, il giovane imperatore Alessio Angelo non volle tener fede agli impegni presi con i crociati, sicché Conon de Béthune fu nuovamente incaricato, insieme ad altri, di intimare all'imperatore di pagare il suo debito[45]. Si giunse infine al

[38] Si veda TYERMAN 2017, pp. 530-533.
[39] Si veda VILLEHARDOUIN, § 37.
[40] Si veda LINSKILL 1963, pp. 224, nota al v. 74.
[41] Si vedano BARBIERI 2001, p. 8.
[42] Si veda LONGNON 1978, p. 147.
[43] Si veda WALLENSKÖLD 1921, p. 8.
[44] Si veda LONGNON 1978, p. 147.
[45] Si veda VILLEHARDOUIN, § 206 e sgg.

secondo assedio di Costantinopoli e alla conquista della città, il 12 aprile 1204. Baldovino di Fiandra fu eletto imperatore del nuovo impero latino d'Oriente, mentre Conon de Béthune ne divenne una delle principali autorità politiche e militari, tanto da figurare in cima alla lista dei testimoni negli atti dell'imperatore[46]. Il suo prestigio nelle vesti di protovestiario imperiale fu tale che, quando Baldovino marciò con la sua armata contro l'imperatore bizantino Morchufle, poco tempo dopo la conquista di Costantinopoli, lasciò la custodia della città proprio a Conon de Béthune[47]. Nel corso dell'estate 2004, a Costantinopoli, si ebbe un periodo di tregua che consentì il rifiorire degli scambi letterari tra le varie anime dell'esercito crociato, composto da trovieri, trovatori e minnesänger[48]. A questo periodo risale verosimilmente il *partimen* di casuistica amorosa scambiato da Conon con Raimbaut de Vaqueiras. Nello stesso frangente si produsse tuttavia uno scontro tra Baldovino e Bonifacio di Monferrato, il quale aveva accettato di non avanzare pretese sul trono di Costantinopoli a patto di ottenere in cambio il regno di Salonicco. Baldovino tardò a ottemperare alla sua promessa, contrariando Bonifacio e il fedele Raimbaut. Questo momento di tensione è infatti testimoniato dal componimento di Raimbaut, *Conseil don a l'emperador* (*BdT* 392.9a), in cui il trovatore, con toni risentiti, esorta l'imperatore a tener fede agli accordi; egli si propone altresì di portare consiglio agli stessi consiglieri di Baldovino, tra cui 'Conon dell'alto consiglio':

> e se·l senescal no·s n'irais
> ni Coine del cosseil major,
> eu serai bos cosseillaire,
> e darai conseil a els dos,
> qant lur segnor consseillaran,
> qe·il cosseillen de far rics dos;
> mas no sai s'amdos m'en creiran,
> ni eu no·ls en forzi gaire.
> (*BdT* 392.9a, vv. 13-20)

Proprio Conon giocò un fondamentale ruolo di mediazione nella risoluzione di questa contesa, che si concluse con la concessione del regno di Salonicco a

[46] Si veda LONGNON 1978, p. 147.
[47] Si veda VILLEHARDOUIN, § 268.
[48] Si veda RIEGER 1998.

Bonifacio e la partenza del marchese[49]. Nell'aprile 1205, al tempo dell'assedio di Adrianopoli da parte dei bulgari, Conon fu incaricato nuovamente di custodire la città, ed è lì che apprese la notizia della disfatta di Baldovino[50]. Il troviero capeggiò allora una spedizione impegnata nelle vane ricerche dell'imperatore, creduto a torto ancora in vita[51]. A Baldovino successe, sul trono di Costantinopoli, il fratello Enrico di Fiandra, sotto la cui reggenza Conon svolse nuovamente incarichi di primissimo piano, sempre nelle vesti di protovestiario imperiale. Tra il 1206 e il 1207 fu ancora protagonista di importanti spedizioni militari[52]. L'imperatore si servì poi delle rinomate doti diplomatiche del troviero in occasione del conflitto con i Lombardi di Salonicco, tra il 1208-1209, ove Conon si mostrò «ferme et incisif vis-à-vis des Lombards»[53]. Nel corso di queste missioni diplomatiche egli ebbe verosimilmente modo di conoscere il trovatore Elias Cairel, stando a quanto afferma Elias stesso nel componimento *Estat ai dos ans* (*BdT* 133.3), composto, secondo l'editore Lachin, nella primavera del 1209 e indirizzato espressamente a Conon[54]. Elias, che modella plausibilmente la sua tenzone con Isabella sul *débat* fittizio (I) di Conon[55], fa mostra di grande deferenza verso il celebre e potente troviero, scusandosi di non essersi recato ancora a fargli visita e assicurandogli di farlo quanto prima:

[49] Si veda VILLEHARDOUIN, §§ 299-300.

[50] Si veda LONGNON 1978, p. 146 e VILLEHARDOUIN, §§ 368 e 377.

[51] Si veda DU CHESNE 1639, II, p. 162.

[52] Si veda LONGNON 1978, p. 147.

[53] LONGNON, p. 148. All'origine dello scontro, prodottosi in seguito alla morte di Bonifacio di Monferrato, vi fu una trama cospirativa ordita dai Lombardi di Salonicco, intenzionati a porre sul trono di Tessalonica Guglielmo IV di Monferrato, in modo da sancire l'indipendenza del regno da Costantinopoli. Nell'inverno 1208 l'imperatore Enrico si mise in viaggio per Tessalonica, ove avrebbe dovuto ottenere la promessa di fedeltà dei Lombardi al successore designato di Bonifacio, il figlio Demetrio. Egli trovò tuttavia il percorso sbarrato a causa dei cospiratori e dal monastero in cui sostò, rischiando la morte per ipotermia, inviò a Conon una richiesta d'aiuto, affidandogli l'incarico di negoziare la pace con i Lombardi. Alla fine Demetrio fu incoronato re di Tessalonica ma i Lombardi continuarono a cospirare, sicché Conon dovette svolgere in numerose circostanze il ruolo di paciere. Su tutta la questione si rimanda a PATERSON 2012, pp. 131-132.

[54] Si veda LACHIN 2004, pp. 87-101. PATERSON 2012, p. 133, ritiene invece che l'augurio formulato da Elias di far visita a Conon entro due mesi alluda alle imminenti nozze dell'imperatore Enrico di Costantinopoli con Agnese, figlia del marchese Bonifacio di Monferrato, circostanza che consentirebbe di retrodatare *Estat ai dos ans* nel 1206.

[55] La tenzone cui facciamo riferimento è *N'Elyas Cairel, de l'amor* (*BdT* 252.1 = 133.7). Per i legami intrattenuti dalla tenzone con il *débat* (I) di Conon rimandiamo a I, *Datazione*.

Chansso, drogomans
seras mon seignor Coino,
e no m'ochaiso
car ieu no l'ai vist enans,
que la gens de sai
dizen qe val mai
qe negus; pero be·m par,
si parlar negueis el volgues,
per q'ieu·l veirai anz de dos mes,
e si ma chanssoneta·il platz,
ma domna Ysabel sia·l gratz»
(*BdT* 133.3, vv. 45-55)

Alla morte dell'imperatore Enrico, i baroni elessero Conon come reggente: «il était le plus haut en dignité, il avait montré son sens politique dans les conseils et les négociations, et il avait plusieurs fois gouverné Constantinople en l'absence de l'empereur»[56], sicché la scelta non poteva che ricadere su di lui.

Nel 1217 lasciò il potere a Isabella, moglie dello sventurato figlio dell'imperatore Enrico, Pierre de Courtenay, il quale morì poco dopo essere succeduto al padre. L'imperatrice si fece affiancare a sua volta da Conon nella gestione dell'impero, attribuendogli la carica di siniscalco. Alla morte di Isabella, sopraggiunta nel 1219, il troviero di Béthune fu nuovamente designato dai baroni come reggente dell'impero[57]. Il martirologio di San Bartolomeo di Béthune ci informa che Conon morì il 17 dicembre del 1219 o dell'anno successivo[58].

[56] LONGNON 1978, p. 149
[57] Si veda LONGNON 1978, p. 149.
[58] Si veda DU CHESNE 1639, II, p. 163 e *preuves*, p. 76.

1.2. Il canone

Di Conon de Béthune ci è pervenuto un *corpus* di soli undici componimenti di sicura attribuzione. Sebbene la sua produzione possa apparire poco rilevante su un piano meramente quantitativo, non lo è affatto per quanto concerne, invece, l'originalità espressiva. Il dato è tanto più significativo se si considera la generale uniformità di toni e contenuti che pare contraddistinguere il dettato lirico dei maggiori trovieri contemporanei.

In molteplici casi, la compresenza di più registri all'interno di un singolo componimento rende arduo stabilirne l'afferenza a un unico genere. Possiamo comunque operare una distinzione di massima tra canzoni cortesi (II, III, IV, V, VIII, IX e X), canzoni di crociata (VI-VII) e testi dialogici (I e XI), rispettivamente un *débat* fittizio e un *partimen*. All'interno del gruppo delle canzoni si può individuare un'ulteriore bipartizione tra canzoni convenzionali in lode della dama (IX-X) e quelle in cui si dispiegano i moduli del disamore di matrice trobadorica (III, IV, V, VIII), con IV che si pone esattamente a cavallo tra i due sottogruppi, presentando una prima strofe in lode della dama e una seconda contrassegnata invece dal vituperio. Resta da considerare il componimento II, il quale, dopo un esordio tipicamente cortese, si avvicina, già a partire dal v. 5, alla tipologia del sirventese di diffamazione personale, salvo poi ritornare, nella terza e ultima strofe, al contenuto erotico. Possiamo dunque ascriverlo a quel genere ibrido che, per la tradizione occitana, prende il nome di *sirventes-canso*.

Nelle canzoni cortesi almeno in apparenza più convenzionali, riscontriamo già numerosi elementi di novità e declinazioni originali dei *topoi* più abusati della tradizione lirica, novità meglio interpretabili alla luce di una visione complessiva del *corpus*.

Per quanto concerne le tipologie di esordio, si registra una totale assenza di quello stagionale, mentre predomina il motivo incipitario del 'canto per amore', la cui paternità è notoriamente ascrivibile a Bernart de Ventadorn. Il fortunato *topos* denuncia l'inscindibilità dell'esperienza erotica dal canto: se quest'ultimo è diretta emanazione dell'amore, il sentimento amoroso ha a sua volta il bisogno impellente di estrinsecarsi nel dettato poetico. Esso permea in maniera capillare la produzione cortese trovierica, per la quale il canto trova nell'amore la sua

esclusiva ragion d'essere, registrando una frequenza d'uso pari o persino superiore a quella dell'esordio stagionale[59]. Nella produzione cortese di Conon, il motivo si trova variamente enucleato in II, IX, X. In *Chançon legiere a entendre* (IX), l'urgenza di manifestare l'amore nel canto, qui concepito come unico possibile intermediario tra il poeta e l'amata, impone una scelta stilistica: l'io lirico dichiara di voler perseguire uno stile lieve affinché il messaggio amoroso, di cui la canzone è latrice, sia d'immediata intelligibilità e memorizzazione, nonché facilmente replicabile; ciò gli consentirà di superare la distanza che separa il poeta dall'amata, fino a giungere al suo orecchio. Conon si richiama dunque a una delle più accese polemiche letterarie del XII secolo originatesi in ambito trobadorico, quella sullo stile, intrattenendo forse un dialogo intertestuale con il principale fautore del *trobar leu*, Giraut de Bornelh[60]: oltre alla palese affinità di contenuti, precisi legami formali sono stati individuati tra IX di Conon e la canzone *A penas sai comensar* (*BdT* 242.11) di Giraut[61]. L'*incipit* di Conon è stato poi a sua volta oggetto di molteplici imitazioni: la più lampante è in Raoul de Soissons, *Chanson legiere a chanter* (RS 788), la cui strofe incipitaria presenta altresì numerosi citazioni letterali da IV.

Nella canzone II, il motivo proemiale del 'canto per amore' è strettamente congiunto a un altro *topos*, quello della refrattarietà al canto: l'io lirico dichiara, in forma di preterizione, che preferirebbe astenersi dal cantare, ma le pressioni di Amore lo costringono a desistere da tale proposito. Le ragioni di questa riluttanza vanno generalmente ricercate nell'indifferenza mostrata dalla dama, o comunque in una ferita d'amore: è ciò che accade nell'esordio della canzone di crociata VII, in cui la pretesa al silenzio è motivata dal dolore per l'imminente separazione dall'amata a causa della partenza del poeta per la spedizione oltremare. In II Conon invoca invece a cagione della propria riottosità, in maniera del tutto originale, una ferita inferta al suo amor proprio di poeta, la sua arte lirica essendo stata pubblicamente irrisa presso la corte di Francia.

Per quanto concerne ancora le canzoni cortesi, riscontriamo la presenza, seppur alquanto esigua, di alcuni dei principali *topoi* che contraddistinguono il discorso sulla *fin'amor* della lirica cortese: la lode della dama, la richiesta d'amore,

[59] Si vedano MENEGHETTI 1992, cap. IV, e BARBIERI 2002, pp. 36-39, in partic. p. 36, nota 2.

[60] Sul dibattito stilistico in ambito trobadorico si rimanda a DI GIROLAMO 1989, pp. 100-119, nonché a PATERSON 1975. Sulla predilezione del *trobar leu* da parte dei trovieri si veda DRAGONETTI 1960, p. 31.

[61] Si veda VENTURI 1988.

il timore provato dall'io lirico in presenza dell'amata che lo riduce all'impotenza e all'afasia, la promessa di fedeltà indefettibile, il *celar*, il motivo della morte per amore, sviluppato mediante un sapiente impiego retorico dell'antitesi. Nell'utilizzo che il troviero fa di questi temi e motivi ereditati dalla tradizione, è già possibile scorgere la carica innovativa della sua ideologia erotica. Rileviamo in prima istanza come l'evanescenza dell'oggetto del desiderio, tratto invero distintivo della canzone trovierica, sia portata da Conon alle estreme conseguenze, giacché la figura della dama non assume mai contorni definiti, mancando qualsivoglia accenno alle sue qualità fisiche o morali; per svilupparne l'elogio, l'io lirico attinge esclusivamente a formule iperboliche estremamente stereotipate, limitandosi a definirla 'la migliore che sia mai nata' (IX, v. 7) o 'la più valente di tutte' (X, v. 2). Privata di ogni sostanza o individualità, ella compare dunque nel dettato lirico solo in virtù degli effetti, benefici o nefasti, che scatena nell'amante, il quale rappresenta, con i suoi travagliati stati d'animo, l'unico vero fulcro del discorso poetico. A tal proposito, è significativa la rivalutazione in chiave positiva, cui assistiamo nella canzone IX, di uno dei principali nuclei tematici e ideologici dell'universo lirico trovierico, ossia il dolore. Valore negativo per antonomasia, il dolore costituisce, per i trovieri della prima generazione, l'unica meta possibile del processo erotico, il quale per sua stessa natura interdice qualunque esito felice o appagante[62]. Da realtà immutabile e pazientemente accettata, in quanto essenziale nel processo di affinamento dell'amante, il dolore diviene nelle mani di Conon un mezzo, un positivo strumento di comunicazione mediante il quale svelarsi e richiedere reciprocità all'amata (vv. 15-18 e 29-32)[63]. Rifiutando la topica identificazione tra amare e soffrire, l'io lirico messo in scena dal troviero rivendica a gran voce il diritto che gli spetta, proprio in quanto «fins amans», di non patire pene d'amore tanto gravose (vv. 31-32). Nella sua ottica, dunque, l'amante perfetto non è colui che accetta passivamente un destino di sofferenza, bensì chi può pretendere una felice corresponsione come ricompensa al suo merito.

Conon rovescia altresì il valore tradizionalmente attribuito alla follia, quale azione contraria alla cortesia, giudicandosi folle proprio per la mancata trasgressione di una fondamentale norma del codice cortese, ossia il dovere della discrezione (vv. 29-30). Un'analoga critica della regola che impone il silenzio compare

[62] Sullo sviluppo del nucleo tematico-ideologico del dolore nella produzione della prima geenrazione trovierica si veda ZAGANELLI 1982.

[63] Si veda ZAGANELLI 1983, p. 155 e sgg.

nella canzone X, ove l'io lirico si rimprovera il difetto di *hardemanz* – ulteriore *topos* rivalutato in positivo, nonché traccia costante nel discorso poetico di Conon –, che ancora non gli consente di avanzare espressamente la richiesta d'amore (vv. 27-28). Finalmente, nella terza strofe di II, l'amante timido della tradizione cede il passo a quello ardito, ormai persuaso della necessità di confessare il proprio amore e richiedere esplicitamente che esso venga corrisposto; egli non teme ritorsioni per la sua insolenza, giacché sa che Amore ne è il solo responsabile (vv. 16-21). Gli argomenti espressi da Conon in questi testi in merito al tema della richiesta d'amore riflettono pienamente la posizione da lui assunta nel *partimen* con Raimbaut de Vaqueiras, *Senher Coine, Jois e Pretz et Amors* (XI), scambiato verosimilmente a Costantinopoli nel corso dell'estate del 1204. Conon è invitato da Raimbaut a dibattere in merito a una questione di casuistica amorosa, ossia quale, tra due amanti di pari lignaggio e pregio, ma timido l'uno e ardito l'altro, sia più degno di ottenere l'amore della dama. Conon non ha dubbi su quale partito sostenere e inaugura la propria perorazione a favore dell'amante sfrontato affermando, come in IX (vv. 29-30), che «tacere è follia» (v. 9), tanto quanto sperare di ottenere mercé senza richiederla. In ossequio alle dinamiche del *partimen*, a Raimbaut non resta che prendere le parti dell'amante timido, il quale, temendo saggiamente di esporsi a un rifiuto, preferisce lasciare che siano i sospiri a palesare il suo desiderio, nonché le sue silenti buone azioni a conquistare l'amata. A questo punto Conon rincara la dose, ricorrendo, come in X (vv. 7-8), alla fortunata metafora del mal d'amore ovidiano che instaura un'analogia tra il medico e la dama, quest'ultima concepita come la sola capace di alleviare i tormenti dell'amante. Il troviero denuncia dunque la folle condotta del malato che cela al medico il suo male, facendo sì che questo si aggravi inesorabilmente.

Nella seconda canzone propriamente cortese di Conon, *Si voiremant con cele don je chant* (X), protagonista è ancora l'amante timido che spasima in segreto per la più nobile e valente delle dame ma è incapace di rivelarle i propri sentimenti, poiché, non appena si trova al suo cospetto, è sopraffatto da un'invincibile timidezza che lo riduce all'impotenza. Il nucleo tematico su cui si impernia la canzone è dunque quanto mai convenzionale. L'originalità di quest'ultima risiede tuttavia nella scelta di sviluppare il *topos* dell'amante timoroso mediante il sapiente uso di comparazioni concrete, improntate alla vita cavalleresca, come il giocatore di scacchi o il campione di una giostra cavalleresca. Nel primo caso, Conon assimila il proprio amante al giocatore che si mostra tanto abile nel consigliare ad altri la mossa giusta durante il loro gioco, quanto incapace di condurre lucidamente a buon fine la propria partita e non subire lo scacco matto, quando

giunge il suo turno. In maniera analoga, l'amante non ancora avvinto dai lacci di amore si illude di conoscere quest'ultimo e di poterlo governare, salvo poi scoprirsi disarmato e impotente al momento della resa dei conti, quando Amore lo sottomette davvero al suo dispotico volere. Le *comparationes* ispirate al gioco degli scacchi sono estremamente diffuse nella lirica cortese, tanto oitanica quanto provenzale, ma solo in quest'ultima è possibile rintracciare occorrenze simili a quella di Conon: il raffronto più significativo è in Aimeric de Peguilhan, *Atressi·m pren quom fai al joguador*[64]. Anche nella similitudine con il campione della giostra il *tertium comparationis* è dato dal senso di impotenza e smarrimento che coglie quest'ultimo quando, dopo lunghe esercitazioni, una volta giunto sul campo di battaglia pare ignorare del tutto l'arte del duello. Nella terminologia impiegata per sviluppare la similitudine e che pare riecheggiare tutta una serie di occorrenze della poesia provenzale, da Marcabru a Raimbaut d'Aurenga, è forse possibile scorgere un'allusione ironica all'impotenza sessuale che, unita a quella verbale, coglierebbe l'amante in presenza della dama[65]. Il poeta starebbe dunque conducendo una riflessione volutamente sarcastica sulla propria impotenza o incapacità poetica, la medesima che gli viene imputata nella ben nota *Mult me semont Amors ke je m'envoise* (II). Il troviero si scaglia qui contro i Francesi, in particolare i membri della famiglia reale, colpevoli di essersi presi gioco pubblicamente della sua lingua artesiana: questa è la ragione per cui, in apertura del componimento, il poeta si dichiara restio a cantare, malgrado le insistenze di Amore. L'originalità del componimento risiede in prima istanza nell'accoglimento dell'esperienza autobiografica all'interno di un genere tradizionalmente impersonale, nonché avulso dalla realtà, quale la canzone cortese, specie nella sua declinazione trovierica; proprio tale circostanza ha indotto Jodogne a riconoscere nella produzione di Conon uno dei primi esempi di poesia personale[66]. In effetti, *Mult me semont* non è a rigore classificabile come canzone, giacché le prime due strofi, imperniate sulle critiche mosse alla famiglia reale francese, afferiscono piuttosto al genere squisitamente provenzale del sirventese. Particolarmente significativo, a tal proposito, è il legame formale intrattenuto dal testo con un sirventese del più noto esponente del genere, il trovatore Bertran de Born. Si tratta di *Pois als baros enoia e lor pesa* (*BdT* 80.31), il quale ricalca

[64] Sulle *comparationes* ispirate al gioco degli scacchi nella lirica trovierica e trobadorica si veda KAMIN 2019.

[65] Si veda AKEHURST 1983.

[66] Si veda JODOGNE 1964.

l'intelaiatura formale di II e risulta parimenti incentrato sulla condanna della condotta dei francesi e nello specifico del re Filippo Augusto. In questo dialogo intertestuale si inserisce un ulteriore componimento di Bertran che condivide con gli altri due il medesimo schema metrico, nonché lo stesso sistema di rime desinenziali, ossia *A! Lemozin, francha terra cortesa* (*BdT* 80.1). Quest'ultimo costituisce un esempio di perfetta canzone cortese in lode della dama, attraverso il cui raffronto Conon mira plausibilmente a far emergere, per contrasto, la mancata cortesia dell'autrice principale del suo rimprovero, la regina Adele di Blois-Champagne. Come abbiamo mostrato in precedenza, la critica mossa dai suoi detrattori alle «parole artesiane» (v. 13) e non francesi del poeta cela forse in realtà una ben più radicale condanna delle sue posizioni letterarie e politiche. In reazione all'attacco, il poeta dispiega allora un registro, sempre di matrice trobadorica, ampiamente diffuso nel suo dettato lirico, ovvero quello dell'*escondich*, il discorso apologetico[67]. La particolare foga manifestata da Conon nella difesa della propria persona e arte lirica rispecchia una personalità storica e artistica imponente, dal temperamento fiero e ribelle, che non esita a rifiutare altresì un'ideologia erotica basata sul culto del sacrificio e dell'abnegazione. Non a caso, nella terza e ultima strofe della presente canzone, nella quale il poeta ritorna *ex abrupto* alla tematica amorosa, «comme s'il s'apercevait soudain qu'il oublie de payer son tribut à la poésie courtoise»[68], autorizzandoci dunque a classificare il componimento come *sirventes-canso*, egli si definisce «outraigeus del trover» (v. 19), 'insolente nel comporre'.

Tale insolenza raggiunge la sua acme nelle canzoni cortesi afferenti alle modalità trobadoriche del disamore, in cui Conon si presenta come «il vassallo ribelle che rivendica la libertà di dare e di togliere»[69] nel caso in cui una cattiva signoria deluda le sue aspettative, non ricompensando il *servitium* in maniera adeguata.

La prima di queste è *Tant ai amé c'or me convient haïr* (RS 1420), canzone contraddistinta da una certa oscurità semantica, il cui *incipit* già annuncia, in posizione enfatica, la scelta dell'io lirico di non perseverare nella fedeltà verso una donna ingrata e di mutare tempestivamente la propria disposizione d'animo. La delusione dell'io lirico per il precedente amore non sfocia tuttavia in posizioni

[67] Sul registro trobadorico dell'*escondich* si veda RIQUER 1951-1952.

[68] FRAPPIER 1963, p. 130.

[69] FORMISANO 2012, p. 54.

misogine, conformemente a una prassi piuttosto consolidata nelle canzoni trobadoriche di disamore, in cui l'io lirico mira a non alienarsi il favore di possibili amanti future[70]. Egli si dichiara anzi disposto ad attuare il *change*, il cambio di dama, ricercando un nuovo amore più gratificante. Con un tono minatorio, esorta tuttavia le potenziali amanti a non rivelarsi false se non desiderano incorrere nella medesima sorte riservata alla precedente dama, misteriosamente denominata *fause Chapelaine*: dietro l'enigmatico *senhal* si può forse scorgere una metafora religiosa da interpretarsi in chiave oscena, come *l'abeïe as soffraitous* di IV, vv. 22-23. La canzone prosegue sul registro della *mala canso*, con la narrazione di un'oscura vendetta, messa in atto dall'amante ai danni della dama disonesta e che gli sarebbe costata il biasimo da parte dei suoi detrattori. L'enigmatico atto vendicativo consistente nella *covreture de saus*, 'copertura di salici', interpretabile verosimilmente come una denuncia di tradimento, affonda plausibilmente le proprie radici nel folklore francese e inglese. Esso rimanderebbe infatti a una credenza popolare che associa il salice all'infedeltà. Per condannare la condotta del precedente amore, il poeta adotta poi immagini e termini riconducibili alla metafora feudale, in virtù della quale il rapporto tra dama e amante viene equiparato a quello che s'instaura tra il signore feudale e il suo vassallo. L'impiego della metafora è topico nelle canzoni dominate dal disamore, ove l'assimilazione dell'amata al signore ingrato mira a legittimare la scelta di rescindere il vincolo erotico-vassallatico.

La canzone sicuramente più singolare dell'intero *corpus* di Conon, sul piano tanto formale quanto contenutistico, è *Belle doce Dame chiere* (IV). Oltre a ricalcare la struttura metrica di una canzone di Bertran de Born, *Casutz sui de mal en pena* (*BdT* 80.9), essa funge a sua volta da esempio per il *descort* plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vei verdejar* (*BdT* 392.4), la cui *cobla* francese è modellata proprio sulla prima strofe di IV. Il componimento si articola in due sole *coblas singulars*, antitetiche per tono e contenuto. La prima è una tradizionale strofe di elogio della dama, la cui esaltazione cortese sfocia quasi nell'adorazione mistica, sicché l'io lirico si dichiara disposto a rinunciare al Paradiso pur di ottenere in cambio il suo favore. Nella seconda si passa invece, senza soluzione di continuità, all'invettiva misogina e alle accuse di incostanza. Il registro della *mala canso* raggiunge qui picchi di estrema violenza verbale. Per delineare il ritratto della dama infedele il poeta attinge a una serie di metafore sessuali di ascendenza marcabruniana. Al castigatore per antonomasia della

[70] Si veda RIQUER 1996-1997, p. 113.

fals'amor Conon impronta ad esempio l'immagine della gazza mutevole, debitrice dell'oscena *flor pic-vairada*, o ancora l''Abbazia dei miserabili' (vv. 22-23), metafora religiosa ispirata dalle litanie della Vergine che verosimilmente richiama l'*Abat Saint Privat* del celebre dittico dell'*Estornel* di Marcabru (*BdT* 293.25 e 293.26). La stessa struttura a contrasto, con una tale discrepanza tonale tra le due strofi, rimanderebbe a una tecnica dialettica cara alla letteratura medievale e tipica proprio di Marcabru: un noto esempio è dato dalla tenzone tra Marcabru e Uc Catola *Amics Marcabrun, car digam* (*BdT* 451.1)[71]. Va sottolineato infine il rimpianto, esternato dall'io lirico nella canzone di Conon, per aver adoperato parole misogine a causa della cattiva condotta di una singola dama (vv. 13-15). Il medesimo riferimento a un'esclusiva fonte di sofferenza è presente nella canzone VIII (*L'autrier un jor aprés la Saint-Denise*), introdotta da un tipico *incipit* di pastorella. Oltre a costituire una marca di genere, nonché un elemento funzionale alla deissi spazio-temporale del racconto, la formula incipitaria *l'autrier* mira tradizionalmente a garantire una verosimiglianza, seppur simulata, alla narrazione[72]. Nel nostro caso, essa si accompagna a riferimenti cronologici e geografici individuabili con precisione nella realtà contingente del troviero, assicurando dunque al componimento quel carattere di «poesia personale, all'insegna del "vissuto"»[73] che abbiamo riscontrato nella canzone II. Il ritorno a Béthune, suo luogo d'origine, stimola nel troviero il ricordo dei maldicenti, colpevoli di averlo tacciato di misoginia. Nel dettato lirico di Conon, le figure topiche dei *lauzengiers* / *losengiers* non costituiscono mai un ostacolo che si frappone tra l'amante e la dama, ma vengono evocati solo in quanto fonte di oltraggio all'onore del fiero poeta; essi trovano del resto la più compiuta e concreta manifestazione nei principali detrattori del troviero, Filippo Augusto e la regina Adele di Francia (II). All'attacco personale scagliato contro i maldicenti si affianca ancora una volta il registro dell'autodifesa: chi accusa l'autore di misoginia ha frainteso il suo messaggio poetico, giacché egli ha biasimato, nelle sue canzoni, la condotta di un'unica dama infingarda; al pari di un crudele ladrone, costei merita che ne sia fatta giustizia. L'insistenza del poeta nell'additare in una singola figura femminile l'unica causa delle sue sventure deve certamente aver contribuito ad avvalorare la lettura "biografica" del suo *corpus* lirico, concepito quasi

[71] Si veda MENEGHETTI 2003.

[72] Sulla formula incipitaria *l'autrier* si vedano ABRAMOWICZ 1988 e FRANCHI 2006, p. 120 e sgg.

[73] FORMISANO 1993, p. 151.

alla stregua di un canzoniere. Abbiamo tuttavia mostrato come una lettura di questo tipo non sia accettabile, nonostante la produzione di Conon sia caratterizzata in effetti da forti accenti personali. Terminata la requisitoria contro il vecchio amore, l'io lirico protagonista di VIII dichiara di aver compiuto il *change* e procede dunque a decantare, in termini assolutamente convenzionali e rarefatti, i pregi della nuova amata, dipinta iperbolicamente come 'la migliore del reame di Francia, anzi del mondo' (vv. 25-26).

Nell'ultima canzone dominata dal disamore, ossia *Se raige et derverie* (V), i moduli poetici del disamore di ascendenza trobadorica sono tutti rappresentati: *in primis* la polemica contro Amore, ritratto nelle vesti di un signore fellone colpevole di aver spinto il suo servitore verso una dama indegna. Compare poi un lieve accenno alla tematica del cambio (vv. 15-16) che cede tuttavia subito il passo al registro del vituperio, svolto, quest'ultimo, mediante il ricorso ad immagini concrete cui viene comparata, in forma di similitudine o metafora, la dama infida che ha deluso le aspettative del poeta. Costei diviene dunque una terra sterile, incapace di dare frutti, una fredda statua o la lupa selvaggia, che sceglie di accoppiarsi con il membro peggiore del branco. Quest'ultima *comparatio* assume un particolare rilievo poiché non è possibile reperire all'interno della tradizione dei bestiari un simile riferimento alle attitudini amatorie della lupa. Pare che le prime occorrenze del motivo vadano rintracciate proprio nel presente componimento di Conon e nella coeva o di poco posteriore *Estat ai gran sazo* di Peire Vidal (*BdT* 364.21)[74]. *Se raige* dispiega infine il modulo del *comjat*, chiudendosi con la scelta dell'io lirico di congedarsi definitivamente da una cattiva signoria.

Le due canzoni di crociata di Conon si caratterizzano per la medesima compresenza di registri differenti riscontrata nella maggior parte delle canzoni d'amore.

Gli esordi di *Ahi! Amors, com dure departie* (VI) e *Bien me deüsse targier* (VII) afferiscono entrambi al sottogenere, destinato a incontrare un grande successo nel dominio d'*oïl*, della *chanson de départie* per la crociata, nello specifico quella a voce maschile, al cui centro vi è il lamento del cavaliere-troviero costretto a congedarsi dall'amata a causa dell'imminente partenza per la spedizione oltremare[75]. Si assiste qui dunque a un rovesciamento della situazione cortese

[74] Si veda BIANCIOTTO 1994. Una prima indagine sulle occorrenze della *comparatio*, limitatamente all'ambito trobadorico, è in KASTNER 1933. Sulla presenza del motivo in Peire Vidal si veda SANGUINETI-SCARPATI 2013, p. 111, nota ai vv. 45-47.

[75] Sul sottogenere della *chanson de départie* si vedano BEC 1977, I, p. 157 e sgg., e DIJKSTRA 1995, mentre per la sua fortuna nel dominio oitanico si veda BARBIERI 2015a. Sulla *chanson de*

tradizionale, giacché gli amanti sono in principio uniti e costretti poi a separarsi[76]. Il dramma della separazione viene icasticamente rappresentato in VI con la scissione topica tra cuore e corpo, con il primo lasciato in custodia alla dama[77]; in VII esso assume invece risvolti maggiormente sensuali, giacché all'esaltazione gioiosa dell'animo, proteso verso Dio, fa da contraltare il rammarico per l'imminente mortificazione della carne, causata dall'allontanamento dall'amata.

In *Ahi! Amors* il registro amoroso resta confinato nella strofe incipitaria e nei primi due versi della seconda, dopodiché ha inizio l'*Aufrufslieder,* il canto di esortazione alla crociata[78]. Il cambio di tono è marcato anche retoricamente dal passaggio dalla prima persona singolare dei pronomi alla terza impersonale, e dunque dalla dimensione individuale del dramma del singolo a quella della missione collettiva[79]. Nella sua propaganda crociata, Conon attinge a un ampio serbatoio di formule e immagini tipici dei documenti papali e della predicazione del tempo. Alcuni temi sono trattati con particolare veemenza, ad esempio la necessità di ripagare il sacrificio di Cristo, soccorrendolo nei suoi santi luoghi, l'obbligo di contribuire economicamente alla spedizione riservato a coloro che non possono prendervi parte fisicamente, l'accettazione gioiosa della morte incontrata nella lotta per la fede, e soprattutto il dovere di castità delle donne, i cui compagni sono impegnati in Oriente nella difesa della cristianità.

Sebbene la tematica amorosa sia circoscritta a una minima porzione del testo, proprio l'esordio cortese della canzone è verisimilmente all'origine della sua straordinaria fortuna, nonché della sua inclusione all'interno dei grandi canzonieri trovierici di matrice aristocratica, incentrati su un canone esclusivamente dedicato all'amore cortese[80]. Oltre che dall'elevato numero di codici relatori, la

départie a voce femminile si veda invece RESCONI 2016. Il contenuto squisitamente cortese dell'*incipit* di *Ahi! Amors, com dure departie* (VI) ha indotto BÉDIER 1909 e in seguito BEC 1977, I, p. 157, a classificare la canzone di Conon rispettivamente come *chanson d'amour* e *chanson de départie*. Diversamente, DIJKSTRA 1995, pp. 75-83, mostra come tale esordio sia in realtà funzionale a introdurre, a partire dal v. 10, il vero tema della canzone, ossia la propaganda crociata; richiamando l'esperienza dolorosa del distacco dall'amata, compiuta per un fine superiore, l'io lirico mira, secondo Dijkstra, a evidenziare il proprio sacrificio, proponendosi così come modello esemplare di comportamento. La studiosa colloca pertanto il testo tra le «chansons d'appel à la croisade» o *Aufrufslieder*.

[76] Si veda PAYEN 1974.

[77] Sul motivo topico della scissione tra cuore e corpo si veda BRUNI 1988. Per la presenza del motivo nelle canzoni di crociata si rimanda in particolare a ROSENSTEIN 1991.

[78] Si veda DIJKSTRA 1995 e *supra*, nota 75.

[79] Si veda BARBIERI 2015, p. 50.

[80] Si veda BARBIERI 2015.

fortuna del componimento è testimoniata anche dalle innumerevoli riprese e imitazioni, non solo metriche, da parte di trovieri, trovatori e Minnesänger.

In *Bien me deüsse targier* (VII) viene concesso maggiore spazio al sottogenere della *chanson de départie*, che occupa due intere strofi; la tematica amorosa si affaccia poi nuovamente nel breve spazio dei vv. 47-48. Dopo un inizio cortese, la canzone si trasforma in una violenta tirata contro i re crociati di Francia e Inghilterra, accusati di dilapidare i fondi della decima saladina, destinati alla crociata, per finanziare le loro guerre intestine, e contro tutti i signori crociati che tardano a partire, ricoprendo di onta le proprie terre. La canzone assume dunque i toni e i contenuti tipici del sirventese provenzale, gli stessi che caratterizzano la canzone di crociata che Bertran de Born compone sul medesimo argomento e invia proprio a Conon, tramite il *senhal Mon Ysombart*, ossia *Ara parra de prez qals l'a plus gran*.

Anche il *débat* fittizio *L'autrier avint en cel autre païs* si distingue per originalità. A differenza di quanto avveniva in VIII, l'*incipit* da pastorella ci introduce qui in una dimensione tipicamente narrativa, le cui coordinate spazio-temporali risultano idefinibili. Protagonisti del dibattito, riportato da un narratore onnisciente, sono un cavaliere e una vecchia dama dalla bellezza ormai sfiorita, la quale, dopo essersi mostrata sorda per anni alle profferte del cavaliere, in ottemperanza alle regole della cortesia, decide infine di accordargli il suo amore ma riceve a sua volta uno sprezzante diniego. Un primo notevole elemento parodico, rispetto alle convenzioni del codice cortese, è dato dall'inversione dei ruoli tradizionali: è infatti la dama a compiere la prima mossa e a formulare la richiesta d'amore. Così facendo, ella si espone inoltre a uno sdegnoso rifiuto, nonché all'umiliazione di veder biasimato il proprio aspetto non più avvenente: il ritratto del volto della dama sfigurato dal tempo, tracciato dal cavaliere, è impietoso. Una simile raffigurazione della dama, priva di gioventù e bellezza, è rintracciabile, in ambito trobadorico, solo nella *mala canso* di Raimbaut de Vaqueiras, *D'una dona·m tueill e·m lais* (*BdT* 392.12). Il rischio che la spietata franchezza del cavaliere possa muovere il pubblico a compassione nei confronti della dama è fugato all'istante, con il disvelamento della cattiva fede di quest'ultima che traspare dalle successive offese. Tra i due protagonisti del dibattito ha dunque inizio una violenta schermaglia a colpi di insulti reciproci, che rimanda al genere italiano del contrasto, nonché al suo prototipo provenzale, cui Conon si è verosimilmente

ispirato, ossia il celebre contrasto bilingue con la genovese di Raimbaut de Vaqueiras[81]. Erede del modello biblico della moglie di Putifarre, la dama del *débat* non sa accettare il rifiuto ed imputa la mancanza di desiderio per lei a una celata omosessualità del cavaliere. Costui reagisce a sua volta assimilando l'antica avvenenza della dama alla mitica città di Troia, della quale non resta nulla fuorché le rovine, e mostrando altresì l'infondatezza delle sue vanterie in merito a fantomatici illustri pretendenti.

Il *débat* ci offre dunque un ulteriore brillante esempio, in chiave parodica, del potenziale eversivo dell'ideologia erotica di Conon. Egli rifiuta infatti l'etica tradizionale dell'insoddisfazione e del dolore, quale fonte di gioia e affinamento, rivendicando il diritto di esigere una ricompensa al proprio *servitium*. L'insofferenza verso le convenzioni di un codice astratto, quale quello del "grande canto cortese", si sostanzia altresì nella scelta di ancorare maggiormente alla realtà il proprio dettato lirico, guardando ai modelli della poesia storica, politica e satirica forniti dai provenzali. È con questi ultimi che il troviero sceglie di intrattenere un fruttuoso dialogo poetico, il cui tratto più rilevante va di certo individuato nella bidirezionalità degli scambi.

[81] Sul contrasto nella lirica italiana delle origini si veda ARVEDA 1992.

1.3. Conon de Béthune tra trovieri e trovatori

La critica è ormai unanime nel considerare Conon de Béthune uno dei principali anelli di congiunzione tra l'esperienza lirica trobadorica e quella oitanica[82]. La sua opera si inserisce infatti in una fitta rete di relazioni intertestuali intessuta con alcuni dei più rilevanti trovatori coevi, denunciando altresì importanti debiti contenutistici e formali verso la produzione di esponenti delle generazioni anteriori. Come si è mostrato nel paragrafo precedente, Conon sceglie di attingere a piene mani al «grand laboratoire qu'est la poésie meridionale […] du XII^e^ siècle»[83], accogliendone forme, temi e registri. Egli mostra una costante predilezione per il genere del sirventese, l'attacco personale, i registri satirici del disamore; dai trovatori eredita, in breve, l'interesse per una poesia maggiormente ancorata alla realtà. Notevole è dunque la distanza che lo separa invece dagli altri membri della cosiddetta prima generazione trovierica, il cui dettato lirico, oltre a essere decisamente autoreferenziale, si caratterizza per l'accentuato formalismo e l'adesione a un preciso codice ideologico e amoroso[84]. A tal proposito, è stato possibile individuare un legame tra la canzone V di Conon e i due componimenti che costituiscono dei veri e propri manifesti poetico-ideologici della lirica cortese d'*oïl*, in quanto destinati a orientare in maniera decisiva gli sviluppi futuri di questa tradizione: si tratta di *D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664) e *Amors tençon et bataille* (RS 121) di Chrétien de Troyes[85]. Tale rapporto intertestuale pare estendersi anche ai due testi trobadorici coinvolti, insieme a *D'Amors qui m'a tolu a moi*, nel celebre "dibattito *Carestia*", anche noto come "polemica tristaniana". Con queste etichette si suole alludere a un'affascinante polemica letteraria, sorta negli anni settanta del XII secolo e imperniata sul tema della ricompensa

[82] L'affermazione è di FRAPPIER 1963, p. 140.

[83] WOLFZETTEL 2015, p. 15.

[84] Sull'ideologia amorosa della prima generazione trovierica si veda ZAGANELLI 1982. Sul *grand chant courtois* si veda FORMISANO 2012, pp. 52 e sgg. Sul formalismo del *grand chant courtois* si veda la lettura di MENEGHETTI 2009.

[85] Si deve a SCHIASSI 1999-2000, p. 419 e sgg., il merito di aver rintracciato per prima questo legame. Sul ruolo di manifesti ideologici della lirica trovierica rivestito dalle due canzoni di Chrétien si vedano ZAGANELLI 1982, p. 31, ROSSI 2001, p. 403, TYSSENS 2002, p. 39, nota 55, e soprattutto FORMISANO 2009, p. 318, il quale osserva che in *D'amors* Chrétien «sembra riassumere i tratti etici e formali che più caratterizzano la poesia di troviero sì da meritarsi di essere considerato alla stregua di un iniziatore».

in amore, che svolse un ruolo di capitale importanza «nella definizione dell'ideologia trobadorica e della sua irradiazione nel Medioevo europeo»[86]. I due componimenti provenzali cui facciamo riferimento sono, chiaramente, *Non chant per auzel ni per flor* (*BdT* 389.32) di Raimbaut d'Aurenga e *Can vei la lauzeta mover* (*BdT* 70.43) di Bernart de Ventadorn. Nel primo, che si configura come una *chanson de change*, Raimbaut prospetta una felice realizzazione dell'amore – concepito come passione ineluttabile originata da un potere sovrannaturale, pari a quello del filtro tristaniano – ed esorta la nuova amata a imitare la condotta di Isotta, concedendosi sia al poeta, sia al marito. A questa visione ottimistica fa da contraltare il pessimismo rinunciatario di Bernart, il quale, nell'impossibilità di ottenere dall'amata una ricompensa al *servitium*, sceglie di abbandonare al contempo l'amore e il canto. Chrétien si schiera infine contro entrambi, promuovendo una libera ma incondizionata sottomisione alle leggi di Amore. Questa impone di perseverare nella fedeltà alla dama, anche in caso di mancata ricompensa. È quanto recita la celebre formulazione della "carestia amorosa" in *D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664, vv. 37-45):

> Cuers, se ma dame ne t'a chier,
> ja mar por cou t'en partiras:
> tous jours soies en son dangier,
> puis qu'empris et comencié l'as.
> Ja, mon los, plenté n'ameras,
> ne pour chier tans ne t'esmaier;
> biens adoucist par delaier,
> et quant plus desiré l'auras,
> plus t'en ert douls a l'essaier.

La strada dell'ortodossia cortese additata da Chrétien sarà percorsa da tutti i maggiori trovieri della prima generazione. Come osserva Meneghetti: «fin dall'inizio la scelta ideologica del *grand chant courtois* è rigorosamente unitaria nel nome di un idealistico culto del sacrificio»[87], culto verosimilmente debitore della "carestia amorosa" propugnata da Chrétien e da questi probabilmente imposto. L'unico disposto a deviare dal cammino tracciato dal troviero di Troyes pare essere proprio Conon, il quale, nella canzone V, ove dispiega tutti i moduli

[86] SPETIA 2017, p. 9, cui si rimanda per la "questione *Carestia*" e l'ampia bibliografia pregressa.

[87] MENEGHETTI 1992, p. 156.

del disamore di matrice trobadorica, sembra collocarsi consapevolmente sul fronte opposto a Chrétien, rappresentato dai trovatori Bernart e Raimbaut. Molteplici sono gli echi e le riprese letterali dalla canzone della *lauzeta*, ad esempio in V, v. 11: «Tolu m'avés la vie», che richiama il verso incipitario di *D'Amors qui m'a tolu a moi*, a sua volta modellato su Bernart, *Can vei*: «Tout m'a mo cor, e tout m'a me / e se mezeis e tot lo mon» (*BdT* 70.43, vv. 13-14); ma soprattutto V, v. 32: «et si me part de li» che riecheggia il celebre verso con il quale Bernart si congeda dall'amata, attuando la *recreantise*. Un ulteriore legame, stavolta di ordine formale, individuato da Meneghetti, riguarda la ripresa in V da parte di Conon dello schema rimico, nonché di ben tre rime, di Bernart de Ventadorn, *Estat ai com om esperdutz* (*BdT* 70.19), classificabile come *chanson de change*[88]. Se è vero dunque che Bernart de Ventadorn, con il suo 'lirismo puro', costituisce, come universalmente noto, un riferimento imprescindibile per l'esperienza del *grant chant courtois*, Conon sembra il solo interessato a seguire il versante 'eterodosso' del trovatore, privilegiando i componimenti di quest'ultimo ascrivibili al disamore.

Non mancano in V i riferimenti all'altro vertice della polemica, ossia Raimbaut d'Aurenga. Oltre alla ripresa del modulo della *chanson de change* (cfr. V, nota ai vv. 15-16), il ricorso all'immagine della statua, come termine di paragone cui assimilare la bellezza altera della dama, non può che richiamare alla memoria l'episodio della *Salle aux images* del Tristano di Thomas. Qui Tristano indirizza invano il proprio amore a un freddo e impassibile simulacro, ossia la statua di Isotta, fatta costruire a immagine e somiglianza della regina lontana. Allo stesso modo, l'amante messo in scena da Conon lamenta la condotta della dama, arida e fredda come pietra. Ben prima di Conon, già Raimbaut d'Aurenga si era identificato con l'amante di Cornovaglia, assumendone persino il nome come *senhal*.

Un ultimo richiamo lampante al *débat Carestia* è contenuto in V, vv. 38-40, ove Conon reimpiega i termini *raisons* e *mesure* presenti in ben due luoghi di *Amors, tençon et bataille*:

> S'est bien tans et mesure
> et raisons et droiture
> ke li rende s'amor.
> (V, vv. 38-40)

[88] MENEGHETTI 2003, p. 70. Per l'impiego del registro della *chanson de change* da parte di Bernart de Ventadorn si veda RIQUER 2008.

Raison li convient despandre
et mettre mesure en gages
[…]
Molt m'a chier Amors vendue
s'onor et sa seignorie,
k'a l'entreé ai despendue
mesure et raison guerpie
(*Amors, tençon et bataille,* RS 121, vv. 23-24 e 33-36)

L'asservimento di Chrétien è totale: nel momento in cui decide di varcare le soglie del feudo di Amore e di riconoscersi nelle sue leggi, egli accetta di abbandonare senno e misura. Conon rivaluta in positivo i due valori cardine della cortesia provenzale, riferendoli tuttavia all'atto – contrario alla cortesia – della *recreantise*. L'amante di Conon, al pari di quelli di Bernart e Raimbaut, rivendica a gran voce il diritto di abbandonare Amore, qualora costui non assecondi più il suo volere[89].

L'eterodossia cortese sfoggiata da Conon è di certo all'origine del ruolo marginale che egli ricoprì all'interno della cerchia poetica sorta alla fine del XII secolo attorno alla figura di Gace Brulé[90], troviero sciampagnino e protetto d'elezione della contessa Maria di Champagne. L'analisi di nomi e *senhals*, contenuti negli *envois* della prima generazione trovierica, ha consentito di individuare una rete di poeti-amici, con a capo Gace Brulé, i cui membri «vivent d'émulation, échangent leus œuvres, les exécutent, en somme participent au même ideal de poésie, d'amour, d'amitié»[91]. Il grande assente pare essere proprio Conon de Béthune, il cui nome compare solo in due componimenti del troviero piccardo Blondel de Nesle[92], ossia *Quant je pluz sui en paour de ma vie* (RS 1227) e *Tant ai en chantant prié* (RS 1095). Blondel si rivolge a Conon con toni familiari:

Quennes, en Blondel est nee
L'amour, qui ja ne faudra,
Tant de mal ne li fera.

[89] Un ulteriore legame tra Chrétien e Conon è individuato da RON FERNÁNDEZ 2009, il quale ravvisa una coincidenza tra i rimanti in *-ise* di VIII e quelli di *Amors tençon et bataille* (*RS* 121); sulla questione si rimanda a VIII, *Metrica*.

[90] SCATTOLINI 2013, p. 255, in partic. nota 4, evidenzia tale marginalità.

[91] DRAGONETTI 1960, p. 352. Sugli *envois* si veda il cap. IV, in partic. pp. 352-371. Sul circolo poetico di Gace Brulé si veda anche SCATTOLINI 2013.

[92] Si veda LEPAGE 1994, pp. 9 e sgg.

(RS 1227, vv. 85-87)

Chançonete, a Quennon di
que Blondiaus a de sa dame chanté,
et si te die pour l'amour de li.
(RS 1095, vv. 49-51)

Appartenente alla cerchia di Gace è anche quel *Noblet* cui Conon invia la canzone IX (v. 43), identificato da Petersen Dyggve con Guglielmo V di Garlande, signore di Livry[93]. *Noblet* viene menzionato in ben tre canzoni di Gace Brulé: *Au renouveau de la douçour d'esté* (RS 437), *Quant fine Amour me prie que je chant* (RS 306) e *Mout ai esté longuement esbahis* (RS 1536), nonché in un componimento di Pierre de Molins: *Chanter me fet ce dont je crien morir* (RS 1429).

Un ulteriore legame con il circolo poetico di Gace è ravvisabile nell' *envoi* di VII, la cui autenticità è tuttavia fortemente sospetta (cfr. VII, *Nota al testo* e nota ai vv. 53-56). Qui l'io lirico menziona un certo *Gilon* che avrebbe screditato Amore, compromettendo l'accrescimento del suo valore. Si tratta verosimilmente di Gilles de Viés-Maisons[94], autore di una celebre *mala canso*, curiosamente attribuita a Conon da **R**, ossia *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (RS 15). La paternità di Gilles è ormai certa, giacché questa canzone si inserisce in una vivace polemica letteraria sul canto d'amore che vede coinvolti Gace Brulé, con la canzone *Tant m'a mené force de seignorage* (RS 42), il Castellano di Coucy, con *La douce voiz du louseignol sauvage* (RS 40), nonché nuovamente Gilles de Viés-Maisons, con il componimento *Se per mon chant me deüsse aligier* (RS 1252)[95]; gli interventi di Gace Brulé e del Castellano mirano a ristabilire l'ortodossia cortese compromessa da Gilles, redarguendolo per la sua defezione dal ruolo di perfetto amante. L'attitudine amatoria manifestata da Gilles in *Chanter m'estuet* collima perfettamente con quella assunta da Conon nelle sue canzoni di disamore; proprio questa comunanza d'intenti deve aver spinto il compilatore di **R** ad attribuire la canzone al troviero di Béthune. Non è forse un azzardo scorgervi un omaggio allo stesso Conon, giacché la canzone di Gilles presenta il medesimo schema metrico di VI e VIII.

[93] Si veda PETERSEN DYGGVE 1942a e 1951, pp. 44-53, e IX, nota al v. 43.

[94] Si deve l'identificazione a PETERSEN DYGGVE 1951, p. 60.

[95] Sulla polemica, individuata da GRUBER 1983 [trad. it. in FORMISANO 1990, pp. 339-356], si vedano anche JUNG 1986, FORMISANO 2009, pp. 330-332, e SCATTOLINI 2013.

Forse rilevante ai fini del nostro discorso è un altro richiamo a Gilles, contenuto stavolta nella canzone di Gace Brulé, *Douce dame, grés et graces vous rent*. Al termine del componimento, Gace interpella Gilles per fargli notare che un amante falso e sleale ha minor valore di un amante sfortunato, dopodiché aggiunge: 'che vi sia di lezione, a voi e all'altro [amante] sofferente':

> Par Deu, Gilet, faux amanz desloiez,
> qui d'amors s'est partiz et esloigniez,
> vaut assez pis c'uns autres enragiez;
> chastoiez en vous et l'autre dolant.

La figura dell'*autre dolant* adombra plausibilmente il secondo destinatario del componimento, Renaut, che Gace tenta di distogliere dal proposito di abbandonare l'amore; ma potrebbe anche celarsi in questi versi un riferimento a Conon, colui che più di ogni altro *d'amors s'est partiz et esloigniez* nelle sue canzoni afferenti ai registri del *comjat*, della *chanson de change* e della *mala canso*. Ad ogni modo, dalla canzone affiora chiaramente il credo ideologico di Gace, fondato anzitutto sulla condanna della *recreantise*[96].

Alla luce di tali considerazioni, si può ragionevolmente supporre che l'attacco sferrato a Conon dalla famiglia reale e dalla contessa Maria di Champagne nel testo II abbia come principale obiettivo la concezione letteraria del troviero, nonché, come abbiamo visto, le sue posizioni politiche (cfr. *supra*, § 1.1); il discorso 'non francese' di Conon, biasimato a corte, sarebbe *in primis*, come rileva Barbieri, un discorso non convenzionale sulla *fin'amor*[97]. In Maria di Champagne si può ravvisare del resto:

> la première responsable de l'affirmation du courant le plus purement lyrique de la poésie des troubadours et de sa fortune dans le Nord, et de la fixation rigide et sclérosée des règles de l'amour courtois à travers la protection accordée à quelques trouvères tels que Gace Brulé et à Chrétien de Troyes[98].

[96] Sull'ideologia erotica di Gace Brulé si veda ZAGANELLI 1982, pp. 101-142.

[97] Si veda BARBIERI 2013. Già GROS 2012, p. 26, pur sostenendo ancora l'ipotesi linguistica, si domanda «si le dépit de voir contestée sa langue ne cache pas, sous un autre alibi qui tiendrait au désaccord politique, une blessure ô combien plus grave aux yeux de l'artiste: le mépris de son esthétique».

[98] BARBIERI 2013, p. 294.

Il particolare rammarico generato in Conon dalla presenza della contessa è dunque dovuto, verosimilmente, al peso del giudizio di quest'ultima nella definizione di un canone lirico d'*oïl*.

L'ostilità palesata dalle corti di Parigi e Champagne per l'eterodossia poetica di Conon trova un riflesso anche nella nota censura attuata ai danni del troviero da buona parte della tradizione manoscritta, in particolare dai canzonieri parigini **KNPX**[99] . Oltre a presentare un canone incentrato quasi esclusivamente sulla *fin'amor* e il filone del *grand chant courtois*, dal quale viene dunque escluso qualsivoglia genere maggiormente ancorato alla realtà contingente, questi canzonieri concordano nell'assegnare la privilegiata posizione incipitaria al trio Gace Brulé, Castellano di Coucy, Blondel de Nesle (oltre chiaramente a Thibaut de Champagne).Ciò a testimonianza dell'assoluta preminenza dei tre poeti, cantori ortodossi della *fin'amor*, i quali erano dunque riconosciuti, già dalla generazione successiva, come indiscussi capiscuola della lirica cortese oitanica del XII secolo (cfr. *infra*, § 2.3).

[99] Si vedano FORMISANO 1993, p. 150; CEPRAGA 2004, p. 411; FORMISANO 2008, p. 105; FORMISANO 2009, p. 319; BARBIERI 2013, pp. 287-288.

2. La tradizione manoscritta

2.1. Le fonti

Si riporta di seguito l'elenco dei testimoni che hanno tramandato i componimenti di sicura attribuzione a Conon de Béthune, corredato di brevi schede descrittive[100]. Di ogni codice si segnalano anzitutto la provenienza geografica e la collocazione cronologica. In seguito si fornisce qualche informazione sommaria circa il contenuto del canzoniere e la sua struttura, illustrando altresì il criterio che soggiace alla seriazione dei componimenti all'interno del manoscritto[101]. Si dà infine la lista delle liriche di Conon tràdite dal codice, secondo il loro ordine di comparsa: il numero del componimento (determinato dalla sua posizione nella presente edizione) è preceduto dall'indicazione della carta ed eventualmente seguito dalla rubrica attributiva, in caso di assegnazione a un altro autore.

C: Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389.

[100] La lista più completa dei manoscritti contenenti testi lirici in lingua d'*oïl* è fornita da SPANKE 1955, cui si rimanda anche per le sigle adottate, da integrare per i ritrovamenti successivi con LINKER 1979. La descrizione, più o meno dettagliata, di tali codici è contenuta in RAYNAUD 1884, vol. I, da integrare con JEANROY 1918 e GENNRICH 1921, pp. 294-346, nonché sempre in LINKER 1979. La più recente descrizione della tradizione manoscritta oitanica, con particolare attenzione al contenuto dei canzonieri e agli autori ivi presenti, dei quali si fornisce, per ciascun codice, anche un indice ordinato secondo un criterio alfabetico, è in GATTI 2019, pp. 43-80. Si vedano infine gli elenchi dei codici relatori stilati da BARBIERI 2001, pp. 13-20, e RAUGEI 1981, pp. 7-11, per le rispettive edizioni di Hugues de Berzé e Gautier de Dargies, contenente quest'ultima anche un'analisi linguistica e scriptologica di ciascun manoscritto. Per quanto concerne le relazioni tra i testimoni, l'unico studio complessivo della tradizione trovierica è rappresentato ancora da SCHWAN 1886 (sull'argomento si rimanda al paragrafo successivo). Riguardo alle sigle assegnate ai testimoni oitanici ignoti a SPANKE 1955 e LINKER 1979, ci siamo attenuti all'uso di GATTI 2019a, nel caso di **St** (invero noto a LINKER 1979, il quale rinuncia tuttavia ad attribuirgli una sigla), e di RESCONI (scheda *TRALIRO*) per **vat**; quanto a **Z**[a], siglato **za** da SPANKE 1955 e LINKER 1979, abbiamo preferito rifarci a SPETIA 1997. Nel caso dei canzonieri provenzali si adottano le sigle convenzionali impiegate dalla filologia occitanica, con l'aggiunta di una "p" in esponente. Sull'insieme della tradizione manoscritta occitana si vedano GRÖBER 1877, AVALLE 1993, ASPERTI 2002, ZUFFEREY 1987 (quest'ultimo anche per l'analisi grafico-linguistica dei canzonieri provenzali).

[101] Sui diversi criteri adottati dai compilatori dei canzonieri oitanici per l'ordinamento dei testi si veda in particolare BATTELLI 1999.

Codice pergamenaceo esemplato in area lorenese tra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV[102]. Sul piano quantitativo, è la silloge più rilevante della lirica trovierica giacché ospita 524 componimenti ordinati alfabeticamente secondo l'iniziale di *incipit*. La *scripta* è caratterizzata da una cospicua presenza di tratti lorenesi. Le rubriche attributive, in origine assenti, sono state aggiunte da una mano di poco posteriore. Il codice è interamente provvisto di rigatura musicale, rimasta tuttavia priva di notazione. Tramanda i componimenti I, III, VI, VIII e X e attribuisce erroneamente a Conon il *jeu-parti Amis Bertrans, dites moi la meillour* (RS 2000) e la canzone *Voloirs de faire chanson* (RS 1859).

1v	VI
2r	RS 2000
98r	I
123r	VIII
224v	X
237v	III (adespoto)
246v	RS 1859

C^{p}: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.

Codice pergamenaceo, allestito nel Narbonese nel secolo XIV, che presenta una ripartizione in sezioni antologiche consacrate a singoli autori[103]; la parte finale del canzoniere accoglie invece una serie di componimenti adespoti, seguita da una sezione incompleta di testi dialogici, quali tenzoni e *partimens*. Quest'ultima ospita il *partimen* con Raimbaut de Vaqueiras (XI).

393r	XI

D^{a}: Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R.4.4.

[102] Sul canzoniere oitanico **C** si vedano MORENO 1999 e UNLANDT 2012; edizione diplomatica (sulla base di una copia parigina del ms.) in BRAKELMANN 1867-1868; le canzoni omesse da Brakelmann erano già state pubblicate in edizione diplomatica da WACKERNAGEL 1846; le trascrizioni di Brakelmann e Wackernagel sono state collazionate direttamente sul ms. originale da GRÖBER-VON LEBINSKI 1879; una descrizione del codice è in SINNER 1772; per la lingua del canzoniere si veda SEYDLITZ-KURZBACH 1898. Sui canzonieri lorenesi afferenti a s^{m} di Schwan e in particolare sullo stretto rapporto che intercorre tra **C** e **U** si veda BELDON 2004.

[103] Sul canzoniere provenzale **C^{p}** si vedano JEANROY 1913, MONFRIN 1955, RADAELLI 2005 e LEÓN GOMEZ 2012.

Ampia sezione di testi aggiunta al nucleo originario del canzoniere provenzale estense (**D^{p}**), codice di provenienza veneta che si presenta come il frutto di una stratificazione progressiva di materiali. Questa seconda parte, la cui composizione si colloca plausibilmente entro il 1254, comprende le carte 153-211 e cita espressamente la sua fonte, ossia il celebre *Liber domini Alberici*[104]: si tratta di un'antologia di componimenti trobadorici che, secondo una fortunata ipotesi, messa poi in discussione[105], Uc de Saint-Circ avrebbe allestito a Treviso per il suo protettore Alberico da Romano. La *scripta* si caratterizza per la cospicua presenza di tratti veneti e oitanici[106]. **D^{a}** presenta la medesima struttura di **D**, ossia una suddivisione in sezioni d'autore, a loro volta tripartite per genere. Conserva nella parte finale il *partimen* con Raimbaut de Vaqueiras (XI).

201v XI

E^{p}: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.

Realizzato nella Francia meridionale, verosimilmente in Linguadoca, nei primi anni del XIV secolo, il codice pergamenaceo è poi giunto in Italia, dove è divenuto proprietà degli Estensi[107]. Esso presenta una ripartizione per generi: canzoni, testi dialogici, biografie e *dansas* anonime; segue infine una sezione di canzoni di Guiraut d'Espanha. Conserva il *partimen* tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras nella sezione dei componimenti dialogici.

217 XI (adespoto)

G^{p}: Milano, Biblioteca Ambrosiana, R. 71 sup.

[104] Sul codice estense si vedano MUSSAFIA 1867, BERTONI 1907, BARBIERI 1995, LACHIN 1995 e 2008, SPETIA 1997, pp. 19-48, ZUFFEREY 2007, ZINELLI 2004 e 2010; su **D^{a}** nello specifico si vedano ZUFFEREY 2007, LACHIN 2008 e ZINELLI 2010; sul *Liber Alberici* si veda MENEGHETTI 1991. Per una riproduzione fototipica del canzoniere si veda AVALLE-CASAMASSIMA 1979-1982. La descrizione del manoscritto è in SPETIA 1997.

[105] Cfr. ZINELLI 2010, p. 97.

[106] Cfr. ZINELLI 2010, p. 86 e sgg.

[107] Sul canzoniere provenzale **E^{p}** si veda MENICHETTI 2015.

Codice membranaceo esemplato in Italia settentrionale entro l'ultimo trentennio del XIII secolo e contraddistinto dalla presenza della notazione musicale[108]. È un'antologia dalla struttura piuttosto complessa, ordinata per generi e per autori[109]. Le cc. 90v-100r sono occupate da una sezione di tenzoni e testi dialogici, tra i quali figura anche il *partimen* tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras (XI).

99v	XI

H: Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4.

Raccolta di componimenti oitanici contenuta nel canzoniere provenzale estense (cc. 217r-230v)[110]. Il rubricatore deve aver considerato i primi cinquanta testi come opera di Moniot d'Arras, facendoli precedere dalla rubrica *Iste sunt cançiones francigene et sunt .L. Moniez d'Arraz*[111] e contrassegnandoli con numeri romani progressivi; gli ultimi tredici componimenti risultano invece anonimi. L'analisi linguistica ha dimostrato che **H** è il prodotto di tre fonti differenti, tutte di origine piccarda. La *scripta* si caratterizza anche per la presenza di tratti occitani e italiani, nello specifico veneti. Il canzoniere tramanda una serie di quattro componimenti provenzalizzati (XLVI-XLIX), tra i quali figurano VI e X; riporta infine il *débat* tra la vecchia dama e il cavaliere (I).

227r	IX (*Moniez d'Arraz*)
227r	IV (*Moniez d'Arraz*)
229r	I (adespoto)

I^{p} K^{p}: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854 e 12473.

I due codici gemelli provengono dal medesimo *scriptorium* veneto e sono entrambi ascrivibili al XIII secolo. I contenuti e la disposizione dei componimenti

[108] Sul canzoniere provenzale **G^{p}** si veda CARAPEZZA 2004, contenente anche l'edizione diplomatica del codice, nonché l'edizione critica degli *unica*. Si veda anche CARAPEZZA 2004a.

[109] Cfr. CARAPEZZA 2004, p. 120, § 2.1.

[110] Sul canzoniere francese **H** si vedano BERTONI 1917, PETERSEN DYGGVE 1938, p. 126 e sgg e 175 e sgg., SPETIA 1997, p. 19 e sgg.

[111] Si veda GATTI 2019, p. 52.

risultano pressoché identici, salvo variazioni minime. Ambedue i canzonieri presentano una tripartizione per genere in canzoni, tenzoni e sirventesi[112]. Nella sezione consacrata alle tenzoni e ai testi dialogici figura il *partimen* tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras (XI).

142r XI (adespoto)

I: Oxford, Bodleian Library, Douce 308.

Codice pergamenaceo miscellaneo ascrivibile all'inizio del XIV secolo[113]. Oltre alla raccolta di liriche francesi, che occupa le cc. 140r-250r, contiene: *Les voeux du Paon* di Jacques de Longuyon (cc. 2r-85r), il *Bestiaire d'amours* di Richart de Fournival (cc. 86r-106v), *Le tournoi de Chauvency* di Jacques Bretel (cc. 107r-139v), un frammento della *Prophetie Sebile* (c. 250r) e *Le tornoiement Antechrist* di Huon de Méri (cc. 250v-282v). Il canzoniere propriamente detto tramanda 500 liriche ed è ripartito per genere, come segnalato dalle rubriche iniziali (*grant chant*, *estampies*, *Jeux-partis*, pastorelle, *balletes*, *sottes chansons contre amours*, mottetti e *rondeaux*). Sul piano linguistico, è caratterizzato da un'accentuata patina lorenese. Tramanda esclusivamente I.

147v I (adespoto)

K: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198.

Codice pergamenaceo di area parigina, risalente al XIII secolo. La *scripta* non presenta tratti dialettali rilevanti. Il canzoniere risulta diviso in due parti: nella prima (pp. 1-302) confluiscono i testi dotati di attribuzione, organizzati in sezioni autoriali, nella seconda (pp. 303-418) troviamo invece quelli adespoti, disposti senza un preciso criterio ordinatore. L'ordinamento della prima parte è pressoché identico a quello di **NX**: viene cioè proposto un canone incipitario standard composto dai quattro autori maggiori Thibaut de Champagne, Gace Brulé,

[112] Sui codici gemelli **I**^{p} **K**^{p} si vedano MELIGA 1993, 1999, 2001 e 2008, nonché LACHIN 1995.

[113] Sul canzoniere francese **I** si vedano MEYER 1868, pp. 254-362 e ATCHISON 2005 (edizione diplomatica e studio complessivo); si veda infine BELDON 2004, in partic. pp. 429-431.

Chastelain de Coucy e Blondel de Nesle, cui seguono gli autori di *corpora* quantitativamente meno rilevanti[114]. Tramanda I, attribuita a Richart de Fournival, IV sotto la paternità del Chastelain de Coucy e infine VII adespota.

93	VI (attribuita al Chastelain de Coucy)
226	I (attribuita a Richart de Fournival
398	VII (adespota)

M: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844.

Codice pergamenaceo allestito in Francia settentrionale – con tutta probabilità in Artois – nella seconda metà del XIII secolo, anche noto come *Chansonnier du Roi*. La struttura originaria del manoscritto risulta gravemente perturbata dall'asportazione di numerose miniature, nonché dallo spostamento di molteplici unità fascicolari[115]. La silloge è ripartita in sezioni d'autore ordinate secondo un criterio gerarchico in base al rango sociale del troviero[116]. Nella parte conclusiva troviamo due sezioni di genere, la prima dedicata ai mottetti, la seconda ai *lais*. Il codice tramanda inoltre una serie di componimenti trobadorici che costituiscono il testimone provenzale **W**$^{\text{p}}$. La tavola antica del canzoniere, contrassegnata dalla sigla **M**$^{\text{i}}$ e composta da quattro carte, non rispecchia fedelmente il contenuto del codice, sicché si è ipotizzato, in un primo momento, che fosse stata approntata per un altro codice affine a **M**, proveniente dal medesimo *scriptorium*; successivamente si è ritenuto più lecito scorgervi non un indice di un altro canzoniere, bensì un'ipotesi di lavoro per l'allestitore di **M**[117]. Il canzoniere contiene le liriche I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, in questo ordine. La tavola **M**$^{\text{i}}$ registra sotto il nome di Conon i seguenti *incipit* (l'ordine è quello di trascrizione): *Mout me semont* (II), *Tant ai ame quor me* (*con*) (III), *Bele douce dame ch*(*ier*)*e* (IV), *Se rage et deruerie* (V), *Ahi amors* (*com*) *dure d*(*e*) (VI), *L'autrier un ior apres*

[114] Oltre a GATTI 2019, pp. 53-54, sul canzoniere francese **K** si vedano BATTELLI 1996 e CEPRAGA 2004, pp. 393-406, nonché SPANKE 1925. Per la riproduzione fototipica (solo pp. 1-384) si veda JEANROY-AUBRY 1909-1910 (la pubblicazione fu interrotta a seguito della morte di Aubry, sicché la riproduzione e la trascrizione del codice sono rimaste incomplete).

[115] Alla ricostruzione della fisionomia originaria del codice si è dedicata BATTELLI 1993, sulla scorta di SPANKE 1943 E BECK - BECK 1938. Sul canzoniere francese **M** si vedano anche CEPRAGA 2004, pp. 406-419, RESCONI 2017 e HATSIKIRIAKOS 2020.

[116] Cfr. CEPRAGA 2004, pp. 404 e 419 e RESCONI 2017. Sulla struttura e ordinamento di **M** si rimanda al § 2.3.

[117] Cfr. BATTELLI 1993, pp. 277-278.

(VIII), *Bien me deusse targ*(*ier*) (VII), *Au point dyuer* (ignoto), *Dex est assis en son s*(*aint*) (primo verso della terza strofe di VI), *L'autrier auint* (I).

45r	I
45v	II
45v	III
46r	IV
46v	V
46v	VI
47r	VII
47v	VIII

N: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845.

Codice pergamenaceo di area parigina, databile alla fine del XIII secolo. Presenta una sezione di componimenti muniti di attribuzione (cc. 1r-143v), cui segue una serie di testi anonimi (cc. 144r-191v). La prima parte si apre con il medesimo canone di autori maggiori riscontrato in **KX** (Thibaut de Champagne, Gace Brulé, Chastelain de Coucy, Blondel de Nesle). Attribuisce I a Richart de Fournival e VI al Chastelain de Coucy; tramanda infine adespoto VII.

39r	VI (attribuito al Chastelain de Coucy)
109v	I (attribuito a Richart de Fournival)
183r	VII (adespoto)

O: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846.

Codice pergamenaceo risalente alla fine del XIII secolo e di provenienza orientale: nello specifico, la *scripta* presenta tratti borgognoni assai pronunciati[118]. Appartenne a Jean-Baptiste Châtre de Cangé, artefice delle rubriche attributive, cui dobbiamo il nome con cui è noto il manoscritto *Chansonnier Cangé*. Si notano «svariate postille di carattere filologico, con varianti e collazioni da altri manoscritti»[119]. I componimenti sono ordinati alfabeticamente per iniziale di *incipit*. All'interno di ogni sezione alfabetica, il compilatore tende a riordinare

[118] Sul canzoniere francese **O** si vedano BECK 1927 e STONES 1993.
[119] GATTI 2019, p. 62.

i testi secondo un criterio autoriale, riproponendo la gerarchia incipitaria dei quattro trovieri maggiori (Thibaut de Champagne, Gace Brulé, Castellano di Coucy e Blondel de Nesle) attestata dai parigini **KNX**.

18r	VII
74v	I
89r	IV
90v	VI
117v	III

O^{p}: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3208.

Codice di provenienza italiana ascrivibile al secolo XIV. Prevede un ordinamento misto fino a c. 74, segue una sezione di componimenti di Folquet de Marselha introdotta dalla *vida* (cc. 75-80), dopodiché troviamo una raccolta di ventitré tenzoni[120]. A c. 54 tramanda anonima la canzone di crociata VI di Conon in una versione provenzalizzata.

54	VI (adespoto)

P: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847.

Codice pergamenaceo di area parigina risalente al XIII secolo. Si può suddividere in due parti: la prima comprende i componimenti provvisti di attribuzione (cc. 1r-129r), la seconda quelli adespoti (cc. 135r-203v). Per quanto concerne l'ordinamento e la consistenza dei materiali confluitivi, **P** presenta notevoli discrepanze rispetto a **KNX**. È comunque ravvisabile il medesimo canone incipitario; l'unica differenza consiste nello spostamento della sezione di Thibaut de Champagne alla fine della sequenza, la quale risulta così configurata: Gace Brulé, Chastelain de Coucy, Blondel de Nesle e Thibaut de Champagne. Tramanda il *débat* (I) anonimo e attribuisce VI al Chastelain de Coucy.

29v	VI (attribuito al Chastelain de Coucy)
152r	I (adespoto)

[120] Sul canzoniere provenzale **O^{p}** si veda LOMBARDI – CARERI 1998.

Q^{p}: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.

Codice esemplato in Italia settentrionale ad opera di più copisti, ascrivibile al XIV secolo[121]. Tramanda il *partimen* tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras (XI).

6r	XI

R: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1591.

Codice pergamenaceo ascrivibile al XIV secolo[122]. Si compone di tre parti, opera ciascuna di un copista differente: **R^{1}** = cc. 1r-36r, **R^{2}** = cc. 37r-62r e **R^{3}** = cc. 62v-184v. Quest'ultima parte risulta costituita solo da testi anonimi[123], mentre in **R^{1}** si rintraccia una sezione di *jeux-partis*. Non è possibile scorgere una *ratio* nell'ordinamento degli autori. Tramanda VI e IX e attribuisce erroneamente a Conon RS 1960.

10r	IX
40r	VI
11v	RS 1960

S^{t}: Stuttgart, König Privatbibliothek, frammento perduto.

Due carte pergamenacee del XIII secolo scoperte da Franz J. Mone e attualmente irrintracciabili[124]. Il frammento contiene solo la canzone di crociata VI di Conon.

T: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615.

Codice pergamenaceo di provenienza piccarda ascrivibile alla fine del XIII secolo ma con aggiunte del XIV e XV secolo, la cui struttura interna è il frutto di successive stratificazioni di materiali[125]. I tre fascicoli del *Liederbuch* di Thibaut

[121] Sul canzoniere provenzale **Q^{p}** si vedano BERTONI 1905 e ZAMUNER 2012. L'edizione diplomatica del codice è in LACANALE 2019.

[122] Sul canzoniere francese **R** si veda SCHUBERT 1963.

[123] Sulla tripartizione di **R** si veda Schwan 1886, pp. 80-86 e pp. 159-169.

[124] Sul frammento perduto di Stuttgart si vedano MONE 1838 e WALLENSKÖLD 1921, p VIII.

[125] Sul canzoniere francese **T** si veda PERAINO 2019.

de Champagne (**Tt** = cc. 1r-20v), posti in apertura del canzoniere, sono stati aggiunti in un secondo momento, così come la silloge di Adam de la Halle con cui si chiude il codice. Risulta complesso scorgere una *ratio* nella struttura del canzoniere; l'unico dato significativo che pare emergere è una certa predilezione per gli autori artesiani e l'ambiente cittadino di Arras. A differenza degli altri canzonieri piccardi **M** e **a**, **T** non presenta un ordinamento gerarchico basato sul grado feudale dei poeti rappresentati[126]. Tramanda i componimenti I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII (in quest'ordine).

98v	I
99r	II
99r	III
99v	IV
99v	V
100r	VI
100v	VII
100v	VIII
101r	IX

T^{p}: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.

Codice miscellaneo, allestito in Italia settentrionale in un lasso di tempo che si colloca tra il XIV e il XV secolo[127]. Tramanda un testo in prosa in lingua d'*oïl*, le *Prophecies de Merlin*, cui segue la sezione dei componimenti occitani in versi, divisibile in tre parti: un settore consacrato a tenzoni e *coblas esparsas* anonime, una raccolta di testi di Peire Cardenal e un'antologia di 230 componimenti trobadorici ripartita in sezioni d'autore. Conserva il *partimen* tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras nella sezione dedicata alle tenzoni.

74v	XI

U: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050.

[126] Sulla struttura di **T** si veda GATTI 2019, pp. 67-68.

[127] Sul canzoniere provenzale **T^{p}** si vedano ASPERTI 1994, BRUNETTI 1990 e BRUNETTI 1991.

Codice pergamenaceo allestito in area lorenese nel XIII secolo, noto come canzoniere di Saint-Germain-des-Prés[128]. Alcune peculiarità del manoscritto, quali il piccolo formato, la modesta fattura, l'assenza di una qualsivoglia *ordinatio* e dunque la disposizione casuale dei materiali[129], hanno fatto sì che fosse a lungo considerato un manoscritto di giullare. Si distinguono diverse unità di copia e almeno quattro mani differenti[130]. Il nucleo originario del canzoniere è molto antico, giacché risale al secondo quarto del XIII secolo. Tramanda I, VII, VIII, X, nonché una versione alternativa di IV.

28r	X (adespoto)
36v	IV (adespoto)
96r	VII (adespoto)
97v	VIII (adespoto)
136v	I (adespoto)

V: Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406.

La prima parte del codice, pergamenaceo e di provenienza orientale, è databile alla fine del XIII secolo (cc. 1r-148r), la seconda risale invece all'inizio del XIV (cc. 148r-155v). Contiene una prima sezione di liriche (cc. 120r-140r), cui seguono due opere in prosa: il *Traité des quatre nécessaires* (cc. 120r-140r) e il *Bestiaire d'amours* di Richart de Fournival (cc. 141r-148r). Abbiamo infine una seconda sezione di liriche comprendente 29 canzoni anonime alla Vergine. La prima serie di liriche è organizzata in sezioni autoriali e l'ordine degli autori è il medesimo di **KNX**. Tramanda solo la canzone di crociata VI, adespota.

74r	VI (adespoto)

X: Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a. fr. 1050.

[128] Sul canzoniere francese **U** si vedano TYSSENS 1991 e 2007, nonché BELDON 2017. Per una riproduzione fototipica si veda MEYER – RAYNAUD 1892; l'edizione critica delle liriche del canzoniere è contenuta in TYSSENS 2015. Per i rapporti con gli altri canzonieri lorenesi afferenti a s^{m} (**C** e **I**) si veda BELDON 2004.

[129] È in realtà possibile individuare delle micro-serie di testi ordinati alfabeticamente, per autore o per genere lirico: cfr. BELDON 2004, p. 433.

[130] Si veda TYSSENS 1991.

Codice pergamenaceo ascrivibile alla seconda metà del XIII secolo, con aggiunte del XVIII finalizzate a completare le lacune del manoscritto e principalmente desunte da **O**[131]. Alle cc. 8r-192v presenta i testi dotati di attribuzione, alle cc. 192v-272v quelli adespoti. L'ordinamento rispecchia quello di **KN**. Attribuisce VI al Chastelain de Coucy e tramanda VII anonimo.

67v	VI (attribuito al Chastelain de Coucy)
255v	VII (adespoto)

Z^{a}: Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana – knjižnica Zagrebačke nadbiskupije, MR 92.

Codice pergamenaceo esemplato in Veneto, risalente alla fine del XIII secolo o all'inizio del XIV[132]. Si tratta di un codice miscellaneo, frutto di più mani, contenente testi mediolatini e francesi, nonché un canzoniere di 25 liriche trovieriche, tutte tramandate adespote, che si trova alle cc. 137r-144v. Appartiene al fondo delle rarità della biblioteca metropolitana di Zagabria. Tramanda i componimenti X e VI.

140r	X (adespoto)
140r	VI (adespoto)

a: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1490.

Codice pergamenaceo di provenienza settentrionale (piccarda), ascrivibile all'inizio del XIV secolo[133]. La consistenza originaria è stata gravemente perturbata dall'asportazione di numerose miniature. Il canzoniere risulta ordinato per generi eppure, all'interno di ciascuna sezione di genere, si può scorgere un ordinamento di tipo autoriale, con una particolare attenzione allo *status* sociale dei trovieri rappresentati riscontrabile nella prima sezione del codice. Si ravvisa in **a** una strategia di messa in rilievo degli autori più rilevanti simile a quella adottata da **M**: le sezioni degli autori maggiori, *in primis* Thibaut de Champagne, Chastelain de Coucy e Gace Brulé (con Gautier de Dargies intercalato tra questi ultimi

[131] Si veda GATTI 2019, p. 72.

[132] Sul canzoniere francese **Z^{a}** si vedano ROQUES 1928 (con riproduzione fototipica), SPETIA 1993, SPETIA 1997, pp. 99 e sgg.

[133] Sul canzoniere francese **a** si veda TYSSENS 1998, pp. 17-34.

due), inaugurano ciascuna ognuna delle prime unità fascicolari del manoscritto[134]. Il canzoniere tramanda solo la canzone di crociata VI, correttamente attribuita a Conon.

23v	VI

e: AB/XIX/1734, fonds Moselle, 1F, n. 11.

Bifoglio pergamenaceo di provenienza piccarda, o comunque del Nord-Est, databile alla fine del XIII secolo[135]. È fortemente probabile che appartenga al medesimo manoscritto dal quale proviene il frammento trovierico **D**[136]. Tramanda nove componimenti oitanici, in gran parte ascrivibili a Thibaut de Champagne e Conon de Béthune. Di quest'ultimo riporta II (strofe III), V, VIII e IX.

2r	V (adespoto)
2r	VIII (adespoto)
2v	II (strofe III, adespota)
2v	IX (adespoto)

vat: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7182.

Codice miscellaneo esemplato in Italia nel XVI secolo[137]. Vi confluiscono materiali estremamente eterogenei. A partire dalla c. 247 tramanda una sezione di componimenti italiani, un manipolo di frammenti portoghesi e otto frammenti provenzali (cc. 281r-286v). Apre quest'ultima serie un frammento di quattro versi della terza strofe di VI di Conon in una versione occitanizzata.

281r	VI (quattro versi della strofe III, adespoto)

[134] Si veda RESCONI 2017, p. 176.
[135] Sul canzoniere trovierico **e** si vedano WALLENSKÖLD 1917 e RINOLDI 2018, pp. 78 e sgg.
[136] Si veda RINOLDI 2018, pp. 82-85.
[137] Sul canzoniere provenzale **vat** si veda DE LOLLIS 1889, p. 462.

2.2. Analisi della tradizione manoscritta

L'esame della tradizione manoscritta del *corpus* lirico di Conon de Béthune ha evidenziato alcune divergenze, anche piuttosto significative, dallo *stemma* generale con cui Edward Schwan ha rappresentato, ormai più di un secolo fa, i rapporti genealogici intercorrenti tra tutti i testimoni della lirica d'*oïl*[138]. Al fine di poter meglio valutare tali elementi di contrasto, si propone un breve *excursus* in merito alla peculiare fisionomia della tradizione della lirica oitanica.

Nel suo contributo organico, rimasto ad oggi insuperato, Schwan 1886 giunge, attraverso l'applicazione di un metodo che a breve illustreremo, all'elaborazione di uno *stemma* trifido, articolato in tre famiglie (s^{I}, s^{II} e s^{III}) «fortemente localizzate dal punto di vista geografico»[139]: s^{I} comprende un numero ristretto di canzonieri (tra cui **MT R^{1}R^{2}a**) tutti allestiti in area settentrionale (piccarda). Alla famiglia s^{II} fanno capo numerosi codici, i cui rapporti risultano spesso difficilmente razionalizzabili; essa si ramifica in due ulteriori sottogruppi cui corrispondono altrettanti centri di diffusione: i testimoni afferenti al subarchetipo φ (come **KNPX**) provengono dalla regione parigina, mentre i prodotti di ϱ^{3} (tra i quali figura **O**) sono riconducibili a un'area più genericamente orientale. Infine, Schwan fa discendere da s^{III} i testimoni lorenesi **CU** da una parte e il codice veneto **H** dall'altra. Tale ricostruzione deriva da un approccio analogo a quello adottato da Gröber in ambito trobadorico[140]: all'analisi della *varia lectio* si predilige, cioè, quella macroscopica della struttura e dell'organizzazione interna dei canzonieri. I legami di parentela tra i testimoni sono dunque individuati sulla base «[delle] analogie nella disposizione degli autori, nella scelta dei testi e della loro successione nella composizione delle diverse sezioni»[141], mentre le singole lezioni testuali vengono tutt'al più invocate *a posteriori* quali conferme ulteriori dei raggruppamenti già individuati. Tuttavia, come riconosce lo stesso Schwan, proprio i dati di critica interna lasciano spesso emergere delle indicazioni contrastanti con la ricostruzione stemmatica generale. Ad ogni modo, complice l'assenza, nel caso

[138] Si veda SCHWAN 1866.
[139] RESCONI 2014, p. 384.
[140] Si veda GRÖBER 1877.
[141] BARBIERI 2011, p. 180.

della lirica oitanica, di un lavoro di revisione e sintesi equiparabile a quello compiuto da Avalle in ambito trobadorico[142], vòlto a «ricalibrare i rapporti fra i vari manoscritti e ridiscutere i dati […] di Schwan»[143], i risultati di quest'ultimo hanno finito per cristallizzarsi. Come osserva Barbieri, dopo aver esposto i termini della questione da noi appena sintetizzati:

> Gli editori dei grandi trovieri (Wallensköld per Conon de Béthune e Thibaut de Champagne, Huet e Petersen Dyggve per Gace Brulé, Wiese per Blondel de Nesles), pur senza approdare sempre alla realizzazione grafica di stemmi della tradizione manoscritta, non hanno trascurato nelle loro edizioni critiche i principi dell'ecdotica lachmanniana […]. Ma essi, con la lodevole eccezione di Wiese, hanno operato esclusivamente a livello macrostemmatico, finendo inevitabilmente per ricalcare e confermare gli stemmi già offerti da Schwan, quando sarebbe stata necessaria l'elaborazione di stemmi delle singole liriche dalle quali far emergere le inevitabili obiezioni e contraddizioni alle ipotesi di Schwan[144].

Tali obiezioni riguardano in particolare la conformazione di s^{II} e s^{III} e la plausibile esistenza di un legame tra le due famiglie. Dati particolarmente significativi in questo senso emergono, come mostrato da Barbieri, dagli stemmi tracciati da Lindelöf e Wallensköld per Gautier d'Épinal, da Formisano per la canzone V di Gontier de Soignes, o ancora dall'esame della tradizione di Hugues de Berzé[145]. Ma soprattutto Barbieri cita, come caso particolarmente rilevante, il macrostemma, applicabile cioè all'intero *corpus*, disegnato da Wallensköld a seguito di un'accurata analisi della tradizione manoscritta di Conon de Béthune[146]. L'editore di Conon individua le costellazioni di testimoni sulla base degli errori comuni e di quelle che definisce «preuves secondaires»[147], ossia varianti adiafore, a rigore non classificabili dunque come errori, che tuttavia, «per il fatto di essere trasmesse da formule stemmatiche sovrapponibili a quelle definite dagli errori-

[142] Si ricorda che lo studio complessivo della tradizione manoscritta trobadorica esperito da AVALLE 1993 ha alla base il lavoro di edizione critica condotto dallo stesso AVALLE 1960 sul *corpus* lirico di Peire Vidal.

[143] GATTI 2019, p. 5.

[144] BARBIERI 2011, p. 183.

[145] Cfr. BARBIERI 2011, p. 182, nota 5; le edizioni cui fa riferimento sono LINDELÖF – WALLENSKÖLD 1902, pp. 205-318, FORMISANO 1980, p. 41 e sgg., BARBIERI 2001, pp. 20-43. Ai casi elencati da Barbieri aggiungiamo almeno le canzoni III e XV di Guiot de Dijon, per le quali LANNUTTI 1999 evidenzia invece un legame tra s^{I} e s^{III}.

[146] BARBIERI 2011, p. 182, nota 5. Cfr. WALLENSKÖLD 1891, p. 73 e WALLENSKÖLD 1921, p. XX.

[147] WALLENSKÖLD 1891, p. 34.

guida, vengono trattate alla stregua di lezioni caratteristiche»[148]. Egli approda dunque alla rappresentazione di uno stemma bifido, che oppone al gruppo **MRTae** la famiglia **CHIKNOPUVXStO^{p}**, mettendo altresì in luce l'esistenza di rapporti contaminativi che interessano i testimoni **COPU**[149]. Ciononostante, l'editore sceglie di accogliere di norma nel testo critico «une leçon commune à deux des groupements principaux de II [la seconda famiglia da lui individuata, composta da **CHIKNOPUVXStO^{p}**]»[150], raggruppamenti principali che, come prevedibile, sono da ricondursi rispettivamente a s^{II} e s^{III}. Egli finisce dunque per estendere indebitamente lo stemma trifido di Schwan alla tradizione di Conon, pur ritenendo quest'ultima sostanzialmente bipartita.

Se le scelte operative attuate da Wallensköld nel processo di *selectio* risultano dunque decisamente discutibili, i raggruppamenti individuati dall'editore attraverso l'esame della *varia lectio* sono invece in buona parte condivisibili.

L'esistenza della famiglia **MR^{2}Ta**, epressione di s^{I} di Schwan, è confermata dall'ordinamento delle strofi, nonché dal rilevamento di un errore congiuntivo, nella canzone VI, la sola ove i quattro testimoni siano tutti rappresentati. Sempre questa canzone, come già individuato da Wallensköld, consente di contraddire l'ipotesi formulata da Schwan a proposito di una possibile opposizione di **MT** a **R^{2}a**, facendo emergere piuttosto un accordo **MTR^{2}** contro **a** (VI, v. 26)[151]. **a** denuncia poi, ancora in VI, un legame, forse di tipo contaminativo, con la grande costellazione di manoscritti opposta a **MR^{2}Ta** (VI, v. 10), costituita da **COSt** + **KNPVX**.

La stretta parentela tra **M** e **T** è assicurata dalla presenza di errori comuni in IV, V, VI, VII e VIII. Un accordo pressoché sistematico dei due codici in contesti di adiaforia è comunque riscontrabile in tutti i componimenti che essi tramandano. Nella maggior parte dei casi, è possibile constatare la superiorità della loro lezione rispetto alle testimonianze alternative.

A **MT** si affianca poi **e** in II, V e VIII, sebbene solo negli ultimi due componimenti sia possibile rintracciare errori congiuntivi a conferma del raggruppamento. **e** mostra in generale una particolare affinità con **T**, che a differenza di **M** trasmette anche la canzone IX[152]. Quest'ultima è l'unica lirica di Conon tràdita

[148] RESCONI, scheda *TRALIRO*.
[149] WALLENSKÖLD 1921, p. XX.
[150] WALLENSKÖLD 1921, p. XVIII.
[151] WALLENSKÖLD 1921, p. XIX.
[152] Si veda RINOLDI 2019, p. 89.

da **R[1]**, la cui afferenza a s[I] è stata dimostrata da Schwan[153]. Rispetto alla lezione offerta da **Te**, quella di **R[1]** risulta decisamente più corrotta. Gli ultimi componimenti menzionati, ossia II, V e IX, costituiscono un caso emblematico di quelle che Resconi ha definito «tradizioni localizzate», riferendosi a testi tramandati da un'unica famiglia stemmatica, nel nostro caso s[I][154]. Tale circostanza testimonia di un perspicuo interesse manifestato in area piccardo-artesiana verso la produzione di Conon[155].

I prodotti del subarchetipo φ di s[II] **KNPX**, cui si affianca anche **V** nella canzone VI, formano un gruppo estremamente omogeneo, al punto tale che risulta complesso individuare al suo interno ulteriori sottogruppi[156]. Una significativa eccezione è data dall'accordo in errore di **NX** nella canzone VII (v. 11), che contrasta con l'opposizione **N** vs. **K - PX** ravvisata da Schwan all'interno di φ.

La posizione di **O** nella tradizione risulta complessa da definire, giacché si tratta di un codice fortemente contaminato, il cui copista è noto per la spiccata libertà di iniziativa[157]. Esso viene ricondotto da Schwan a s[II], dove si colloca tuttavia nel ramo collaterale rispetto a quello cui fanno capo **KNPX**; i legami con quest'ultimi risultano invero scarsi e poco significativi, fatta eccezione per la canzone VII, nella quale **O** e **KNPX** formano un gruppo piuttosto compatto. Particolarmente significativa è la stretta parentela intrattenuta da **O** con un codice tradizionalmente afferente a s[III], quale **C**, già emersa dallo studio di altri *corpora* o singoli testi trovierici e dovuta plausibilmente a una trasmissione di tipo orizzontale[158]. Il gruppo **CO** si forma nelle strofi II e III della canzone III e nella canzone di crociata VI, dove accoglie anche **St**. Nella canzone I, **O** oscilla invece costantemente tra una fonte s[II] e una fonte s[III], stringendo talvolta un interessante

[153] SCHWAN 1886, p. 80 e sgg.

[154] RESCONI 2014, p. 385.

[155] Si veda il § 2.3.

[156] Su questo settore della tradizione trovierica si vedano SCHWAN 1886, pp. 86-106, SPANKE 1925, pp. 263-289, BATTELLI 1996 e CEPRAGA 2004, pp. 393-406, in partic. p. 394, nota 5.

[157] Si veda BARBIERI 2011, p. 216: «[il] ms. O […] si dimostra spesso contaminato e inaffidabile a causa dell'imprevedibilità dello scriba, il classico copista intelligente che sceglie le lezioni in base al proprio gusto e al proprio giudizio personale». Si veda anche GATTI 2019, p. 31.

[158] Una trasmissione orizzontale fra i due codici è accertata, ad esempio, per Gontier de Soignies (cfr. FORMISANO 1980, testi IV, V e XXII, pp. 23-27, 41-46 e 144-148); vi è poi l'esempio di *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965) del Castellano di Coucy, per la quale è stata di recente dimostrata la presenza di un antecedente comune a **C** e **O** (Cfr. VERZILLI 2018).

legame esclusivo con **H**. Non mancano infine i casi in cui **O** si fa latore di buone lezioni, ad esempio in I o nella seconda strofe di IV[159].

I codici lorenesi **CU**, rappresentanti di s^{m}, risultano strettamente imparentati nella canzone X e nel *débat* I. Quest'ultimo è l'unico componimento tràdito da **I**, che si affianca a **CU**, costituendo talvolta con **U** una sottofamiglia contro **C**. Infine, **U** pare costituire il solo rappresentante di una famiglia autonoma nella canzone di crociata VII.

La discendenza dei testimoni italiani **H** e **Z^{a}** da un comune antecedente è confermata in VI e X. Dalla fonte condivisa essi hanno ereditato una verisione occitanizzata di entrambi i componimenti, versione che **Z^{a}** ha poi provveduto a riconvertire in francese. Emerge in quest'ultimo canzoniere anche una costante tendenza a correggere gli errori del comune modello. L'affinità tra i due testimoni era già stata segnalata, a livello macrotestuale, da Roques e poi confermata da Spetia[160]. Quest'ultima esita, tuttavia, a inserire **Z^{a}**, al fianco di **H**, nella famiglia s^{m} di Schwan, ritenendo piuttosto che i due codici pertengano a un'ulteriore ramificazione «autonoma rispetto alle tre famiglie di Schwan e a esse opposta»[161]. In effetti, **H** e **Z^{a}** non mostrano alcun legame con gli altri esponenti di s^{m} **CU**, se si esclude il fatto che i quattro codici sono i soli a tramandare X. **H** e **Z^{a}** concordano infine nel trasmettere X e VI giustapposti, come una microsequenza. Per quanto concerne la canzone VI, ad **H** e **Z^{a}** si affiancano i testimoni italiani **O^{p}** e **vat**, che riportano anch'essi una versione occitanizzata, attingendo a una fonte condivisa con **H** e **Z^{a}**[162].

H tramanda infine anche il *débat* fittizio (I), nel quale pare sottrarsi alle dinamiche che interessano gli altri canzonieri, offrendo molteplici *lectiones singulares* o facendosi spesso latore della buona lezione, insieme a **MT**. Tale circostanza parrebbe validare il principio avalliano «delle aree laterali e quindi più conservative, come deve essere considerata l'Italia nella trasmissione della lirica oitanica»[163] (Spetia 1993, p. 272).

Per quanto concerne le canzoni in cui si trovano rappresentate tutte le famiglie di Schwan, solo in VII la tradizione appare effettivamente tripartita: si oppongono infatti i tre gruppi **MT**, **KNOPX** e **U**. Negli altri due casi (I e VI), assistiamo invece a una bipartizione dei testimoni: nella canzone di crociata VI, al

[159] Si vedano a tal proposito le considerazioni di BARBIERI 2011, p. 216.
[160] ROQUES 1928 e SPETIA 1993, p. 255. Si veda anche SPETIA 1997.
[161] SPETIA 1993, p. 271.
[162] Si veda D'HEUR 1964.
[163] Si veda SPETIA 1993, p. 272.

gruppo **MTR^{2}a** si oppone l'ampia costellazione formata da **COSt** + **KNPVX** + **HO^{p}Z^{a}vat**, mentre nel *débat* fittizio (I) si collocano da un lato **MT** e dall'altro i restanti testimoni.

Il *partimen* tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras (XI) merita un discorso a parte, giacché ci è pervenuto mediante l'esclusiva testimonianza di canzonieri provenzali. L'esame della *varia lectio* ha confermato la stretta affinità dei testimoni veneti **D^{a}I^{p}K^{p}**, espressione della costellazione ε di Avalle, mentre i rapporti tra gli altri testimoni risultano difficilmente razionalizzabili.

Per quanto riguarda invece le dinamiche di trasmissione del *corpus* lirico di Conon de Béthune, un rapido sguardo d'insieme alle schede descrittive dei testimoni (*supra*, § 2.1) è sufficiente a far emergere un dato estremamente rilevante, ossia la significativa dispersione cui esso è andato incontro all'interno della tradizione manoscritta. Una buona parte dei testimoni tramanda infatti un numero estremamente esiguo di componimenti (**HKNPRXZ^{a}**), circoscritto finanche a un singolo elemento (**IO^{p}Va** e **vat)**, quest'ultimo rappresentato quasi sempre, non a caso, dalla celebre canzone di crociata VI; l'unica eccezione è data da **I**, codice ripartito per genere, che attesta esclusivamente il *débat* tra la vecchia dama e il cavaliere (I). Si aggiunga che la maggior parte dei testimoni trasmette i componimenti del nostro troviero anonimi o assegnati ad altri autori.

Nel novero dei canzonieri che tramandano un insieme quantitativamente significativo di liriche ascrivibili al troviero, figurano **C** e **O**, ordinati alfabeticamente per iniziale di *incipit*[164], nonché **U**, all'interno del quale i testi paiono susseguirsi in maniera casuale, senza sottostare a un preciso criterio ordinatore[165]. È evidente come tali strategie compilative, per loro stessa natura, non consentano in linea di massima di individuare analogie o corrispondenze tra i canzonieri sulla base della disposizione del *corpus* del troviero. I dati più interessanti in tal senso emergono invece dalle sillogi ordinate per autore. I canzonieri settentrionali **M** e **T**, la cui stretta parentela affiora chiaramente dall'analisi della *varia lectio*, concordano altresì nel tramandare un *corpus* estremamente compatto e ricco di liriche attribuite a Conon. Se ne fornisce un prospetto (l'ultima colonna a destra registra il numero del componimento nell'edizione Wallensköld):

[164] In **O** è tuttavia riconoscibile in filigrana un tentativo di ordinamento per autore che rispetta il canone incipitario prediletto, in particolare, dai canzonieri parigini afferenti a s^{u}: le sezioni alfabetiche si aprono infatti sempre con i componimenti di Thibaut de Champagne, Gace Brulé e del Chastelain de Coucy; si vedano RESCONI 2004 e RESCONI 2017, p. 168.

[165] Cfr. BELDON 2004, p. 433.

M	45r	**T**	98v	I	(*L'autrier avint*)	X
M	45v	**T**	99r	II	(*Mult me semont*)	III
M	45v	**T**	99r	III	(*Tant ai amé*)	VIII
M	46r	**T**	99v	IV	(*Belle doce*)	VII
M	46v	**T**	99v	V	(*Se rage et derverie*)	VI
M	46v	**T**	100r	VI	(*Ahi! Amors*)	IV
M	47r	**T**	100v	VII	(*Bien me deüsse*)	V
M	47v	**T**	100v	VIII	(*L'autrier un jour*)	IX
-	-	**T**	100r	IX	(*Chançon legiere*)	I

I due codici riportano dunque nello stesso ordine i medesimi componimenti, ad eccezione della canzone cortese IX, assente in **M**. In entrambi si registra poi la significativa omissione della seconda canzone d'amore di stampo tradizionale, ossia X (II in Wallensköld 1921). Non stupisce invece la comune assenza del *partimen* con Raimbaut de Vaqueiras, giacché quest'ultimo risulta attestato esclusivamente da canzonieri provenzali; le ragioni di tale circostanza vanno verosimilmente ricercate nella veste linguistica fortemente occitanizzata delle strofi di Conon.

Per quanto concerne la presenza di IX nel solo **T**, Formisano la interpreta come un'aggiunta operata dal suo compilatore, il quale avrebbe attinto a una fonte supplementare a quella condivisa con **M**[166]. L'antecedente comune ai due canzonieri avrebbe infatti ignorato le due canzoni d'amore convenzionale (IX e X), «promuovendo a paradigma l'eccentricità del troviero»[167]. Lo confermerebbe la scelta di delimitare il *corpus* mediante i due componimenti con *incipit* da pastorella, nonché afferenti ai moduli del disamore, I e VIII, collocati rispettivamente «ai margini superiore e inferiore del canzoniere, a rappresentarne le linee programmatiche»[168]. All'interno del *corpus* racchiuso tra questi due estremi, si individua poi una ripartizione per genere: alle canzoni d'amore (II-V) seguono infatti quelle di crociata (VI-VII). Confrontando l'ordinamento offerto da **MT** con quello "biografico" prospettato da Wallensköld[169], possiamo osservare alcune analogie: trovano infatti conferma sia la sequenza VI-VII, coincidente del resto con la successione cronologica delle due canzoni di crociata, sia la coppia compatta III-IV (invertite tuttavia in Wallensköld), posposta a II e anteposta a

[166] Si veda FORMISANO 1993, p. 151.
[167] FORMISANO 1993, p. 151.
[168] FORMISANO 1993, p. 151.
[169] Si veda § 1.1.

VIII. Particolarmente rilevante è altresì la sequenza II-IV che, dopo il *débat* proemiale, apre la sezione delle canzoni d'amore, giacché si tratta di componimenti tutti «variamente legati all'opera di Bertran de Born»[170]. Infine, rinveniamo forse una conferma della sequenza VII-VIII all'interno del canzoniere **U**, il quale tramanda le due canzoni nel medesimo ordine, intercalandovi tuttavia *Per maintes fois avrai estei requise* (RS 1640), attribuito dagli unici relatori **CU** alla Duchesse de Lorraine.

L'ordinamento di **MT** pare dunque essere il frutto di un disegno preciso, attribuibile, se non direttamente all'autore, quantomeno alla prima fase ricezionale dell'opera del troviero. Come osserva Formisano, la ricchezza del *corpus* tramandato dai due canzonieri piccardo-artesiani, testimone di un vivo interesse per la produzione di Conon, non stupisce affatto se si considera la provenienza geografica dei due codici (e plausibilmente del loro capostipite), i quali potevano verosimilmente attingere a fonti «prossime all'*entourage* dell'autore»[171]. Si aggiunga inoltre che la peculiare strategia compilativa che presiede all'organizzazione dei materiali all'interno del canzoniere **M** pare riservare un posto di assoluto rilievo a Conon de Béthune. Come noto, il canzoniere presenta un ordinamento gerarchico degli autori, determinato dal loro *status* sociale, nonché una struttura fascicolare che ha influito in maniera determinante sulla seriazione degli autori[172]. Il compilatore di **M** sceglie infatti di «avviare sistematicamente ogni fascicolo con una nuova sezione d'autore»[173]. In particolare, vengono trascritti all'inizio di ciascuna unità fascicolare gli autori maggiori, ossia quelli di cui si possiede un *corpus* quantitativamente più significativo, mentre i *corpora* degli autori minori sono usati come riempitivi per gli spazi residui. In questo modo, gli autori canonici non si trovano più giustapposti all'inizio del canzoniere, ma apparentemente dispersi al suo interno, dove occupano ciascuno la posizione incipitaria di una singola unità fascicolare. Il fatto che, all'interno della silloge, il *corpus* di Conon de Béthune figuri all'inizio di un fascicolo, precisamente l'ottavo, testimonia dunque del ruolo di assoluta preminenza attribuito al troviero, quantomeno nell'ottica di una tradizione poetica regionale[174]. Il dato risulta tanto più rilevante se si considera la totale assenza del nome del troviero di Béthune nei grandi canzonieri aristocratici parigini **KNPX**, i quali riflettono un «progetto editoriale normativo

[170] FORMISANO 1993, p. 151.
[171] FORMISANO 2009. Si veda anche FORMISANO 1993, p. 150.
[172] Si vedano BATTELLI 1993, CEPRAGA 2004, pp. 408-419 e RESCONI 2017.
[173] RESCONI 2017, p. 174.
[174] Si vedano CEPRAGA 2004, p. 411 e RESCONI 2017, p. 174.

e tendenzialmente sovra-regionale»[175], cui corrisponde l'uso di una *scripta* neutra, priva di pronunciati tratti dialettali. Oltre a esibire un canone incentrato quasi esclusivamente sul *grand chant courtois*, questi canzonieri, come abbiamo visto, concordano nell'assegnare la posizione di maggior rilievo, ossia quella esordiale, al trio Gace Brulé, Castellano di Coucy, Blondel de Nesle (oltre a Thibaut de Champagne)[176]. Per quanto concerne dunque la prima generazione trovierica, essi fissano un canone lirico fondato sull'ortodossia cortese, dal quale risulta prevedibilmente escluso Conon de Béthune. Per ragioni evidentemente poetico-ideologiche, nonché politiche[177], il suo nome subisce una vera e propria censura all'interno di questi canzonieri[178], i quali tramandano solo tre componimenti del *corpus* del troviero, adespoti o attribuiti ad altri. Particolarmente significativa, a tal proposito, è la soppressione, attuata dai suddetti codici, dei riferimenti alla decima saladina, e di conseguenza alla cattiva condotta del re di Francia, contenuti in VII.

Alla luce di queste considerazioni, la testimonianza offerta dai canzonieri piccardo-artesiani **MT** assume un peso ancora maggiore, del quale si dovrà debitamente tener conto sia in sede di *constitutio textus* sia nella scelta dell'ordinamento dei componimenti da adottare all'interno della presente edizione (cfr. *infra*, § 3.2.).

[175] CEPRAGA 2004, p. 393.

[176] Si veda RESCONI 2017, p. 168, in partic. nota 3, e *supra*, § 1.3.

[177] Si veda *supra*, §§ 1.1 e 1.3.

[178] Si vedano FORMISANO 1993, p. 150; CEPRAGA 2004, p. 411; FORMISANO 2008, p. 105; FORMISANO 2009, p. 319; BARBIERI 2013, pp. 287-288.

2.4. Componimenti apocrifi

La tradizione manoscritta attribuisce complessivamente quindici componimenti a Conon de Béthune. Di questi, solo undici sono ascrivibili con certezza al troviero. Elenchiamo di seguito i quattro componimenti apocrifi, erroneamente assegnati a Conon da alcuni codici.

Amins Bertrans, dites moi lou millour (RS 2000)

Si tratta di un *jeu-parti* fra due personaggi non meglio noti chiamati Guichart e Bertran, attribuito a Conon dal solo **C**. Il rubricatore di **C** deve essere stato indotto in errore dalla contiguità della canzone di crociata VI di Conon, la quale precede immediatamente il *jeu-parti* in **C** ed è correttamente attribuita al nostro troviero[179]. Si aggiunga che **C** è particolarmente noto per le sue attribuzioni fantasiose, le quali sono da imputare a una mano di poco posteriore all'allestimento del codice[180].

Voloirs de faire chanson (RS 1859)

L'assegnazione isolata di **C** al nostro troviero è contraddetta in maniera compatta da **MTa**, i quali ascrivono il componimento a Guillaume le Vinier. Questo viene accolto da Ménard nella sua edizione di Guillaume[181].

Chanter m'estuet, car pris m'en est courage (RS 15)

La paternità del componimento è contesa fra Robert de Marberoles (**KNPX**), Gilles de Viés-Maisons (**MT**) e Conon de Béthune (**R**). L'attribuzione a Gilles de Viés-Maisons è ormai certa giacché questa canzone si inserisce in un vivace dibattito letterario che coinvolge Gace Brulé e il Castellano di Coucy e per il quale si rimanda al § 1.3. A indurre in errore il rubricatore di **R** avranno di certo contribuito l'affinità contenutistica della canzone di Gilles con quelle di Conon

[179] Sull'attribuzione aberrante di *Amis Bertrans* a Conon si veda GATTI 2019, p. 17.

[180] La *vexata quaestio* delle attribuzioni inaffidabili di **C** è, per GATTI 2019, p. 48, «da ripensare, anche sulla scorta delle ultime indagini di Barbieri, che porterebbero a ricondurle a una fonte più antica» (cfr. anche la nota 26); il contributo cui rimanda è BARBIERI 2006 (cfr. in partic. p. 155).

[181] Si veda MÉNARD 1983.

(si tratta infatti di una *mala canso*) nonché l'identità dello schema metrico con ben due componimenti di Conon, ossia VI e VIII.

Au comencier de ma nouvele amour (RS 1960)

Il componimento è attribuito a Conon dal solo **R[1]**, la cui rubrica recita *Quenes Chevalier*, mentre **MT** lo ascrivono a un ignoto *Chevalier*, **N** a Gautier d'Espinau, infine **K** a Jaque d'Espinau. **MOPU** lo tramandano invece adespoto. L'elemento su cui bisogna porre l'attenzione è certamente l'appellativo *chevalier*, riservato nuovamente a Conon sempre dal solo **R[1]**, nel caso della canzone VI (*mesires quesnes chevalier*). Come ricorda Gatti, la qualifica di *chevalier* non pare essere estranea al tema delle crociate, giacché si ritrova anche in due componimenti di Hugues de Berzé[182]. Tale qualifica è attribuita poi a Gace Brulé in **R[1]** in *Quant define feuille et flour* (RS 1977) ed è infine riservata a un *Chevalier d'Espinau* in **C** per *Se j'ai lonc tans amours servi* (RS 1082), assimilato nei repertori bibliografici a Gautier d'Espinau[183]. Si può ragionevolmente supporre che la canzone vada attribuita a Gautier d'Épinal poiché in **T** essa precede il *corpus* di Conon e segue immediatamente un componimento di Gautier, mentre **M** la colloca da tutt'altra parte rispetto alla sezione riservata al nostro troviero. È possibile che **R[1]**, esponente di s^{i} nonché particolarmente affine a **T**, abbia attinto da una fonte in comune con **T**, estendendo indebitamente l'attribuzione a Conon al componimento anteposto al *corpus* del troviero, commettendo un cosiddetto «errore seriativo regressivo»[184]. Infine, il fatto che **MT** siano concordi nel trasmettere un *corpus* così compatto sotto il nome di Conon induce a credere che la mancata assegnazione esplicita di questa canzone al troviero vada interpretata come una prova a sostegno della sua apocrifia.

[182] Si veda GATTI 2019, p. 90.
[183] Si veda GATTI 2019, p. 90.
[184] La definizione è di PULSONI 2001, p. 18.

2.5. Attribuzioni discordanti

Riportiamo di seguito i componimenti di sicura attribuzione al troviero ma la cui paternità è contesa con altri autori[185]. Si esclude da questo elenco il *partimen* con Raimbaut de Vaqueiras, per la cui ampia discussione attributiva si rimanda all'apposita sezione del cappello introduttivo.

L'autrier avint en cel autre païs (I)

L'attribuzione a Conon del *débat* fittizio è sostenuta da **C** e **MT**, mentre **KN** la assegnano a Richart de Fournival; è infine adespoto negli altri testimoni. Non vi è ragione di dubitare della paternità a Conon del testo dal momento che, come abbiamo visto, i canzonieri parigini attuano una vera e propria censura nei confronti del troviero, tramandando la sua opera anonima o assegnata ad altri[186].

Ahi, Amors, come dure departie (VI)

Nel caso della canzone di crociata VI, l'assegnazione a Conon ad opera di **CMTaSt** è contraddetta da **H**, che l'attribuisce a *Moniez d'Arras*, e da **KNPX**, i quali l'ascrivono invece al Castellano di Coucy. Quest'ultima attribuzione è sempre da ricondursi alla censura messa in atto dai canzonieri parigini contro Conon. Per quanto concerne invece **H**, sappiamo che il rubricatore estende in maniera indebita l'attribuzione a Moniot d'Arras, comprovabile solo per il primo componimento della raccolta, a tutti i 50 testi posti in apertura della silloge, contrassegnandoli con numeri romani progressivi. Adottando una terminologia introdotta da Pulsoni in ambito trobadorico, Gatti parla in questo caso di «errore seriativo progressivo»[187]. Oltre alla concorde testimonianza di manoscritti riconducibili a rami della tradizione differenti (**MTa** contro **CSt**), possediamo, a conferma dell'attribuzione di VI a Conon, il sirventese di Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi* (RS 1030), espressamente inviato al nostro troviero e contenente molteplici riferimenti letterali a VI.

Si voiremant con cele don je chant (X)

[185] Sul fenomeno delle attribuzioni discordanti, estremamente diffuso nella lirica trovierica, si veda GATTI 2019; per l'ambito provenzale si veda invece PULSONI 2001.

[186] Si vedano i §§ 1.3. e 2.3.

[187] GATTI 2019, p. 34.

Riteniamo opportuno spendere infine qualche parola sull'attribuzione della canzone X, giacché quest'ultima è assegnata a Conon dal solo canzoniere **C**, il quale, come abbiamo visto per *Amis Bertrans* (RS 2000), si contraddistingue per le sue attribuzioni fantasiose. La rubrica di **C** è contraddetta solo da **H**, che assegna il componimento, certamente in maniera erronea, a Moniot d'Arras per le medesime ragioni esposte nel caso di V; **UZ^{a}** lo tramandano infine adespoto. L'attribuzione a Conon pare tuttavia confortata dal fatto che **HZ^{a}** trasmettono X e VI (in una versione occitanizzata) giustapposte e concepite dunque come una microserie. Sul piano stilistico e dei contenuti, molteplici elementi concorrono a confermare la paternità di Conon, quali ad esempio l'originalità espressiva, il ricorso a immagini concrete cui comparare l'esperienza dell'amante, in particolare quella del medico che ritroviamo in XI, l'insistenza su alcuni *topoi* particolarmente cari al troviero (come quello dell'*hardemenz*), infine la complessità formale che si manifesta *in primis* nell'impiego delle *coblas redondas capcaudadas* come sistema di allacciamento strofico.

3. Storia della critica e criteri di edizione

3.1. Edizioni precedenti

Nel 1891 Axel Wallensköld pubblicò la prima edizione completa delle liriche di Conon de Béthune[188]. Vi accolse dieci componimenti di sicura assegnazione al troviero, ossia I-X, relegando in appendice quattro testi di attribuzione dubbia o visibilmente erronea. All'epoca non gli era ancora noto XI, giacché solo nel 1905 Vincenzo de Bartholomaeis riconobbe in Conon l'interlocutore di Raimbaut de Vaqueiras nel *partimen* bilingue[189]. L'edizione di Wallensköld è corredata di un'ampia biografia del troviero, nonché di un minuzioso studio linguistico finalizzato alla ricostruzione della fisionomia originaria della lingua di Conon. Per quanto concerne il metodo filologico adottato, l'editore mostra di attenersi ai principi dell'ecdotica lachmanniana, procurando una dettagliata analisi della *varia lectio*, vòlta a determinare le relazioni genealogiche esistenti tra i testimoni dell'intera tradizione. Al termine di questo studio, dal quale emergono delle indicazioni contraddittorie rispetto al macrostemma elaborato da Schwan per la tradizione trovierica, indicazioni che l'editore di Conon non manca di sottolineare, egli valuta la lezione di **MT** come la più corretta, ragion per cui sceglie di assumere i due codici artesiani come base per il testo critico. Nell'attuare la *selectio*, Wallensköld preferisce tuttavia estendere indebitamente lo stemma a tre rami di Schwan alla tradizione di Conon, pur essendo approdato, per quest'ultima, alla rappresentazione di uno stemma bifido. Il risultato è un testo fortemente ibrido, nel quale la buona lezione di **MT** viene spesso rigettata in maniera arbitraria, a favore di altre testimonianze meno valide. L'edizione di Wallensköld non offre, infine, alcuna traduzione dei testi, né un adeguato apparato di note di commento.

Nel 1921 apparve una seconda edizione delle liriche di Conon sempre a cura di Axel Wallensköld, nella quale l'editore ripropose in forma sintetica i risultati del lavoro anteriore, rinunciando, tuttavia, al proposito di ricostruzione indebita della lingua del poeta: scelse pertanto di ripristinare la *facies* linguistica del manoscritto assunto come base[190]. Questa seconda edizione si presenta decisamente scarna, nonché quasi del tutto priva di un appropriato commento storico-letterario.

[188] WALLENSKÖLD 1891.

[189] Si veda DE BARTHOLOMAEIS 1905.

[190] WALLENSKÖLD 1921.

Un nuovo apporto critico al *corpus* di Conon de Béthune è fornito, nel 1995, da Samuel Rosenberg e Hans Tischler, i quali pubblicano I, VI e IX nella loro raccolta di duecentosedici edizioni critiche di componimenti trovierici, adottando sostanzialmente un metodo di matrice bédieriana[191].

Successivamente, in un articolo del 1999-2000, Germana Schiassi annuncia una nuova edizione complessiva dell'opera del nostro troviero e ne offre un saggio, pubblicando III, IV e V[192]. Intento dell'editrice è rivalutare l'importante testimonianza offerta dai canzonieri piccardo-artesiani **MT**, in particolare da **T**.

In tempi più recenti, Luca Barbieri ha prodotto una nuova edizione critica di IV, VI e VII, in seno al progetto *TTC*, coordinato da Linda Paterson presso l'Università di Warwick e vòlto a indagare le reazioni della lirica gallo-romanza al fenomeno epocale delle crociate[193].

Il più recente contributo critico all'opera del nostro troviero si deve, infine, a Federico Saviotti, che nel 2020 ha pubblicato una nuova edizione critica del *partimen* tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras, già precedentemente confluito nell'edizione complessiva di Raimbaut, procurata da Joseph Linskill, e nella monumentale raccolta di *tensos* e *partimens* curata da Ruth Harvey e Linda Paterson[194].

[191] ROSENBERG – TISCHLER 1995.

[192] SCHIASSI 1999-2000.

[193] Frutto del progetto è anche la pubblicazione del volume PATERSON 2018.

[194] Si vedano SAVIOTTI 2020, LINSKILL 1964 e HARVEY – PATERSON 2010.

3.2. Criteri di edizione

La presente edizione è fondata su una *recensio* completa della tradizione manoscritta. Le fonti sono state visionate in riproduzioni fotografiche, con l'eccezione di **St**, attualmente irreperibile, per il quale ci si è serviti dell'edizione diplomatica offerta da Joseph Mone[195], e di **e**, per il quale ci siamo avvalsi invece dell'edizione diplomatica prodotta da Paolo Rinoldi[196], nonché delle riproduzioni fotografiche personali cortesemente messe a disposizione dallo stesso Rinoldi.

La ricostruzione dell'intera tradizione manoscritta del *corpus* lirico di Conon de Béthune è stata premessa alla ricostruzione critica dei singoli testi sulla base della *varia lectio*. Per ognuno di essi abbiamo poi proceduto ad esaminare i rapporti tra i testimoni, focalizzandoci sulla presenza di errori significativi, sulla stabilità o meno delle costellazioni in cui si articola la tradizione trovierica, sulla possibilità di individuare eventuali rapporti di contaminazione. Ci è parso opportuno fornire anche un prospetto esaustivo delle varianti adiafore significative, utili in molti casi a confermare le costellazioni individuate sulla base degli errori guida o a far emergere eventuali legami contaminativi. Laddove non sia stato possibile effettuare una ricostruzione del testo secondo il criterio di maggioranza, specie nei molteplici casi di tradizioni bipartite, si è seguita per lo più la lezione, particolarmente corretta, della famiglia più autorevole per quanto concerne la tradizione di Conon de Béthune, ossia quella formata dai canzonieri piccardo-artesiani **MT**. In caso di errori o banalizzazioni evidenti, non abbiamo esitato a respingere la lezione dei suddetti codici e ad attingere alle altre testimonianze. Nella maggior parte dei casi, i luoghi significativi sono stati solo segnalati o brevemente commentati in sede di discussione testuale, per poi venire ampiamente discussi nelle note al testo, cui si rimanda sempre per l'analisi dettagliata della *varia lectio*. Come base per la grafia è stato sempre privilegiato, ove presente, il manoscritto **T**, giacché presenta un'accentuata patina dialettale piccarda.

L'apparato negativo consta di due fasce: la prima registra l'intero assetto delle varianti sostanziali; la lezione a testo è individuata da una parentesi quadra chiusa, mentre le lezioni respinte sono poste a destra della parentesi, con grafia del primo dei testimoni; i relatori delle lezioni respinte si succedono rispettando le costellazioni individuate mediante l'analisi della *varia lectio* (evitando dunque

[195] MONE 1838.
[196] RINOLDI 2018.

il mero ordine alfabetico). La seconda fascia registra invece tutte le varianti formali (fonetiche e morfologiche, ma anche puramente grafiche), al fine di dare conto dell'accentuata variazione diatopica che contraddistingue il dominio linguistico oitanico.

Per il testo critico abbiamo usato i seguenti criteri editoriali: sono state sciolte le abbreviazioni; abbiamo distinto le maiuscole e le minuscole secondo l'uso moderno; sono stati introdotti i segni diacritici e di punteggiatura; è stata adottata la distinzione tra *u* e *v*, così come quella tra *i* e *j*.

Rispetto all'edizione di Wallensköld, che come abbiamo visto riordinava i componimenti in modo da formare un "romanzo sentimentale" dal valore autobiografico[197], il quale rispecchiava solo in parte la cronologia dell'opera, abbiamo preferito seguire nella nostra edizione, sulla scorta di Formisano[198], l'ordinamento dei componimenti attestato nei canzonieri piccardo-artesiani **MT**[199], rifacendoci in particolare a **T**. Quest'ultimo è infatti il solo a tramandare anche IX, insieme a **R** ed **e**, canzonieri parimenti afferenti a s^{I} che mostrano di attingere a una fonte comune a **T**. In calce al *corpus* di **T** collochiamo X e infine XI, il *partimen* scambiato con Raimbaut de Vaqueiras a Costantinopoli, verosimilmente ultimo anche sul piano cronologico.

Per quanto riguarda le melodie, ci siamo astenuti dal procurarne l'edizione giacché esula dalle nostre competenze. Ci limitiamo pertanto a fornire, in un'apposita sezione del cappello introduttivo, lo schema melodico di ciascun componimento, seguito dall'elenco dei testimoni che tramandano la melodia[200].

[197] Per l'infondatezza di una siffatta proposta di ordinamento si rimanda a § 1.1.

[198] Si veda FORMISANO 1993, in particolare p. 152

[199] Per le ragioni di tale scelta si rimanda a § 2.2.

[200] Per l'edizione delle melodie si rimanda a TISCHLER 1997 e WERF 1977-1979, pp. 283-312.

4. Forme metriche, lingua e stile

4.1. Metrica e versificazione

Diamo di seguito un prospetto sintetico degli schemi metrici dei componimenti di Conon de Béthune, di ognuno dei quali si tratterà più diffusamente nei cappelli introduttivi dei singoli componimenti.

I a10 b10’ a10 b10’ a10 a10 b10’ a10; MW 627,3 = Frank 216. Sei *coblas doblas capcaudadas*.

II a10’ b10 a10’ b10 b10 b10 a10’; MW 957,7 = Frank 308. Tre *coblas doblas capcaudadas*.

III a10 b7 a10 b7 c10’ b7 c10’ b7; MW 1124,2 = Frank 353. Tre o quattro *coblas retrogradadas capcaudadas*.

IV a7’ a7’ b3/4 b7 a7’ a7’ b3/4 b7 a7’ a7’ b3/4 a7’; MW 394,1 = Frank 135. Due *coblas singulars*.

V a6’ b6 a6’ b6 b6 a6’a6’ b6; MW 860,123 = Frank 295. Cinque *coblas doblas*.

VI a10’ b10 a10’ b10 b10 a10’ b10 a10’; MW 902,13 = Frank 302. Sei *coblas doblas capcaudadas*. **C** tramanda un *envoi* verosimilmente apocrifo.

VII a7 b10 a7 b10 c10’ b10 b10 c10’; MW 1119,2 = Frank 353. Sei *coblas ternas* “incatenate”[201], più un *envoi* di quattro versi. **U** tramanda un secondo *envoi*, plausibilmente apocrifo.

VIII a10’ b10 a10’ b10 b10 a10’ b10 a10’; MW 902,13 = Frank 302. Quattro *coblas ternas capcaudadas*.

IX a7’ b7 a7’ b7 b7 c7’ c7’; MW 1034,76 = Frank 324. Sei *coblas retrogradadas capcaudadas*, più un *envoi* di tre versi.

[201] La definizione è di BARBIERI 2016c, *Metrica, prosodia e musica*.

X a10 b10 b10 c10 c10 d10 d10 c10; MW 1505,1 = Frank 710. Cinque *coblas redondas capcaudadas*.

XI a10 b10 a10 b10 c10' c10' d10 d10; Frank 382,27. Cinque *coblas unissonans*, l'ultima delle quali ci è pervenuta mutila degli ultimi tre versi.

Quattro di questi schemi metrici rappresentano degli *unica* nella lirica trovierica: III, IV, VII e X.

Lo schema di III trova riscontro solo in un altro *unicum* della tradizione trobadorica, del quale costituisce verosimilmente un *contrafactum*, ossia *Ges de disnar no for'oimais maitis* (*BdT* 80.19) di Bertran de Born. Dalla canzone di Bertran Conon mutua altresì il rimante *certaine* (III, v. 7) < *certana* (*BdT* 80.19, v. 13) e tre rime.

Lo schema metrico di IV costituisce un *unicum* nella lirica oitanica, mentre in quella trobadorica è possibile rintracciarne cinque attestazioni. In particolare, pare sia stato introdotto nella tradizione occitana da Bertran de Born, con la canzone *Casutz sui de mal en pena* (*BdT* 80.9), che versosimilmente costituisce il modello metrico di IV[202].

In VII e X Conon utilizza due schemi metrici originali non altrove attestati, tanto nella tradizione oitanica quanto in quella trobadorica.

Per quanto concerne la forma metrica degli altri componimenti, segnaliamo innanzitutto l'identità di schema tra VI e VIII. Nel caso di VIII, non abbiamo alcun elemento interno che consenta di avanzare un'ipotesi di datazione, per cui non è dato sapere quale dei due componimenti sia anteriore. Ad ogni modo, dei dieci componimenti trovierici che impiegano il medesimo schema metrico, almeno tre lo desumono da VI di Conon: si tratta della *chanson de départie* di Chardon de Croisilles *Li departirs de la douce contree* (RS 499), dalla canzone di crociata *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses* (RS 1020a = RS 1022) e infine dal sirventese di Huon d'Oisy *Maugré tous sains et maugré Diu ausi* (RS 1030),

[202] Si vedano HOEPFFNER 1946, BERTOLUCCI 1963, BRUGNOLO 1983, BARBIERI 2013 e 2016a e SCHIASSI 1999-2000. Le quattro imitazioni trobadoriche di Bertran de Born, *Casutz sui de mal en pena* (*BdT* 80.9), sono state tutte prodotte in Italia dopo il 1200; si tratta di *Si tot m'estauc en cadena* (*BdT* 74.17) di Bertolome Zorzi, del sirventese di Peire Guilhem de Luserna *Qi na Cuniça guerreia*, cui segue la risposta di Uc de Sant Circ (*BdT* 344.5; *BdT* 457.28), e del sirventese di quest'ultimo *Tant es de paubra acoindansa* (*BdT* 457.38).

risposta parodica a VI e VII di Conon. Per quanto concerne invece VIII, è possibile che il suo schema metrico sia stato ripreso da Gilles de Viés-Maisons nella sua *mala canso Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (RS 15).

Lo schema metrico del *débat* (I) ha verosimilmente dato vita a tre imitazioni oitaniche: lo ritroviamo in due canzoni di Thibaut de Champagne, *Dame, einsi est qu'i m'en couvient aler* (RS 757) e *Je ne voi més nului qui gieut ne chant* (RS 315), e nella canzone *A vos m'atent de toute joie avoir* (RS 1793), la cui attribuzione a Moniot d'Arras è incerta[203].

Lo schema metrico di II ricorre in quattro componimenti trovierici e in due trobadorici, intimamente legati, questi ultimi, al testo di Conon; si tratta della canzone *A! Lemozin, francha terra cortesa* (*BdT* 80.1) e del sirventese *Pois als baros enoia e lor pesa* (*BdT* 80.31), entrambi ascritti a Betran de Born. II condivide con i due testi di Bertran anche lo stesso sistema di rime desinenziali: per II rima a: *-oise*, rima b: *-ois*, per *A! Lemozin* rima a: *-eza*, rima b: *-eis*, per *Pois als baros* rima a: *-eza*, rima b: *-ei*. È verosimile, come mostrato da Formisano, che II si collochi esattamente al centro di un dialogo intertestuale col trovatore perigordino che vede alla sua origine la composizione, da parte di Bertran, di *A! Lemozin*, databile tra il 1184 e il 1187[204]. Lo schema di quest'ultima viene poi plausibilmente mutuato da Conon in II, canzone che funge a sua volta da modello formale per il sirventese *Pois als baros* di Bertran, il quale, oltre a essere esplicitamente indirizzato a Conon, presenta anche diversi echi lessicali dal *sirventes-canso* del troviero.

La canzone V condivide il suo schema metrico con due soli componimenti trovierici, presumibilmente posteriori al nostro, ossia *Bien s'est Amours honie* (RS 1163), attribuito a Robert de Reims, e *Ne sai mès en quel guise* (RS 1623) di Audefroi le Bastard[205].

Quanto a IX, solo tre componimenti oitanici presentano un identico schema metrico. Decisamente più diffusa è invece la forma metrica del *partimen* XI: il

[203] Si veda PETERSEN-DYGGVE 1938.

[204] Si veda FORMISANO 1993, p. 147. Per la datazione di *A! Lemozin, francha terra cortesa* (BdT 80.1) di Bertran si veda GOUIRAN 1985.

[205] L'attività poetica di Robert de Reims, tradizionalmente collocata nella seconda metà del XIII secolo, va forse retrodatata agli ultimi decenni del XII secolo (si veda CEPRAGA 2004, p. 401 e nota 16, il quale riprende l'ipotesi avanzata da Roncaglia nella discussione, confluita poi negli atti, seguita all'intervento di TYSSENS 1991), mentre l'opera di Audefroi le Bastard pare collocarsi ad Arras nei primi decenni del XIII secolo (si vedano MAININI 2019, p. 46, e CULLMANN 1914, pp. 1-5).

suo schema ricorre infatti identico in cinque componimenti oitanici e otto trobadorici. Per quanto concerne i riscontri trovierici, si tratta verosimilmente di cinque imitazioni del *partimen* tra Conon e Raimbaut, giacché quest'ultimo risulta anteriore agli altri sul piano cronologico. Quattro dei cinque componimenti sono ascritti a membri della cerchia poetica di Arras della prima metà del XIII secolo: la canzone *Rose ne lis ne me done talent* (RS 736) attribuita in **C** e **T** a Chardon de Croisilles, quella di Robert de la Pierre, *Par maintes fois ai chanté liement* (RS 696), e i due *jeux-partis* di Jehan Bretel, *Adan, mout fu Aristotes sachans* (RS 277) e *Jehan de Vergelai, vostre escient* (RS 669). Vi è infine la canzone di crociata anonima *Por joie avoir perfite en Paradis*, le cui strofi I e IV mutuano lo schema metrico di XI[206]. A questi cinque componimenti, registrati da MW 1209: 12-16, va aggiunta altresì la versione francesizzata *Quar eusse cent mil mars d'argent* (RS 641), tràdita da **O** e **U**, della canzone dei desideri di Pistoleta, *Ar agues eu mil marcs de fin argen* (*BdT* 373.3)[207].

Uno sguardo d'insieme agli schemi sopra elencati consente di scorgere una predilezione di Conon per i componimenti a cinque o sei strofi: quattro delle undici liriche, ossia I, VI, VII e IX, constano di sei strofi, mentre tre sono composte da cinque strofi (V, X, XI). Quanto al resto della produzione, si annoverano due componimenti di tre strofi, ossia II e III – se per quest'ultimo caso consideriamo apocrifa la quarta strofe tràdita dal solo **C** –, uno di due strofi (IV) e infine una canzone di quattro strofi (VIII).

Quanto al numero di versi di cui si compongono le singole strofi, notiamo una significativa propensione per quelle di otto versi, presenti in ben nove componimenti su undici (I, II, III, V, VI, VII, VIII, X, XI). I restanti due constano di strofi di dodici versi (IV) e di sette (IX).

Per quanto riguarda invece la misura dei versi, emerge una netta prevalenza delle strofi isometriche, composte per lo più da decenari: unicamente in decenari sono i componimenti I, II, VI, VIII, X, XI. Vi è poi la canzone V composta da soli senari e la IX, che consta invece di soli settenari. III, IV e VII presentano invece strofi eterometriche in cui si combinano generalmente due tipologie di versi: in III e in VIII troviamo decenari e settenari, mentre in IV si accostano settenari a versi brevi, ternari o quaternari.

[206] Si veda RADAELLI 2015a, *Metrica, prosodia e musica*, anche per gli altri riscontri oitanici dello schema metrico di XI.

[207] Si veda RADAELLI 2015a, *Metrica, prosodia e musica*.

Il verso maggiormente ricorrente nei componimenti di Conon de Béthune è dunque il decenario, il quale presenta di norma regolare cesura dopo la quarta posizione forte. Riscontriamo comunque diversi esempi di cesura lirica in: I, vv. 12, 17, 23, 27, 31, 35; II, v. 8; VI, v. 28; VII, v. 51; X, vv. 10, 17; XI, vv. 1, 3, 17, 20, 33, 34, 37. Anche la cesura italiana conta varie occorrenze nel *corpus* di Conon: la ritroviamo in I, v. 3; VII, v. 50, X, vv. 2, 7 e 23; questa tipologia di cesura, seppur rara, risulta attestata presso tutti i maggiori trovieri coevi a Conon, nonché presso la generazione successiva[208]. Segnaliamo infine la presenza, in quasi tutti i componimenti composti da decenari, di sinalefe in cesura: I, v. 36; II, vv. 5, 7; VI, vv. 22, 26; VII, vv. 2, 32; VIII, vv. 2, 12; X, v. 13; XI, v. 11. La cesura epica risulta impiegata in un'unica occasione, ossia in VII, v. 50; le restanti rare occorrenze, rinvenibili in alcuni testimoni, possono essere infatti tutte scartate in quanto deteriori, giacché la tradizione offre sempre lezioni alternative maggiormente valide che prevedono altre tipologie di cesure.

Relativamente all'organizzazione strofica dei singoli componimenti, un dato significativo che constatiamo a prima vista è l'ampia varietà dei sistemi di allacciamento strofico impiegati, nonché una certa predilezione di Conon per quelli più rari e complessi. Accanto alla tipologia, predominante in ambito trovierico[209], delle *coblas doblas*, presente in ben quattro componimenti (I, II, V, VI), due dei quali composti da un numero dispari di strofi[210], troviamo *in primis* due casi di *coblas retrogradadas* (III, IX). La canzone X è invece strutturata in *coblas redondas*, le quali prevedono la permutazione circolare, nel passaggio da una strofe all'altra, dei medesimi timbri rimici secondo il loro ordine di apparizione: in questo caso la permutazione coinvolge solo le ultime tre rime di ogni strofe, che ritornano invertite al principio della strofe successiva, mentre le altre si rinnovano in maniera sistematica di strofe in strofe. In VIII trova impiego la tipologia delle *coblas ternas*, mentre VII attesta la rarissima struttura a *coblas ternas* "incatenate", riassumibile nella formula xxyxyy (dove a ciascuna incognita corrisponde una strofe con le proprie rime): le rime delle prime due strofi ritornano nella quarta, mentre quelle della strofe III sono riprese dalle strofi V e VI[211]. Restano da considerare la canzone IV, organizzata in *coblas singulars*, e il *partimen* XI,

[208] Si veda BARBIERI 2001, p. 107, nota al v. 41.

[209] Si veda UNLANDT 2012, p. 35.

[210] Si veda BILLY 1989, p. 99: «Ce réseau peut évidemment porter sur un nombre impair de couplets sans que sa spécificité ne soit altérée».

[211] Si veda Barbieri 2016c, *Metrica, prosodia e musica*.

nel quale compare invece, non a caso, la tipologia delle *coblas unissonans* prediletta dai trovatori: il *partimen* bilingue è infatti avviato da Raimbaut de Vaqueiras in occitano. Osserviamo infine un continuo ricorso al legame interstrofico delle *coblas capcaudadas*: è presente in III, VI, VIII, IX e X. Un collegamento *capfinit* si instaura invece tra la prima e la seconda strofe di III e di V, e tra le strofi IV e V di VII. Questa rapida rassegna delle tipologie di organizzazione strofica impiegate da Conon testimonia di «une passion évidente pour des imbrications métriques rares et insolites»[212], e dunque di una predilezione del troviero per il virtuosismo formale già ampiamente emersa dall'analisi degli schemi metrici, classificabili in gran parte come originali.

Per quanto riguarda le rime adoperate dal nostro troviero, un primo dato da registrare è la scarsa presenza di rime identiche: l'esame della *varia lectio* dei singoli componimenti ha infatti consentito, nella maggior parte dei casi, di classificare tali rime come deteriori e accogliere lezioni alternative offerte dalla tradizione. Le rare occorrenze certamente autentiche di rime identiche rispondono a chiare esigenze stilistiche: è il caso di *amans* in IX, vv. 32 e 43, ove l'identità fonico-semantica è estesa all'intera espressione *sui fins amans*, con evidente portato ideologico dell'autodesignazione; la seconda occorrenza di *amans* è per di più attestata nell'*envoi*, luogo ove le ripetizioni dei rimanti sono regolarmente ammesse, e anzi ricercate. Anche in I, vv. 22 e 32, la reiterazione enfatica del verbo *amer* in sede di rima è funzionale al malevolo scambio di accuse della dama e del cavaliere, che ironizzano entrambi sull'altrui incapacità amatoria. Nella canzone di disamore IV le due coppie di rime identiche *haïr*, vv. 1 e 16, e *traïr*, vv. 3 e 12, sono poste in figura di chiasmo a rimarcare il sentimento d'odio scaturito dal tradimento della *mala domna* amata dall'io lirico. Analogamente, in V è reiterato in rima identica il pronome personale *li* (vv. 24 e 32), designante la dama infedele cantata dal poeta. Segnaliamo infine alcune occorrenze, classificabili in apparenza come rime identiche, per le quali è stato possibile scorgere una minima variazione di significato tra i rimanti che ci ha indotto a classificarli come equivoci: in VII, vv. 24 e 40, 37 e 49, 35 e 41.

Conon fa largo uso di rime tecniche: la più diffusa è certamente la rima ricca, ma possiamo rintracciare anche molteplici esempi di rime leonine, inclusive, derivative, grammaticali ed equivoche; per la casistica delle numerose tipologie di rime tecniche impiegate dal troviero si rimanda ai cappelli introduttivi dei singoli componimenti. Si riscontrano infine rime imperfette (*-en* / *-ens* / *-ent*) solo nella

[212] Si veda BARBIERI 2013, p. 266.

canzone X, ai vv. 22, 23, 26 e 27. In questo caso pare trattarsi tuttavia di rime imperfette apparenti, come quelle rilevate da Lannutti per Guiot de Dijon e determinate dall'impiego indistinto di *-t* e *-s* finali che, se precedute da una consonante, specie nasale, verosimilmente non erano più pronunciate[213]; sulla questione si rimanda alla *Nota al testo* di X.

Abbiamo già osservato in precedenza come le rime desinenziali di II, nello specifico quelle delle prime due strofi, ricorrano identiche nei due componimenti sopracitati di Bertran de Born, spie di un sicuro legame intertestuale esistente tra le tre liriche. In questa sede riportiamo altri casi particolarmente rilevanti in cui l'analisi dei rimanti lascia emergere dei contatti intertestuali tra Conon e altri autori, in particolare Raimbaut de Vaqueiras e Chrétien de Troyes. Proprio lo studio dei rimanti della *cobla* francese del *descort* plurilingue di Raimbaut, *Eras quan vei verdejar* (*BdT* 392.4), oltre alla lampante corrispondenza dei due *incipit*, ha permesso a Brugnolo di ravvisarne la fonte nella prima strofe di IV di Conon: i rimanti di IV ripresi da Raimbaut sono *chiere* (v. 1), *entiere* (v. 2), *maniere* (v. 10), *guerriere* (v. 12)[214]. I medesimi rimanti in *-iere* sono riecheggiati da Raoul de Soissons, *Chanson legiere a chanter* (RS 788), il cui *incipit* è del resto modellato su IX di Conon[215]. Un'ulteriore corrispondenza dei rimanti è stata individuata tra VIII e *Amors tençon et bataille* (RS 121) di Chrétien de Troyes da Ron Fernández[216]. Oltre alla formula rimica, i due componimenti condividono anche i rimanti in *-ise*: nello specifico, nella canzone di Conon ritroviamo tutti gli otto rimanti in *-ise* impiegati da Chrétien, compreso la forma *prise* duplicata in rima equivoca (VIII, vv. 8 e 16). Dei 141 componimenti trovierici passati in rassegna da Ron Fernández, solo in *D'Amours vient joie et amors ensement* (RS 663) del Vidame de Chartres, presumibilmente più tardo, ricorrono tutti i suddetti rimanti. L'assenza di altri riscontri comproverebbe, secondo Ron Fernández, l'esistenza di un legame significativo tra VIII e *Amors tençon et bataille*[217].

[213] Si veda LANNUTTI 1999, p. 209, *Rimario*, con rinvio a singole occorrenze e rispettive note di commento; il fenomeno è descritto in POPE 1952, p. 220, § 620.

[214] Si veda BRUGNOLO 1983, pp. 89-90.

[215] Per i rapporti che intercorrono tra i due componimenti si veda VENTURI 1988.

[216] Si veda RON FERNÁNDEZ 2009, pp. 396-399.

[217] Per i rapporti tra Conon e Chrétien si rimanda a § 1.3.

4.2. La lingua

Come abbiamo osservato nel primo capitolo, la canzone II di Conon de Béthune pare costituire una preziosissima testimonianza linguistica, giacché contiene un'autodichiarazione della varietà dialettale impiegata dal troviero: stando a quanto egli stesso narra, la famiglia reale di Francia gli avrebbe rimproverato l'utilizzo di 'parole artesiane' e di una lingua 'non francese'. Non a caso, si è scorta a lungo in questi versi un'importante prova a favore della supremazia del franciano, presunta varietà normativa imposta già a quest'altezza cronologica dalla corte di Parigi sugli altri dialetti d'*oïl*. Abbiamo tuttavia ricordato come sia precoce parlare di una *koïnê* letteraria parigina emanata dal potere centrale già alla fine del XII secolo e soprattutto come il testo di Conon non vada interpretato in chiave meramente linguistica, dal momento che sottende un attacco sferrato globalmente alla sua poetica e al suo credo ideologico e politico. Inoltre, come mostrato da Barbieri, sebbene sia indubbia l'origine piccarda di Conon de Béthune, l'analisi delle sue liriche lascia emergere solo sporadici tratti caratteristici dell'area piccarda, e per lo più diffusi, tra l'altro, anche in altri dialetti oitanici, che possono essere attribuiti con discreta certezza all'autore[218]. Possiamo infatti considerare significativi, a tal fine, esclusivamente quei fenomeni che incidono sulla misura del verso o che occorrono in sede di rima e sono pertanto meno soggetti ad alterazioni in fase di trasmissione manoscritta. Si tratta dei seguenti fenomeni fonetici e morfologici, in larga parte già individuati e registrati da Barbieri[219]:

1) la riduzione dell'affricata finale *z*, derivata da t + *s* o *d* + *s*, nella fricativa *s*: I, v. 3 *pris* < PRETIUM; II, v. 2 *cois* < QUIETUS; III, v. 24 *traïs* < TRADITUS; VI, v. 42 *preus* < PRODIS; X, v. 23 *gens* < GENTES[220];

2) la rima tra *-aine* < -ĒNAM e *-aine* < -ANAM: (PŒNAM >) *paine* : *certaine* (< CERTANAM), III, vv. 5 e 6[221];

3) la distinzione tra le rime in *an* + cons. dalle rime in *en* + cons., secondo una prassi tipica dei dialetti settentrionali, specie del piccardo e del vallone, del

[218] Si veda BARBIERI 2013, pp. 284-285.

[219] Si veda BARBIERI 2013, p. 284.

[220] Sul fenomeno si vedano POPE 1952, p. p. 93, § 194 e p. 489, § 1320, §§ xvi, GOSSEN 1970, pp. 94-95, ZINK 1986, p. 128 e MINERVINI 2010, p. 168.

[221] Si vedano GOSSEN 1970, pp. 68-69, § 19 e POPE 1952, pp. 179-180, § 468. Il fenomeno è caratteristico anche del franciano e di altri dialetti d'*oïl*, ma solo il piccardo sembra aver generalizzato la grafia *-ain*: si veda GOSSEN 1970, p. 69, § 19.

normanno e dell'anglonormanno: si vedano i rimanti in *-ans* di IX, strofi V-VII, quelli in *-en* / *-ens* / *-ent* di X, strofi III-IV, quelli in *-ens* di IX, strofi III e IV, e di VIII, strofi I-III[222].

4) il dimostrativo *ceaus* < ECCE ĬLLOS, sebbene tale vocalismo non sia affatto una specificità piccarda, trovandosi attestato in numerosi altri dialetti oitanici[223];

5) la desinenza *-iés* monosillabica per la seconda persona plurale del condizionale: *sariés* I, v. 22; *estiés* I, v. 44; *seriés* VII, v. 19;

6) gli aggettivi possessivi di prima e seconda persona plurale *no, vo*: I, v. 8; VI, v. 45; VI, v. 48;

7) l'inserzione della *e* cosiddetta svarabhaktica all'interno dei nessi consonantici *muta cum liquida*, nelle forme del futuro e del condizionale: *averai* IV, v. 20; *naisteront* VI, v. 38[224].

Come ha ben illustrato Barbieri, questi tratti linguistici, più o meno caratteristici del piccardo, non sono affatto rintracciabili esclusivamente nella produzione di autori di origine settentrionale, ma sembrano appartenere piuttosto alla *koïné* impiegata dalla maggior parte dei trovieri, definita appunto franco-piccarda; è significativo che tutti i suddetti fenomeni ricorrano, ad esempio, nel *corpus* del poeta sciampagnino Gace Brulé[225].

Ad ogni modo, data l'insindacabile origine artesiana del nostro troviero, si è preferito assumere **T** come base linguistica di trascrizione, trattandosi del codice maggiormente contrassegnato da una spessa patina piccarda. Sebbene, infatti, anche **M** pertenga al ramo s^{1} di Schwan che, come abbiamo visto, accoglie solo canzonieri di origine settentrionale, la sua *scripta* risulta piuttosto distante da

[222] Sul fenomento, che distingue il piccardo e il vallone dal franciano, così come dallo sciampagnino, dal lorenese e dal normanno, si vedano GOSSEN 1970, p. 65, § 15 e POPE 1952, p. 174, § 448.

[223] si veda GOSSEN 1970, p. 60, § 12 (in part. p. 62) e p. 128, § 70 e BURIDANT 2000, p. 124, § 93.

[224] Sul fenomeno, tipico del piccardo, vallone, lorenese e anglo-normanno, si vedano GOSSEN 1970, p. 131, § 74, MOIGNET 1988, p. 70, ZINK 1989, p. 184, BURIDANT 2000, p. 269, § 216 e FLOQUET 2012. L'effettiva consistenza fonetica, e dunque sillabica, di tale vocale aggiuntiva è controversa: se Moignet ritiene che essa abbia valore sillabico e di conseguenza incidenza sulla misura del verso, Zink sostiene invece che la *e* svarabhaktica abbia avuto, in origine, un valore meramente grafico, per poi acquisire anche quello sillabico solo a partire dal 1250. Anche Floquet pensa possa trattarsi in molti casi di uno schwa privo di valore sillabico.

[225] Sulla questione si veda BARBIERI 2013, p. 285. Sulla *koïné* franco-piccarda propria di gran parte della produzione trovierica si vedano RAUGEI 1981, p. 33 e LANNUTTI 1999, p. LVI.

quella degli altri esemplari della famiglia: essa non denuncia tratti piccardi particolarmente pronunciati, apparendo «maggiormente indifferenziata dal punto di vista geografico (in questo **M** si avvicina ai canzonieri parigini di s^{II})»[226].

I fenomeni che andremo ora a illustrare sono dunque per lo più propri del canzoniere **T**, adottato come base per la grafia, e quindi solo presumibilmente riconducibili a Conon, giacché non vi sono prove certe a favore della loro ascrizione alla lingua del troviero.

4.2.1. Fonetica

Per quanto riguarda il vocalismo osserviamo:

1) la chiusura del dittongo *ei* in *i* in posizione protonica: *millor* VI, v. 2, VII, v. 4 e IX, v. 7, *grignor* VI, v. 12;

2) l'evoluzione di *ou* > *au* successiva alla vocalizzazione di *l* (*au* < Ŏ + L + cons.): *retaut*, IX, v. 35[227];

3) l'evoluzione *ei* (< Ē) > *oi*, il cui centro d'irradizione è il Nord-Est: *françois*, *franchoise*, *franchois* II, vv. 5, 10, 11[228].

4) la prevalenza della grafia *-ai* nel suffisso *-aige* (< -ATICU), che pare confermare l'intercambiabilità, tipica del piccardo, delle grafie *a* e *ai*, sebbene non sia semplice definirne il valore fonetico: in questo caso, entrambe sembrano rappresentare il fonema [a][229]. Sappiamo che già a partire dalla fine dell'XI secolo il dittongo *ai* assume la pronuncia [ɛj], per poi divenire [ɛ] intorno alla metà del XII secolo. Nei dialetti settentrionali, specie nel piccardo, risultano tuttavia ben presto attestate delle riduzioni di *ai* > *a*, le quali paiono comprovare che il dittongo discendente dovesse essere pronunciato con un forte accento sul primo elemento[230]. Tale circostanza potrebbe anche giustificare in parte la presunta incongruenza delle rime in *-ai* del *partimen* XI, avvicinando la pronuncia del dittongo

[226] GATTI 2019, p. 3, nota 4. Si può ipotizzare, aggiunge Gatti, che **M** abbia attinto da un modello con una *scripta* già epurata dai tratti piccardi più marcati o che il copista stesso di **M** abbia provveduto a "smunicipalizzare" l'antigrafo.

[227] Si veda GOSSEN 1970, p. 73, § 23.

[228] Sul fenomeno si vedano GOSSEN 1970, p. 66, § 16, e WÜEST 1995, p. 306, § 3.2.1.

[229] Si veda GOSSEN 1970, p. 52-53, §§ 6-7.

[230] Si veda GOSSEN 1970, p. 52-53, § 6, in partic. p. 53, nota 7, e MINERVINI 2010, p. 162-163, § 3.2.2.5., in partic. p. 163. Sulla pronuncia del dittongo *ai* si vedano BOURCIEZ 1967, p. 59 e ZINK 1986, p. 133.

-ai del piccardo di Conon a quella dell'occitano di Raimbaut. È comunque probabile che, in questo caso, Conon abbia impiegato delle rime per l'occhio, spinto dall'esigenza di dover rispondere per le rime a Raimbaut[231].

Un ulteriore rilievo in merito al vocalismo riguarda l'evoluzione di Ō tonica in sillaba aperta, in particolare nella desinenza *-o(u)r*: in quasi tutto il dominio d'*oïl* il suo esito è *o(u)*, mentre nell'area piccarda e vallone è attestata anticamente l'evoluzione *ou* > *eu*, che da lì si diffonderà poi nell'Île-de-France[232]. Ciò pone un problema notevole sempre nel *partimen* XI, dove le rime in *-o(u)r* di Conon devono coincidere con quelle provenzali impiegate da Raimbaut. Occorre osservare, a tal proposito, che nelle sue canzoni Conon utilizza esclusivamente la grafia *o(u)* (in **T** il fonema è reso sempre con *o*), grafia che aveva forse qualche incidenza anche sulla pronuncia. Ad ogni modo, anche in questo caso non si esclude la possibilità che il troviero abbia fatto ricorso a delle rime per l'occhio nel *partimen* con Raimbaut[233].

Per quanto concerne il consonantismo rileviamo i seguenti fenomeni caratteristici – ma non esclusivi – del piccardo:

1) l'assenza della consonante epentetica di transizione *d* nei nessi consonantici secondari *l'r* e *n'r* delle forme verbali: *vauront* I, v. 32; *vaurai* III, v. 8; *vauroit* III, v. 9; *revenroie* IV, v. 5; *vaurai* V, v. 10[234];

2) la mancata palatalizzazione dell'occlusiva velare C [k] seguita da vocale centrale A, sebbene il fenomeno non sia affatto sistematico, né tipico esclusivamente del piccardo: *cançon* II, v. 6; *coisir* III, v. 10; *cançons* IX, v. 45[235];

3) la metatesi del gruppo *-er-* > *-re-*: *covretures* III, v. 19[236];

4) l'evoluzione del suffisso latino -ATICU in *-a(i)ge*: si vedano i rimanti in *-aige* di II, strofe III; V, strofi III-IV; VI, strofi III-IV[237].

---

[231] Su tutta la questione si rimanda a XI, *Attribuzione*.

[232] Si vedano GOSSEN 1970, p. 80-82, § 26, e MINERVINI 2010, p. 156, § 3.2.2.1.

[233] Si veda XI, *Attribuzione*.

[234] Sul fenomeno si vedano GOSSEN 1970, p. 116, § 61, ZINK 1989, p. 183, WÜEST 1995, p. 305, § 3.1.3., BURIDANT 2000, p. 268, § 216, MINERVINI 2010, p. 169, § 3.2.2.14. Il tratto è tipico del Nord-Est e dell'Est del dominio oitanico – ma anche della Champagne –, come testimonia la sua presenza nelle varianti grafiche attestate dai codici lorenesi **C** e **U**.

[235] Si veda GOSSEN 1970, p. 95, § 41.

[236] Sul fenomeno, caratteristico anche del piccardo moderno, si veda GOSSEN 1970, p. 114, § 57.

[237] Si veda GOSSEN 1970, p. 103, § 45: «l'Artois, la Flandre et le Hainaut ne connaissent que le résultat *-a(i)ge*, tandis que dans l'Ouest et le Sud de l'aire picarde on rencontre un type *-ache*, à côté de *–age*».

4.2.2. Morfologia

La declinazione bicasuale è generalmente osservata, sebbene già a quest'altezza cronologica si cominci ad assistere a un progressivo indebolimento del sistema[238]. Come si evince dalla lezione di **MT**, gli autori e copisti piccardi si dimostrano, infatti, particolarmente rispettosi della norma flessionale e refrattari a qualsivoglia degenerazione del sistema bicasuale[239]. Ad ogni modo, data la generale tendenza alla semplificazione della declinazione, si è preferito non considerare significativi gli errori morfologici, evitando di segnalarli in sede di discussione testuale e limitandosi a registrarli nella fascia dell'apparato adibita alle varianti sostanziali.

Tra i fenomeni morfologici riconducibili al piccardo indichiamo come maggiormente rilevanti:

1) i già citati aggettivi possessivi *no* e *vo*, rispettivamente per la prima e seconda persona plurale: I, v. 8; VI, v. 45; VI, v. 48;

2) la forma *jo* / *jou* del pronome personale soggetto di prima persona singolare: I, v. 27 e 36; II, v. 19; V, v. 15; VII, v. 50;

3) il dimostrativo *ceaus*: III, v. 17; VI, v. 29;

4) le già menzionate forme del futuro e del condizionale con *e* svarabhatica: *averai* IV, v. 20; *naisteront* VI, v. 38;

5) le forme analogiche con *-c(h)* epitetica della prima persona singolare del presente indicativo: *renc* V, v. 31; *redoc* VIII, v. 29[240].

4.2.3. Il lessico e lo stile

Sebbene il lessico impiegato da Conon de Béthune sia estremamente ricco e variegato, sono quasi del tutto assenti termini oscuri o inconsueti. Non è stato possibile, ad esempio, reperire *hapax* all'interno della produzione poetica del troviero. Nondimeno, possiamo rintracciare delle espressioni, non altrove attestate, di difficile interpretazione, specie con riferimento ai cattivi costumi delle dame

[238] Si veda in particolare ZINK 1989, p. 32 e sgg.

[239] Si veda ZINK 1989, pp. 33 e 37

[240] Sul fenomeno si vedano GOSSEN 1970, p. 132, § 75 e MOIGNET 1988, p. 61.

infide protagoniste delle *malas cansos*[241]: è il caso del sintagma di matrice folklorica *covretures de saus* (III, v. 19), in cui la 'copertura di salici' andrebbe metaforicamente intesa come denuncia di tradimento, o dell'oscena *abeïe as soffraitous* (IV, vv. 22-23), menzionata per apostrofare l'amata infedele. Anche la locuzione *mettre en traïne* (III, v. 21), con il plausibile significato di 'mettere al traino' ossia 'lasciarsi alle spalle', non conta altre occorrenze nel *corpus* trovierico.

Tra gli artifici retorici maggiormente sfruttati dal nostro troviero, si collocano al primo posto la metafora e la similitudine. Coerentemente a una prassi ben diffusa nelle canzoni di disamore, in III (vv. 21-24), V (vv. 25-25) e VIII (vv. 17-24) viene riproposto il noto parallelo tra il *servitium amoris* e il vassallaggio, giacché la dama disonesta viene assimilata al signore ingrato che è legittimo ripudiare qualora non ottemperi ai propri doveri feudali. Servendosi dell'espediente retorico dell'apostrofe, in V (vv. 9-12) l'io lirico si rivolge direttamente ad Amore personificato, accusandolo di fellonia poiché quest'ultimo gli avrebbe inferto il colpo mortale senza prima sfidarlo in regolare duello.

Nella maggior parte dei casi, il ricorso alla metafora è strettamente connesso all'impiego dei moduli del disamore, giacché le immagini più originali vengono sempre evocate in rapporto alla condotta della dama che ha deluso le aspettative del poeta. Costei è assimilata, in termini che richiamano le petrose dantesche, a una terra sterile, incapace di dare frutti (V, vv. 33-37), a un ladrone del quale è lecito fare giustizia (VIII, vv. 11-13), a un rifugio per i miserabili (IV, vv. 22-23), con chiara allusione oscena all'accentuata accoglienza riservata dalla dama a numerosi pretendenti, per lo più di scarso valore. Vi è infine la dama del *débat* paragonata alle rovine di Troia a causa dell'inesorabile declino fisico. La maggior parte delle *comparationes* imbastite da Conon assolve al medesimo obiettivo denigratorio: l'amata infingarda è più falsa e mutevole di una gazza (IV, v. 18), più bella di una fredda statua (V, v. 17) o simile alla lupa selvaggia che suole accoppiarsi con il membro peggiore del branco (V, vv. 21-24). Conon attinge inoltre a un serbatoio di immagini desunte dalla vita cavalleresca per tracciare i contorni dell'amante timoroso, topico nella lirica cortese: in IX quest'ultimo è infatti assimilato al giocatore di scacchi, più abile a istruire gli altri che a dirigere il proprio gioco, o al campione di una giostra che, dopo un lungo addestramento, risulta incapace di mettere in pratica sul campo ciò che ha appreso. Registriamo infine

[241] Per approfondimenti, anche per quanto concerne gli espedienti retorici elencati successivamente, si rimanda alle note di commento ai passi citati.

la presenza di metafore e similitudini che sfruttano il fortunato motivo del mal d'amore ovidiano, concependo la dama quale unico medico capace di alleviare le pene dell'amante afflitto (X, vv. 7-8; XI, vv. 30-33).

Nelle due canzoni di crociata il troviero si indirizza al pubblico mediante l'uso dell'apostrofe: se in VI l'accorato appello a prendere la croce è rivolto alla collettività, per lo più tramite la formula di appello *sachiez,* in VII il discorso del poeta ha degli obiettivi polemici più specifici: *in primis* i re di Francia e Inghilterra, accusati di dissipare i fondi destinati alla crociata e chiamati espressamente in causa tramite il pronome *vous* (v. 17); in secondo luogo, il troviero-crociato interpella esplicitamente l'uditorio (*vos,* v. 49) nel primo *envoi* attestato da **OU**. Un'ulteriore allocuzione diretta al pubblico è presente in VIII (*vous,* v. 10), nel contesto di un tentativo apologetico dell'autore, il quale mira a discolparsi dalle accuse di misoginia, illustrando all'uditorio le ragioni che l'hanno spinto a screditare una dama sleale.

Si segnala inoltre la presenza di diverse interrogazioni retoriche, la cui risposta è fornita dall'io lirico stesso: in VI, v. 6, ove al centro del discorso è posta la sofferenza dell'amante-crociato, afflitto dall'imminente separazione dall'amata, e in III, vv. 15-17, dove il poeta si interroga sull'opportunità di confessare il proprio amore all'oggetto del desiderio.

Per quanto concerne le figure dell'accumulazione impiegate per amplificare il discorso poetico, registriamo in particolare la presenza di numerosi *tricolon* in V, i quali possono essere ricondotti alla sfera semantica dell'irrazionalità amorosa: «Se raige et derverie / et destrece d'amer» (vv. 1-2); o in generale a quella del disamore: «mais tant a vill coraige, anuieus et failli» (vv. 19-20); «Mult est la terre dure / sans eve et sans humor» (vv. 33-34); «mais n'i keudrai nul jor / fruit ne foille ne flor» (vv. 36-37). In un caso gli elementi coordinati sono addirittura quattro: «s'est bien tans et mesure / et raisons et droiture» (vv. 38-39).

Nella canzone IX (vv. 36-42) Conon utilizza un espediente retorico particolarmente caro ai trovieri della prima generazione, in particolare a Gace Brulé[242], ossia quello dell'antitesi associato al *topos* della 'morte per amore'.

[242] Sull'impiego dell'antitesi da parte dei trovieri per dipingere lo squilibrio sentimentale dell'io lirico causato da Amore e, in particolare, il *topos* vita-morte si veda DRAGONETTI 1960, pp. 55-59. Sulla particolare predilezione di Gace Brulé per il suddetto procedimento retorico si vedano CARRARA 1978 e ZAGANELLI 1978.

Riscontriamo infine un unico richiamo a un'espressione proverbiale, ossia «Mius vaut morir a joe que vivre a onte»[243], nel contesto esortativo della canzone di crociata VI, nello specifico ai vv. 33-36, in cui il poeta afferma la superiorità di una morte onorevole, incontrata nella difesa dei luoghi santi, rispetto a una vita longeva ma macchiata dall'onta.

[243] Sul proverbio si vedano MORAWSKI 1925, n° 1272, e SCHULZE-BUSACKER 1985, pp. 246-248. Secondo BARBIERI 2016b, nota ai vv. 33-36, i versi di Conon richiamerebbero un passo del vangelo di Giovanni (Gv 12, 24-26).

Testi

I

L'autrier avint en cel autre païs (RS 1574)

Mss: **C**, c. 98r (*Messirez Cunes de Betunes*); **H**, c. 229r (anon.); **I**, c. 147v (ex 155; anon.); **K**, c. 226v (*Mestre Richart de Fornival*); **M**, c. 45r (*me sire quenes*); **N**, c. 109v (*Mestre Richars de Fornival*); **O**, c. 74v (anon.); **P**, c. 152 (anon.); **T**, c. 98v (*Mesire Quenes*); **U**, c. 136v (anon.).

Edizioni: Scheler 1876, p. 20; Wallensköld 1891, p. 239; Wallensköld 1921, p. 17; Lepage 1981, pp. 131-136; Rosenberg-Tischler 1995, p. 376.

Altre edizioni: de la Borde 1780, II, 194; Paris 1833, 107; Buchon 1840, I, 419; Leroux de Lincy 1841, I, 36; Dinaux 1843, III, 394; Meyer 1868, p. 226 (edizione diplomatico-interpretativa di **I**); Brakelmann 1867-1868, p. 330 (edizione diplomatica di **C**); Bartsch 1870, p. 76; Brakelmann 1870-1891, p. 84; Meyer-Raynaud 1892, p. 136 (riproduzione fototipica di **U**); Steffens 1896, p. 293 (edizione diplomatica di **C**); Aubry 1911, p. 226 (riproduzione fototipica di **K**); Bertoni 1917, pp. 344 e 401 (riproduzione fototipica ed edizione diplomatica di **H**); Pauphilet 1952, p. 866; Spaziani 1954, p. 31; Woledge 1961, p. 106; Toja 1966, p. 212 (testo Wallensköld 1921); Mary 1967, I, p. 216; Cluzel 1969, p. 57 (testo Wallensköld 1921); Collins - Cook - Harmon 1982, p. 95; Lea 1982, p. 136; Baumgartner 1983, pp. 152-157 (testo di Wallensköld 1921, con manoscritto base **T**); Rieger 1983, p. 56; Dufournet 1989, p. 120 (testo Wallensköld 1921); Thiry 2002, p. 64 (testo di **T** con correzioni).

Metrica: a10 b10' a10 b10' a10 a10 b10' a10 (MW 627,3). Sei *coblas doblas capcaudadas* composte da otto decenari. La strofe può essere suddivisa in *frons* a rime alternate ab'ab' e *cauda* aab'a. Rima a: *-is*, *-er*, *-é*; rima b: *-ee*, *-ie*, *-age*. La formula rimica ricorre in dieci componimenti trovierici, tre dei quali presentano anche un'identica formula sillabica, con la medesima alternanza di decenari maschili e femminili, e sono verosimilmente posteriori; si tratta di Thibaut de Champagne, *Dame, einsi est qu'i m'en couvient aler* (RS 757); Id., *Je ne voi més nului qui gieut ne chant* (RS 315); vi è infine la canzone *A vos m'atent de toute*

joie avoir (RS 1793), la cui attribuzione a Moniot d'Arras è dubbia (si veda Si veda Petersen-Dyggve 1938).

Si riscontrano numerose rime tecniche: rima ricca ai vv. 24 e 25 (*acoler* : *parler*), ai vv. 21 e 30 (*penser* : *escuser*), ai vv. 33, 35 e 38 (*pensé* : *usé* : *passé*), ai vv. 40, 45, 46 e 48 (*josté* : *volenté* : *parenté* : *verité*); ai vv. 36 e 42 (*paraige*: *signoraige*); rima leonina ai vv. 4 e 7 (*veee* : *greee*), ai vv. 45 e 46 (*volenté* : *parenté*); rima inclusiva ai vv. 8 e 9 (*devis* : *vis*), ai vv. 11 e 13 (*baillis* : *lis*), ai vv. 39 e 47 (*messaige* : *saige*); rima equivoca ai vv. 3 e 16 (*pris* : *pris*); rima identica ai vv. 22 e 32 (*amer* : *amer*).

Si segnala la presenza delle seguenti cesure: cesura lirica ai vv. 12, 17, 23, 27, 31, 35; cesura italiana al v. 3; sinalefe in cesura al v. 36.

Schema melodico: A A B (Tischler 1997, n° 909). Melodia in **KMNOPT**.

Nota al testo. Il componimento è tràdito da: **MTCIUKNPOH**. Come ben illustrato da Resconi (scheda *TRALIRO*), la tradizione risulta difficilmente razionalizzabile, anche a causa dell'evidente presenza di contaminazione che, come vedremo, interessa in particolare i testimoni **O** e **H**. Un errore d'archetipo comune all'intera tradizione è forse visibile al v. 4: **TCUKNPH** presentano l'erroneo participio maschile *vee*, mentre il metro e la rima richiedono il femminile *veee*, attestato in effetti da **MIO**. La genesi dell'errore è facilmente rintracciabile: *vee*, participio passato maschile del verbo *veer*, esibisce graficamente la doppia *e* tipica delle desinenze dei participi femminili, circostanza che deve aver generato il fraintendimento. Piuttosto che ipotizzare un accordo in errore tra i sette codici che tramandano *vee*, è forse più economico supporre che **MIO** abbiano corretto autonomamente l'errore d'archetipo (**O** attingendo forse a una fonte prossima a **M** già corretta; per la contaminazione in **O** cfr. *infra*). È altresì plausibile che la lezione alla base della tradizione fosse proprio la corretta *veee* trasmessa da **MIO**, ma in tal caso la coincidenza in errore degli altri sette testimoni va di certo attribuita a poligenesi.

I raggruppamenti dei piani bassi dello stemma, suggeriti a prima vista dai fenomeni di diffrazione riscontrati ai vv. 8, 11, 18, 30 e 38, risultano ben definiti (cfr. Resconi, scheda *TRALIRO*). Da un lato si collocano **MT**, afferenti al ramo s^{l} di Schwan, che tramandano una versione del testo quasi identica alla quale si oppongono sistematicamente gli altri testimoni. Non è stato possibile, tuttavia, rintracciare alcun errore congiuntivo che dimostri l'esistenza del modello co-

mune ai due codici. Per quanto concerne le divergenze tra i due testimoni, segnaliamo: l'errore di ripetizione commesso da **M** al v. 2 (*une dame une dame amee*) e quello riscontrato in **T** al v. 23 (*nenil certes certes*); la già citata opposizione *vee* **T** contro *veee* **M** al v. 4 e al v. 10 quella di *tainte* **T** contro *pale*, quest'ultima attestata in maniera apparentemente compatta da **M** e dal resto della tradizione (cfr. *nota ad locum*); l'ipometria riscontrata in **T** al v. 7 ha la medesima eziologia dell'errore al v. 4: il participio passato femminile *greee* è stato sostituito con il corrispettivo maschile *gree*; **T** presenta poi un'infrazione alla rima al v. 33, dove legge *trop aves fol penser* (contro **M**: *trop avez fol pensé*), apparentemente condivisa con **CIU + O** i quali modificano però l'intero emistichio (*mar vos vint en penseir*) reiterando la lezione del v. 21: è dunque fortemente probabile che si tratti di un caso di poligenesi. Segnaliamo infine le seguenti varianti sostanziali: al v. 17 (*lectio singularis* di **T** *si s'oï* cui si oppone all'unanimità l'intera tradizione leggendo *s'oï si*), al v. 19 (l'inversione di *dis por vos gaber* **TH** attuata da **M** che legge *vous dis pour gaber*), al v. 23 (*certes* **T** contro *par dieu* **M**) e al v. 31 (*iresie* **T** contro *l'iresie* **M**).

Vi è poi il gruppo compatto costituito dai codici lorenesi **CIU**, rappresentanti del ramo s^{III} di Schwan e accomunati in primo luogo dalla diversa disposizione, certamente deteriore, dei versi 43-48 che ricorrono nell'ordine 46-47-48-43-44-45. **CIU** si isolano altresì sulla base di molteplici errori comuni in rima: al v. 8 (*plaisir* viola la rima in *-is*), al v. 18 (*ire* infrange la rima in *-ie*), al v. 20 (*deisse* contro *die* **MTOKNPH**), al v. 33 (*penseir* falsa la rima in *-é*) e al v. 41 (*grever* contro *grevé* **MT + H**). È certamente deteriore la variante *amer* (contro *gaber* **TMOKNPH**) riportata in sede di rima al v. 19. All'interno della famiglia si individua un'ulteriore sottogruppo composto da **IU**, i quali, oltre a condividere gli errori in rima al v. 26 (*miez* contro *mie* **TMCOKNPH**) e al v. 5 (*amins* contro *amis* **TMCOKNPH**), si distaccano da **C** in molteplici occasioni: al v. 3 leggono *et lai dame tous jors* **IU** + **O** contro *tant com la dame fut en son boen prix* **C** (lezione trasmessa dall'intera tradizione); al v. 5 presentano la lezione *kant vint apres ce* (*se* **U**) *li ait dit amins* **IU** (ancora una volta in accordo solo con **O**, il quale preserva tuttavia la rima in *-is*) contro *tant ka un jor kelle li dist amis* **C**; al v. 6 invertono i costituenti (*par parolles vos ai meneit* **IU** contro *mene vos ai par parole mains dis* trasmessa all'unanimità dal resto della tradizione, salvo minime variazioni) e in questa sede **I** trasmette anche un errore in rima (*jors* contro *dis* **TMCUOKNPH**); al v. 7 condividono contro **C** la forma errata *conue* e *esprovee* (*provee* **C**); al v. 12 divergono da **C** per la lezione *ne sai* (*soi* **U**) attestata invece da **KNP**; al v. 13 leggono *ke vostre vis me* contro *vostres biauls vis* **C**.

Un ulteriore gruppo è composto da **KNP** ascrivibili al subarchetipo φ della famiglia s^{II} di Schwann, i quali condividono un unico errore significativo, ossia l'ipometria del v. 23 (*nenil certes ainz auriez envie* **KNP** + **O**); il gruppo è comunque facilmente individuabile sulla base della *varia lectio* grazie a un considerevole numero di varianti sostanziali adiafore e lo stesso discorso vale per il gruppo **CIU**. Forniamo gli esempi più significativi: al v. 1 *ce fu l'autrier en un* **KNP** contro *L'autrier avint en cel* **TMIUOH** (*il avint jai en cel* **C**); al v. 7 *donee* **KNP** contro *provee* (*esprovee* **IU**) **CIU + OH**, *gree* **T** e *monstree* **M**; al v. 11 *par dieu dame mort sui et entrepris* **KNP** contro *mort maveis* (*bien sui mort* **O**) *et traït* **CIU + O**, *certes mal sui baillis* **TM + H**; al v. 18 *grant duel en ot si dist par felonie* **KNP** contro *vergoigne en ot a cuer len prist ire* **CIU**, *honte en ot grant si respondi marrie* **O**, *grant honte en ot si dist par sa folie* **TM + H** (che sostituisce però *sa folie* con *felonie*); al v. 21 *nenil per deu* **CIU + O** contro *nenil certes* **KNP**, *onques* (*conques*) *nul jor* **TM + H**; al v. 22 *voulez* **KNP** contro *saries* **TM + O + H**, mentre **CIU** tramandano per l'intero una lezione del tutto diversa (*conkes nul jor je vos doignaisse ameir* **CIU**); al v. 30 *par tel reson vous lo a* **KNP** contro *por ceu vos lo dame* **CIU**, *et si vous lo ensi* **TM**, *ensi dame vos lo a* **O**, *si vos lo bien par tant a* **H**; al v. 37 *a mout pou* **KNP + O** contro *a petit* **TMCIUH**.

Un dato che emerge con evidenza da tale rassegna di varianti è l'instabilità della posizione di **O**, codice notoriamente contaminato. Schwan lo colloca nella famiglia s^{II} con **KNP** ma come esponente del subarchetipo ad essi opposto. Indubbiamente **O** presenta dei punti di contatto con **KNP**, sebbene non siano così significativi, né numerosi: *in primis* l'omissione dell'ultima strofe, che potrebbe tuttavia essere facilmente poligenetica, poi il già citato errore al v. 23, nonché le varianti sostanziali adiafore condivise con **KNP** ai vv. 36 e 37. In molteplici casi esso si accorda invece con **CIU** (vv. 7, 11, 21, 33) o solo con **IU** (vv. 3 e 5). Riscontriamo anche accordi esclusivi con **H** di cui uno in errore: al v. 22 l'omissione di *dont* condivisa dai due codici determina ipometria. Varianti sostanziali condivise con **H** al v. 16 (*vers moi* **OH** contro *dame* **TCIUKNP**, *a moi* **M)**; al v. 24 (*garçon* **OH** contro *vallet* riportato in maniera compatta dal resto della tradizione) e al v. 31 (*repris* **OH** contro *rete* (*aratteit* **IU**) **MTCIUKNP**). **O** è spesso latore della buona lezione, in accordo con **MT + H**, ad esempio ai vv. 13 e 15. Vi sono poi molteplici occasioni in cui si distacca da tutti gli altri testimoni, tramandando lezioni *singulares* (vv. 6, 18, 28, 30, 35, 37). Segnaliamo infine l'errore in rima al v. 37 (*davantage*).

Ancora più sfuggente è la posizione di **H** che nella maggior parte dei casi conserva la buona lezione in accordo con **TM**. Lievi divergenze dalla lezione di **TM** si riscontrano ai vv. 19, 20, 21, 34, 36, 38, 41, 44, 47. Al v. 42 si accorda con **CIU** (*toz jors*), mentre al v. 18 si affianca a **KNP** (*felonie*), sempre in contesti di adiaforia. Abbiamo poi già elencato i casi di accordo con **O**, in particolare l'errore al v. 22. Ancora, **H** tramanda *lectiones singulares* al v. 25, dove *conter* in luogo di *parler* è un probabile errore di anticipo giacché *conter* ricorre in sede di rima anche al v. 27; quella già citata al v. 30 e infine al v. 32 (*vouldroient* contro *vauront* attestata in maniera compatta da tutta la tradizione). In due casi presenta infrazioni alla misura del verso: al v. 35 (ipermetria) e al v. 43 (ipometria).

Se i raggruppamenti ai piani bassi dello stemma risultano ben identificabili (nonostante l'instabilità di **O** e **H)**, sembra invece decisamente più complesso individuare gli snodi della tradizione ai piani medio-alti, tradizione che appare comunque bipartita. In particolare, pare delinearsi un'opposizione tra **TM** e gli altri testimoni: un primo caso significativo al v. 40, dove **IUOKNP** tramandano la lezione certamente *facilior ploré* contro *josté* (si noti che **IU** presentano *ploré* in sede di rima anche al v. 46), attestata, quest'ultima, da **MT** e **H**; vi è poi la diffrazione al v. 8, verosimilmente scaturita dalla sostituzione iniziale del possessivo piccardo *vo* attestato da **TM** con la forma del franciano *vostre*, bisillabica, in tutti gli altri testimoni (tranne **H** che presenta in tale sede una lezione caratteristica); al v. 12 vi è una chiara opposizione tra **MT + H** (*ke n'eüstes pieça ceste pense*) e gli altri testimoni, la cui lezione, verosimilmente deteriore, lascia intravedere un'origine comune, nonostante le numerose variazioni (*quant des lautre an nostes ceste pensee* **C**, *kant de lautre an ne soi vostre pansee* **IU**, *quant des lautrier ne soi ceste pensee* **KNP**; al v. 19 alla lezione di **TM** *j'el dis por vos gaber* si oppone quella banalizzante degli altri testimoni *on vos doit bien gaber* (*amer* **C**) **CIUKNP**, in cui si perde il legame semantico col verso successivo garantito dalla reiterazione del verbo *dire*; al v. 38 l'omissione di *entir* di **TM** (*encoir n'a pas un mois entir* passé) determina l'introduzione negli altri testimoni di lezioni che, in quanto zeppe sillabiche, paiono *faciliores* (cfr. Resconi, scheda *TRALIRO*): *certes* **CIU**, *ce cuit* **KNP**, *ne il* **O**.

H pare sottrarsi a tali dinamiche eppure sono molteplici i casi in cui lo vediamo affiancarsi ai testimoni appartenenti al macrogruppo opposto a **TM**, sebbene si tratti di varianti puramente adiafore (**KNPH** ai vv. 11 e 18, **CHIOU** ai vv. 33-34, **HKNOP** al v. 36). Evidenti sono poi i contatti con **O** (cfr. *supra*), dovuti plausibilmente a contaminazione.

A fronte di tale situazione, che rende di fatto inapplicabile la selezione meccanica delle varianti, preferiamo seguire la buona lezione di **MT**, salvandone molteplici lezioni rigettate da Wallensköld 1921 in nome di una presunta maggioranza, sebbene giunga anch'egli a delineare uno stemma bipartito della tradizione (p. XX). Base per la grafia è **T**.

Datazione. L'identificazione del *marchis* menzionato al v. 39 con Bonifacio I di Monferrato, proposta *in primis* da Wallensköld e accolta quasi senza riserve dalla critica successiva, consente di definire in via preliminare l'arco temporale entro il quale collocare l'elaborazione del *débat*. Il *terminus post quem* deve essere fissato al 1192, anno di acquisizione da parte di Bonifacio del titolo di marchese, o più cautamente, come suggerisce Wallensköld 1921, p. XII, intorno al 1187, quando Bonifacio doveva essere già «corégent de son frère ainé Conrad, parti cette année-là pour l'Orient et mort assassiné en 1192». Se la morte di Bonifacio, sopraggiunta nel 1207, fornisce un sicuro *terminus ante quem*, questo può, tuttavia, essere forse anticipato al 1204, anno in cui il marchese ottenne il titolo di re di Tessalonica: a partire da questa data sarebbe infatti risultato «più opportuno e più proficuo ai fini delle vanterie della dama tributargli il titolo di sovrano» (Latella 2014, p. 121). Al v. 40 la dama protagonista del *débat* introduce un secondo personaggio, *li Barrois*, che avrebbe a sua detta giostrato per amor suo: si tratta del celebre Guglielmo di Barres, cavaliere appartenente all'*entourage* di Filippo Augusto di Francia e ben noto ai contemporanei poiché dotato di forza e prodezza leggendarie. La giostra cui si allude nel componimento è verosimilmente la singolar tenzone ingaggiata dal Barrese con Riccardo Cuor di Leone a Messina nel 1191, che vide trionfare appunto Guglielmo. L'evento suscitò grande clamore, soprattutto per i risvolti comici che assunse la vicenda secondo le cronache del tempo, e non stupisce che sia presto giunto anche all'orecchio di Conon (cfr. Latella 2014, pp. 113-118). L'episodio fornisce allora un ulteriore *terminus post quem* per il *débat*, che sarebbe stato composto con buona probabilità dopo il 1191.

A partire da Cremonesi 1977, pp. 241-243, sono stati rilevati importanti punti di contatto tra il dialogo fittizio di Conon e il celebre contrasto di Raimbaut de Vaqueiras *Bella, tan vos ai pregada* (*BdT* 392.7) (Ed. Saviotti 2008) tra il giullare provenzale e la dama genovese. Secondo Cremonesi, il *débat* del troviero costituisce un «*divertissement* fatto per contrasto» a quello di Raimbaut, giacché ne rovescia la situazione centrale: Raimbaut mette in scena un povero giullare che richiede l'amore di una donna genovese, la quale con violenza verbale lo

respinge, definendolo, in particolare, 'malmesso' («qe mal aconzo ve sei» v. 48, cfr. ed. Saviotti 2008). Conon presenta invece la circostanza inversa: la dama intempestiva si risolve ad accettare la corte del cavaliere, a lungo respinto in passato, ora che il tempo le ha sottratto l'antica bellezza, e subisce a sua volta un rifiuto. Analogamente alla genovese di Raimbaut, il cavaliere del *débat* non esita a sottolineare le cattive condizioni in cui versa attualmente la dama, il cui declino fisico è assimilato all'ineluttabile rovina di Troia (per gli altri riscontri cfr. Cremonesi 1977). Quanto all'epoca di composizione del contrasto, l'editore di Raimbaut, Linskill 1964, pp. 13, 104, 113-114, lo colloca intorno al 1190, mentre Caïti-Russo 2006 e 2009 propone di retrodatarlo al periodo compreso tra il 1181 e il 1185; dalla ricostruzione della studiosa emergono, tuttavia, almeno due criticità significative che spingono infine Bampa 2017 (cfr. *Circostanze storiche*) a lasciare aperta la questione. Di conseguenza, nulla vieta di accogliere la datazione al 1190 proposta da Linskill. L'accostamento dei due componimenti non persuade Brugnolo 1983, p. 92, nota 61, il quale suggerisce di ravvisare piuttosto l'eventuale modello di Conon nel contrasto amoroso di Raimbaut d'Aurenga, *Amics, en gran cossirier* (*BdT* 389.6 = 46.3), «dov'è pure la donna a sollecitare l'amore dell'uomo». In particolare, Brugnolo respinge la teoria di quanti sostengono – compresa Cremonesi – che il rapporto tra Conon e Raimbaut si sia sviluppato interamente in Oriente nel corso della IV crociata, e che di conseguenza anche il *débat* vada ricondotto a quel periodo. Sull'esempio di Roncaglia 1973, Brugnolo invita ad ancorarsi all'unico dato realmente oggettivo interno al testo – oltre alla menzione del marchese di Monferrato –, ossia il riferimento alla giostra di Guglielmo di Barres; si noterà, tuttavia, che l'episodio alluso nel testo è per Brugnolo (come anche per Wallensköld 1921, p. XII e Formisano 1993, p.194) non la giostra messinese del 1191, bensì un'altra singolar tenzone in cui Riccardo Cuor di Leone ottenne una prima sconfitta da parte di Guglielmo e che ebbe luogo nel 1188. In prossimità di questa data andrà, secondo lo studioso, ragionevolmente collocata la composizione del *débat*.

Una proposta di datazione decisamente più bassa è offerta da Lachin 2004, pp. 87-101, il quale ravvisa un legame a suo avviso stringente tra il testo di Conon e la tenzone *N'Elyas Cairel, de l'amor* (*BdT* 252.1 = 133.7), datata «*ante* 1204», i cui protagonisti sono il trovatore Elias Cairel e una certa Isabella, identificata con l'amante e poi moglie del signore veronese e terziere del Negroponte, nonché feudatario di Bonifacio di Monferrato, Ravano dalle Carceri. Molteplici sono le divergenze formali, nonché contenutistiche, tra i due testi, come in effetti riconosce Lachin, p. 89: non vi è alcuna coincidenza metrica, la forma è narrativa e

dialogica in Conon ma solo dialogica nella tenzone, infine, per quanto concerne il contenuto, nel *débat* oitanico la dama ha sempre rifiutato la corte del cavaliere, a differenza di Isabella che ha invece contraccambiato l'amore di Elias ed esaudito ogni sua richiesta (cfr. *BdT* 252.1 = 133.7, vv. 6-8). Nondimeno, l'esame comparativo effettuato da Lachin rivela numerose corrispondenze tematiche tra i due componimenti: in entrambi i casi è la dama a prendere l'iniziativa e a dare il via al dibattito, il quale assume presto i toni acri e sarcastici di una vivace schermaglia; l'allusione di Elias all'imminente perdita del colorito come primo effetto dell'incombente vecchiaia di Isabella (cfr. *BdT* 252.1 = 133.7, v. 44: «qu'em breu temps perdretz la color!») richiama l'offesa di vecchiaia indirizzata, in Conon, dal cavaliere alla dama, alla vista del suo volto pallido (cfr. *infra*, v. 10 e vv. 13-14); l'invito rivolto da Isabella a Elias a rinchiudersi in un convento, con chiara allusione alle sue scarse attitudini amatorie e forse a una presunta predilezione per gli uomini, va compreso alla luce dell'accusa di omosessualità contenuta nel testo oitanico; infine, la menzione ad opera di Isabella del patriarca Giovanni (*BdT* 252.1 = 133.7, v. 40) viene collegata da Lachin alle illustri conoscenze millantate dalla dama ai vv. 39-40 del *débat*. Queste analogie sarebbero tali da comprovare un innegabile legame tra i due testi; resta dunque da capire quale dei due sia anteriore. Lachin, p. 89, ritiene che Conon si sia ispirato a Elias giacché «Se Isabella è persona vera, è difficile che Elias abbia messo in scena con lei un dibattito che voleva imitare un dialogo immaginario costruito da Conon: è più probabile il contrario, che Conon abbia ripreso, senza fare nomi, la tenzone tra Isabella ed Elias». Oltre a precisare la datazione del testo di Conon, collocandolo tra il 1204 e il 1207, tale ricostruzione consentirebbe anche, secondo Lachin, p. 90, di comprendere meglio la quinta strofe della canzone di Elias Cairel, *Estat ai dos ans*, composta in Grecia (Negroponte) forse nella primavera del 1209 e indirizzata proprio a Conon: «Chansso, drogomans / seras mon seignor Coino, / e no m'ochaiso / car ieu no l'ai vist enans, / que la gens de sai / dizen qe val mai / qe negus; pero be·m par, / si parlar negueis el volgues, / per q'ieu·l veirai anz de dos mes, / e si ma chanssoneta·il platz, / ma domna Ysabel sia·l gratz» (*BdT* 133.3, vv. 45-55). In questi versi Elias si scusa di non essersi ancora recato a far visita al nobile troviero, ma assicura di farlo entro due mesi. Se Conon gradirà la canzone, un ringraziamento andrà a Isabella, sua ispiratrice. Alla luce della precedente analisi, Lachin, p. 90, ipotizza dunque che con queste parole Elias possa riferirsi «anche al testo appena conosciuto del troviere, ringraziandolo di aver apprezzato la tenzone con Isabella al punto da riprenderla in francese, per cui si mostra grato anche verso la coautrice». La ricostruzione di

Lachin è complessivamente accolta da Paterson 2012, la quale colloca tuttavia l'elaborazione del *débat* nel regno di Tessalonica intorno al 1209, al tempo del conflitto tra i Lombardi di Salonicco e l'impero di Costantinopoli. Secondo Paterson, p. 137, la dama del *débat* adombrerebbe proprio Isabella in quanto principale fautrice della guerra civile tra Tessalonica e Costantinopoli (cfr. *Introduzione*, § 1.1., nota 53). Postdatando il componimento al 1209, Paterson è costretta ad avanzare una nuova proposta di identificazione per i due pretendenti millantati dalla vecchia dama: il marchese sarebbe Guy di Pelavicino, uno dei cospiratori lombardi legati a Isabella, mentre, per quanto riguarda il *barrois*, la studiosa è tentata dal proporre la congettura *Buffois*, nome con cui è noto un altro cospiratore del fronte lombardo. Tornando alla questione della presunta imitazione della tenzone di Elias e Isabella da parte di Conon, Latella 2014, pp. 123-124, si mostra scettica, giacché ritiene che i punti di contatto individuati da Lachin non siano così decisivi da comprovare l'esistenza di uno stretto rapporto genetico tra i due testi, né che sussistano elementi sufficienti a far coincidere le figure storiche di Elias e Isabella con i personaggi fittizi del dibattito di Conon. La studiosa si chiede perché Conon avrebbe dovuto adombrare sotto una coltre di allusioni e indizi la figura di Isabella, «personaggio appartenente a un diverso schieramento e a una diversa cerchia». Perché rappresentarla come una donna anziana e in pieno decadimento fisico, tanto da essere assimilata alle rovine di Troia, se nel 1204 Isabella, nata intorno al 1180, non doveva avere più di venticinque anni? Vi è poi un ultimo argomento, a nostro parere decisivo, desunto proprio dall'analisi della *cobla* di *Estat ai dos ans* (*BdT* 133.3) in cui compare la dedica a Conon: «qui il tono "di estrema deferenza" della dedica è rivelatore di una precisa gerarchia di rapporti: è il troviero ad essere omaggiato, a costituire l'autorità per prestigio senz'altro politico ma soprattutto poetico, il giudice temuto del prodotto lirico del trovatore» (Latella 2014, p. 124). Accettando l'esistenza di un legame tra i due testi, risulta dunque molto più probabile che sia stato Elias a ispirarsi al *débat* di Conon e non viceversa. Ciò consentirebbe di proporre anche una diversa interpretazione per i vv. 54-55 di *Estat ai dos ans* (*BdT* 133.3): la *chansoneta* menzionata da Cairel, sottoposta al giudizio di Conon e ispirata da Isabella è certamente la canzone stessa che contiene la dedica, ma potrebbe trattarsi anche di un riferimento alla tenzone, modellata sul *débat* fittizio del troviero al fine di rendergli omaggio. In caso di giudizio favorevole, la gratitudine andrà anche alla coautrice Isabella.

Una volta respinta l'ipotesi di datazione di Lachin, Latella formula la propria, notando come la maggioranza degli elementi utili sembri convergere verso un

lasso temporale ben preciso, i primi anni Novanta del XII secolo. Il *débat* di Conon deve essere stato composto posteriormente al contrasto di Raimbaut de Vaqueiras ma prima della tenzone di Elias Cairel (1204), nonché a ridosso dell'episodio del torneo di Guglielmo di Barres, come già suggerito da Roncaglia e Brugnolo (cfr. *supra*), affinché il riferimento storico fosse d'immediata comprensione e tale da intensificare la comicità delle vanterie della dama; in effetti la menzione di Guglielmo in coppia con il marchese Bonifacio imbarazza Paterson 2012, 134, giacché contrasta con la sua ipotesi di collocazione cronotopica (1209, Tessalonica) del *débat*: «why a marquis who was a contemporary of Conon in Greece coupled with a figure from the past from the West?». Infine, l'elaborazione del dibattito è verosimilmente prossima anche alla composizione della canzone di crociata di Bertran de Born, pervenutaci in una presunta doppia redazione, *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (*BdT* 80.4), *Fuilheta, vos mi preiatz qe ieu chan* (*BdT* 80.17), su cui si veda da ultimo Sanguineti 2019. La versione tramandata dal codice provenzale **M**, ossia *Fuilheta, vos mi preiatz* (ma per la quasi certa inautenticità delle prime due *coblas* indirizzate a *Fuilheta* cfr. Sanguineti 2019), composta nella primavera del 1188 (cfr. Gouiran 1985 e Sanguineti 2019, p. 143) o in quella del 1191 (cfr. Paden – Sankovitch – Stäblein 1986), contiene la dedica a Conon, definito *Mon Ysombart*, del quale si riferisce anche la collocazione spaziale *part Troia*; Bertran impiega ben due volte – la prima con allusione alla leggendaria città e la seconda con riferimento a Conon – il medesimo rimante *Troie* utilizzato dal troviero per denigrare la donna, assimilandola alla mitica città sfigurata dal tempo («et de Troie rai jou oï conter», vv. 25-29). In tale rimante si è ravvisata una spia innegabile di una relazione intertestuale che coinvolge in realtà anche il *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (cfr. *infra*, nota al v. 27). Secondo Formisano 1993, p. 149, il *débat* di Conon è probabilmente anteriore alla canzone di crociata di Bertran, giacché «con la menzione (alla cesura) della città di Troia può aver fornito lo spunto per la precisazione geografica della dimora dell'artesiano in Bertran de Born» (cfr. *BdT* 80. 4, v. 22 della versione di **M** fornita da Gouiran 1985 in apparato). Accettando la datazione proposta da Gouiran per la canzone di Bertran e ancorandosi al primo combattimento singolare che oppose Guglielmo de Barres e Riccardo Cuor di Leone nel 1188, Formisano suggerisce dunque proprio il 1188 come anno di composizione del dibattito di Conon. A questo punto, volendo sostenere l'ipotesi di una dipendenza del *débat* oitanico dal contrasto con la genovese di Raimbaut de Vaqueiras, bisognerebbe neccessariamente accogliere la retrodatazione al 1181-1185

proposta per quest'ultimo da Caïti-Russo 2006 e 2009 (cfr. *supra*). In realtà, l'argomentazione addotta da Formisano per dimostrare l'anteriorità del componimento del troviero rispetto a quello di Bertran non ci pare così stringente e nulla vieta che sia stato Conon a voler omaggiare Bertran impiegando il rimante *Troie*, in segno di gratitudine per la canzone di crociata inviatagli dal trovatore.

La proposta di datazione più verosimile ci sembra dunque quella avanzata da Latella 2014, che, come abbiamo visto, colloca il componimento nei primi anni Novanta del XII secolo. In particolare, considerati gli innumerevoli riscontri individuati tra il *corpus* di Conon e quello di Raimbaut de Vaqueiras (cfr. *Introduzione*, §§ 1.1. e 1.2.), a testimonianza di un sodalizio umano e poetico che con ogni probabilità ha inizio ben prima della quarta crociata, appare sempre più convincente l'idea di un'influenza diretta esercitata dal contrasto bilingue di Raimbaut sul testo di Conon. Lo stesso Raimbaut ricambierà poi il favore scegliendo di modellare su IV la *cobla* francese del suo *descort* plurilingue *Eras quan vei verdejar* (*BdT* 392.4). A tali considerazioni si aggiunga che è forse possibile rintracciare un legame tra il *débat* di Conon e un ulteriore componimento di Raimbaut, legame che potrebbe aiutare a far luce sulla questione della datazione e delle reciproche influenze tra i due autori. Ci riferiamo alla *mala canso D'una dona·m tueill e·m lais* (*BdT* 392.12) che si configura come un feroce attacco diretto a una dama volubile e tendente alle facili conquiste, ragioni che hanno spinto il trovatore ad abbandonare una così cattiva signoria. Oggetto del vituperio è in particolare l'attuale decadimento fisico della donna, conseguenza inevitabile della perdita della giovinezza. L'impietoso ritratto della dama vecchia e sfiorita tracciato da Raimbaut non trova eguali nella lirica trobadorica: Conon è l'unico a offrire un'immagine affine (su tutta la questione cfr. *infra* nota ai vv. 9-16). Dati i precedenti di Raimbaut e Conon, risulta difficile attribuire al caso una simile coincidenza. La datazione della *mala canso* di Raimbaut è tutt'oggi incerta: dopo aver constatato che «the style suggests that the poem belongs to an early period of his career», Linskill 1964, p. 256, respinge, con argomentazioni alquanto convincenti, l'ipotesi di Lecoy che riconduce il componimento al cosiddetto «renunciation group» composto in Provenza tra il 1195 e il 1196; rifiuta altresì, questa volta senza addurre motivazioni, la lettura di Schultz-Gora «and others», i quali ravvisano nella dama dileggiata da Raimbaut la "tortonese" menzionata nella tenzone *Ara·m digatz, Raimbaut, si vos agrada* (*BdT* 15.1 = 392.1) di Raimbaut e Alberto Malaspina e già da tempo identificata con la genovese del contrasto (cfr. Linskill 1964, p. 104 e pp. 113-114, Caïti-Russo 2006 e 2009, Harvey-Peterson 2010 e Bampa 2017). Se la *mala domna* di *D'una dona·m tueill*

e·m lais e la protagonista del contrasto coincidono, non è forse un azzardo ipotizzare un legame tra questi due testi e il *débat* di Conon instauratosi nel seguente modo: Conon modella sul contrasto di Raimbaut il suo dibattito satirico e vi pone al centro una dama, vecchia e malevola, che ha pagato l'antico orgoglio con il declino fisico e l'umiliazione del rifiuto; successivamente, Raimbaut omaggia il troviero ricalcando il ritratto della dama nella sua *mala canso*.

I L’autrier avint en cel autre païs
c’uns chevaliers eut une dame amee.
Tant com la dame fu en son bon pris,
li a s’amor escondite et veee.
Puis fu uns jors k’ele li dist: «Amis,
mené vous ai par parole mains dis;
ore est l’amors coneüe et greee.
D’ore en avant serai a vo devis.

II Li chevalliers le regarda el vis,
si la vit mult tainte et descoulouree.
«Dame», fait il, «certes mal sui baillis
ke n’eüstes piecha ceste pensee.
Vostres cler vis, ki sambloit flors de lis,
est si ales, dame, de mal em pis
k’il m’est avis ke me soies emblee.
A tart aves dame cest consell pris.

III Quant la dame s’oï si ramprosner
grant honte en ot, si dist par sa folie:
«par Dieu, vassal, j’el dis por vos gaber!
Quidiez vos dont k’a chertes le vos die?
Onques nul jor ne me vint em penser.
Sariés vos dont dame de pris amer?
Nenil, certes! ains vos prendroit envie
d’un bel vallet baisier et acoler».

IV «Dame», fait il, «j’ai bien oï parler
de vostre pris, mais ce n’est ore mie;
et de Troie rai jou oï conter
k’ele fu ja de mult grant signorie;
or ni puet on fors les plaices trover.
Et si vous lo ensi a escuser
ke cil soient reté de iresie
qui desormais ne vous vauront amer».

V «Par Dieu, vassal, trop aves fol pensé

quant vous m’aves reprové mon eaige.
Se j’avoie tot mon jovent usé,
si sui jou riche et de si haut paraige
c’om m’ameroit a petit de beauté.
Encoir n’a pas un mois entir passé
ke li marchis m’envoia son messaige,
et li barrois a por m’amor josté».

VI «Dame», fait il, «ce vos a mult grevé
ke vos fiés ens vostre signoraige;
mais tel .vii. ont ja por vos sospiré,
se vos estiés fille au roi de Cartaige,
ki jamais jor n’en aront volenté.
On n’aime pas dame por parenté
mais quant ele est belle et cortoise et saige.
Vos en saures par tans la verité».

I. 1. L’autrier avint] il avint iai **C**, ce fu lautrier **KNP**; L’autrier] lautre ier; cel] un **KNP** 2. une dame] *ripetuto in* **M** 3. tant com la dame] et la dame toz iors **IUO** 4. a] out **H**; veee] vee **TCUKNPH** 5. puis fu un jors k’ele li dist] cant uint a pres se (ce **U**, si **O**) li ait dit; puis fu] iusqua **KNP**; uns] un **TCKNP**; jors] ior **CKNP**; amis] amins **IU** 6. mene vous ai par parole mains dis] par parolles vos ai meneit tot dis (iors **C**) **CU**; mene] menes **T**, ame **O**; mains] main **NH** 7. ore] or **MCIU**; l’amors] lamour **MCIKP**; coneüe] conue **IU**, conneuee **N**; greee] gree **T**, monstree **M**, *provee* **COH** esprovee **IU**, donee **KNP** 8. d’ore en avant serai a vo devis] desore maix (desormais **U**) seux a (an **U**) vostre plaisir **CIU**, si serai mais ou tout vostre devis **O**, desormes (tres ore maiz **P**) **KNP**, des ore mais soiez li miens amis **H**

II. 9. le regarda] lesgardait ens **C** 10. si la vit] mout la vit **O**; mult tainte] mout pale **MCIKNPH**, tinte pale **U**, paule tainte **O** 11. dame fait il] par dieu dame **KNPH**; dame fait il certes] par dieu dame fait il **H**; fait] dit **O**; certes mal sui baillis] mort maueis et trait **CIU**, bien sui morz et trahiz **O**, mort (*ripetuto in* **P**) sui et entrepris **KNP** 12. ke] quant **CIUOKNP**; n’eustes pieça] des lautre an

nostes **C**, de lautre an ne sai (soi **U**) **IU**, des lautrier ne soi **KNP**, neustes lautrier **O**; ceste] vostre **IU** 13. vostres] vostre **MIOKPH**; vostres cler vis ki] uostres biauls vis ki **C**, ke vostre (vostres **U**) vis me **IU**; li vostre vis qui **KNP**; flors] flour **MCIOKPH** 14. est si ales dame] mest si torneis (torne **KN**) dou tout **COKNP**; qui or est si (ci **U**) aleis **IU** 15. kil] ce **IUKNP**; soies] mestes **K** 16. a] ad **K**; dame] amoi **M**, vers moi **OH**

III. 17. s'oï si] si soi **T** 18. grant honte] vergoigne **CIU**; grant duel **KNP**; grant honte en ot] honte en ot grant **O**; si dist par sa folie] et a cuer len prist ire **CIU**; vassal] vassauls **CIUO**; si respondi marrie **O**; par sa folie] par felonie **KNPH** 19. par dieu vassal] danz chevaliers **KNP**; j'el dis por vos] iel vous dis pour **M**, on (lan **I**, an **U**) vos doit bien **CIUKNP**, ie vos sai bien **O**; gaber] ameir **CIU** 20. quidies vos dont] ne cuidiez pas **H**; dont ka] donkes; vos die] deisse **CIU** 21. onques] qonques **H** onques nul jor] nenil par deu **CIUO**, nenil certes **KNP**; ne me vint] ainz (onc **KN**, on **P**) ne loi **OKNP** 22. sariés] voulez **KNP**; sariés vos dame de pris] conkes nul (nuns **I**) ior ie vos doignaisse **CIU**; dont] *manca in* **OH** 23. certes] *ripetuto in* **T**, par dieu **MH**; nenil certes ains vos prendroit envie] ke vos aueis souent (par deu **IU**) gringnor **CIU**; vos prendroit] auriez **OKNP** 24. d'un] du **NP**; vallet] garcon **OH**; acoler] escoleir **I**

IV. 25. Dame fait il] per deu dame **CIU**, certes dame **O**; j'ai] ia **UN**; parler] conter **H** 26. vostre pris] vo biaulteit **CIU**; ce] se **C**; mie] mies **IU** 27. troies] troie **MOKNPH**; rai] ai **CIUKNP**; rai jou oï] roi ie ia **H**; oï] oir **U** 28. k'ele fu ja] qe fu iadis **O** 29. fors] ke **IU**; les plaices] la plaice **CIUO** 30. et si] por ceu **CIU**; et si vous lo ensi] por ceu vos lo (loz **I**) dame **CIU**, ensi dame vos lo **O**, par tel reson vous lo **KNP**, si vos lo bien par tant **H** 31. ke cil] ke tuit cil **I**; rete] aratteit] **IU**; repris **OH**; de iresie] de liresie **MOKNPH**, dazerie **I**, deresie **U** 32. qui] ke **CIU**; desormais] des ce mes **P**; vauront] uoldroient **H**

V. 33. par dieu vassal] danz chevaliers **KNP**; vassal] vassauls **CIUOH** pensé] penser **TCIUOH**; trop aves fol pensé] mar vos vint en penser (pense **H**) **CIUOH**; mar iavez garde **KNP**; trop] mout **M**, mar **CIUOKNP**; pensé] penser **TCIUO** 34. quant] ke **CIUOH**; m'avez] auez **KNP** 35. se] car se **H**; j'avoie] ieu avoie **C**, ie avoie **I**, ieusse **O**; tot mon jovent] mon jovent tot **TM** 36. sui jou riche] sui ie tant riche (bele **KNP**) **OKNP**; sui ie si riche **H**; si] mult **CIU**, *omesso in* **OKNP**; haut] grant **TM** 37. com] on **CU**, lon **I**; a petit] a mout pou **OKNP**; de beauté] davantage 38. encoir n'a pas un mois entir passé] certes

aincor nait pais .ii. mois paisseis (passeit **U**) **CU**, certes nait pas ancor .ii. mois passeiz **I**, ne il na pas encor un mois passe **O**, quoncor na pas ce cuit un (*omesso in* **N**) moi passe **KNP**; encoir na pas] na pas ancor **H**; entir] *omesso in* **CI-UOKNP**; passé] paisseis **C**, passeiz **I** 40. barrois] bretons **C**, bauiers **O**; a] alait **C**; por m'amor] por moi **C**, por moi mult **U**; josté] iosteir **C**, ploreit **UIOKNP**

VI. *Manca in* **OKNP** 41. dame fait il] per deu dame **CIU**, certes dame **H** 42. fiés ens vostre] gairdeis tous iors en (a **IU**) **CIU**, fiez toz iorz en **H** *i versi* 43-48 *ricorrono nell'ordine* 46-47-48-43-44-45 *in* **CIU** 43. mais] car **CIU**; .vii.] cent **CIU**, .xiii. **H**; ont ja por vos sospiré] ont por vostre amor iosteit (ploreit **IU**) **CIU**; ja] *manca in* **H** 44. se vos esties] ke cestiez (sestiez **IU**), sor esties **H**; vos] *manca in* **CIUH**; au] a **CIU** 45. ki jamais jor n'en aront] nen aueroient (auront **I**, nauront **U**) la (lour **IU**) **CIU** 46. on] ont **U**; parenté] signoraige **C** 47. mais quant ele est belle et cortoise] ains (an **I**) laimme lom (on **I**) quant elle est belle (prous **IU**); belle et cortoise] cortoise et prex **H** 48. saures] sauroiz **M**, saveis **C**; tans] tenson **C**

Varianti formali

I. L'autrier] latrier **U**; avint] auuint **M**; autre] atre **U**; païs] paix **C**, paiz **U** 2. c'uns] quns **KNP**; chevaliers] cheveliers **C**, chivaliers **I**, chiveliers **U**; eut] ot **MCIUKN**, out **PH** 3. com] con **H**; fu] fut **C**; en] an **IU**; bon] boen **CU**, boin **I**; pris] prix **C** 4. a] ait **CIU**; s'amor] samour **I** 5. Puis] puiz **M**; jors] iours **M,** iorz **H**; k'ele] quele **MKNPH**, kelle **C**; dist] dit **MIUO** 6. mené] moneit **C**, meneit **IU**; vous] vos **CIUONPH**; par] per **C**, parole] parolles **C**; mains] mainz **M** 7. l'amors] lamours **MCO**; coneüe] couneue **M**, conneue **O**, queneue **P**

II. 9. chevalliers] chevaliers **MOKNP**, cheveliers **C**, chivaliers **I**, chiveliers **U**, chievaliers **H**; le] la (lai **I**) **MIUOKH**; regarda] reguarda **M**, regardait **IU**, resgarda **O**; el] ou **OH** 10. si] se **CU**; mult] mout **MIOH**; tainte] tinte **U**; descoulouree] descoloree **CIUOKNPH** 11. baillis] bailliz **H** 12. ke] que **MH**; piecha] pieca **MH** 13. ki] qui **MOKNPH**; sambloit] sembloit **COH**, sanbloit **U**, senbloit **KNP**; flors] flour **MI**, fleur **P**; lis] lys **M**, liz **U** 14. ales] alez **MH**, aleis **IU**; em] en **MCUOKNH**, an **I**; pis] pix **C**, piz **U** 15. k'il] quil **MO**, qil **H**; avis] aviz **U**; ke] que **MOKNPH**; soies] soiez **MIUOKNP**; emblée] amblee **IH**, anblee **U**, enblee **KNP** 16. tart] tairt **IU**; aves] avez **MUOKPH**, aveis **CI**; cest] ce **O**; consell] conseill **M**, consoil **CIUO**, conseil **KNP**

III. 17. Quant] qant **IUON**; s'oi] soyt **CIU**; ramprosner] ranponeir **CU**, ramponeir **I**, ramposner **O**, ramponer **KH**, ranponer **KNP** 18. ot] out **NPH** 19. Dieu] deu **CIUO**; vassal] vasauls **C**, vassaus **I**, vasals **U**, vassaux **O**; vos] vous **MK** 20. Quidies] cuidiez **MIUKPH**; vos] vous **MK**; vos] vous **MK**; dont] donc **OKN**; k'a] qua **MKNP**, ca **CIU**, qa **OH**; chertes] certes **MCUOKNPH**, serte **U**; le] lou **CIU**; vos] vous **MK** 21. jor] iour **M**; em] en **MCOKNPH**, an **IU**; penser] penseir **C**, panceir **I**, panseir **U** 22. saries] sauriez **MOH**; vos] vous **MK**; dont] donc **K**, domc **N**; amer] ameir **CU** 23. ains] ainz **MOKNP**; vos] vous **M**; envie] anvie **IUH** 24. bel] bial **U**, beau **O**, biau **KN**; vallet] valet **CI**, valat **U**; baisier] baixier **C**, baizier **U**, besier **KNP**; acoler] acoleir **U**

IV. 25. fait] fet **KNP**; j'ai] ia **UN**; oi] oit **CIU**; parler] pairler **CIU** 26. mais] maiz **M**, maix **C**, mes **KNP**; ce] se **C** 27. jou] ie **MIOKNPH**, ieu **CU**; conter] conteir **CIU** 28. k'ele] quele **MKN**, kelle **CIU**, qele **PH**; fu] fut **CIU**; ja] iai **CI**; mult] mout **MH**; signorie] seignorie **MOKNPH** 29. on] len **M**, lon **H**; plaices] places **MKNPH**; trover] trouver **MKP**; troveir **I** 30. vous] vos **CIUONPH**; escuser] escuseir **CIU** 31. ke] que **MOKPH**, qe **N**; reté] roteit **C**; iresie] eresie **UON**, yrisie **K**, erisie **NH**, arecie **P** 32. desormais] desor maiz **M**, desormaix **CI**, desormes **KN**; vous] vos **CIUNP**; vauront] voudront **MOKNP**, voront **C**, vorront **UI**; amer] ameir **CIU**

V. 33. vassal] vasauls **C**, vaisals **U**; aves] avez **M** 34. vous] vos **CIUONPH**; m'aves] mavez **MIUOKNPH**, maveis **C**; reprové] reprouve **MKNP**, reproveit **CIU**, reprue **O**; eaige] eage **MU**, age **O**, aage **KNPH** 35. jovent] iouvent **MKKN**, juuent **C**, iuuant **U**; tot] tout **MCIUOKN**; usé] useit **CUO**, uzeit **I** 36. sui] seux **C**, suis **I**, seus **U**; jou] ie **MCIUOKPH**, ge **N**; paraige] parage **MUOKNPH** 37. c'om] quen **O**, quon **K**, con (on **CIU**) **CIUNP**; beauté] biaute **MKNPH**, biaulteit **C**, biauteit **I**, biateit **U** 38. encoir] encor **MOP**, aincor **C**, ancor **IUH**, oncor **KN**; entir] entier **MH**; passé] passeit **U** 39. ke] que **MOKNPH**; marchis] marquis **OH**; m'envoia] menvoiait **C**, manvoiait **I**, manvoiat **U**; messaige] message **MOH**, messaige **C**, message **UKNP** 40. a] ait **IU**

VI. 41. ce] ceu **U**; vos] vous **M**; mult] molt **MH**, mout **I** 42. ke] que **MH**; vos] vous **M**; fiés] fiez **MH**; ens] en **MCH**; signoraige] seignorage **M**, signorage **UH** 43. mais] mes **M**; tel] teil **CIU**; por] pour **M**; vos] vous **M** 44. estiés] estieiz **I**, astiez **U**; au] a **CIU**; Cartaige] cartage **M**, kartaige **I**, kartage **U** 45. ki] qui **MH**; jamais] iames **M**, iamaix **C**, iamas **U**; jor] iour **M**; aront] auront **IUH**;

volenté] volonteit **C**, volanteit **I**, volenteit **U** 46. on] len **H**; n'aime] namme **M**, naimme **CIH**, naimet **U**; pas] paz **M**, pais **CU**; parenté] parenteit **I**, paranteit **U** 47. mais] maiz **M**; quant] qant **H**, cant **IU**; ele] elle **CIU**; belle] bele **M**; cortoise] courtoise **M**; saige] sage **MIUH** 45. Vos] vous **MH**; saures] saurez **HH**, saureiz **I**; verité] veriteit **IU**

Traduzione

I. Non molto tempo fa avvenne in quel paese che un cavaliere amò una dama. Finché la dama fu nel fiore della sua bellezza, gli rifiutò e gli vietò il suo amore. Poi venne un giorno in cui gli disse: «Amico, vi ho trascinato per parole molto tempo; ora l'amore è conosciuto e concesso. D'ora in avanti sarò a vostra disposizione».

II. Il cavaliere la guardò in viso e la vide molto pallida e scolorita. «Dama», dice, «è certo un peccato per me che non abbiate avuto tempo fa questo pensiero. Il vostro chiaro viso, che sembrava un fiore di giglio, è così avvizzito, dama, che mi sembra vi siate sottratta alla mia vista. Troppo tardi avete preso questa risoluzione nei miei confronti».

III. Quando la dama si sentì così rimproverare, ne ebbe grande vergogna, e disse scioccamente: «Per Dio, vassallo, lo dissi per prendervi in giro! Credete che ve lo dicessi sul serio? Giammai mi venne questo pensiero. Sapreste amare una dama di pregio? Niente affatto, certo! Piuttosto vi verrebbe la voglia di baciare e abbracciare un bel valletto».

IV. «Dama», fa lui, «ho ben sentito parlare del vostro pregio, ma ora non più; e di Troia sentii fu un tempo una grande potenza; ora non se ne può trovare altro che le rovine. Vi consiglio pertanto di astenervi dal formulare accuse di omosessualità contro coloro che ormai non vorrano più amarvi.

V. «Per Dio, vassallo, avete avuto un'idea molto folle quando mi avete rinfacciato la mia età. Se anche avessi usato tutta la mia gioventù, sono così ricca e di alto lignaggio che mi si amerebbe anche con poca bellezza. Non è ancora trascorso un mese intero da quando il Marchese mi inviò il suo messaggio e il Barrese ha giostrato per amor mio».

VI. «Dama», fa lui, «vi ha nuociuto confidare troppo nel vostro lignaggio; quei sette che un tempo hanno sospirato per voi, se anche foste la figlia del re di Cartagine, non ne avranno ormai più voglia. Non si ama una donna per il lignaggio ma quando è bella, cortese e saggia. Conoscerete presto la verità».

Note

1. La canzone presenta, come evidenzia Formisano 1993, p. 151, un tipico «*incipit* di pastorella»: *l'autrier* è infatti la formula esordiale deputata a identificare in maniera immediata questa tipologia testuale. Su tale *incipit*, che funge al contempo da marca di genere, deittico temporale e indice di verosimiglianza, si veda in particolare Franchi 2006, p. 120 e sgg., e VIII, nota al v. 1. Ma nel genere della pastorella la formula *l'autrier* svolge anche la funzione precipua di imporre, fin dalla prima battuta, la forma narrativa del discorso, la quale cede poi il passo a quella dialogica nel momento in cui viene introdotto il contrasto vero e proprio tra il cavaliere e la pastora; sulla compresenza di narrazione e dialogo nella pastorella cfr. Franchi 2006, pp. 219-237. Se la pastorella classica presenta generalmente un narratore autodiegetico, che di norma coincide con il cavaliere protagonista della schermaglia erotica, nel nostro caso la voce che riporta i fatti appartiene a un narratore onnisciente «informato dei movimenti esteriori come delle reazioni intime dei protagonisti» (Latella 2014, p. 101), circostanza, questa, che avvicina il componimento di Conon al tipo di pastorella cosiddetto «oggettivo» (Formisano 1993, p. 143; per la distinzione tra pastorella classica e pastorella oggettiva cfr. Formisano 2012, p. 59 e Rivière 1974-1976, vol. I, p. 8). Si ricordi comunque che la forma narrativa e l'espediente del dibattito "ascoltato" caratterizzano molteplici generi della lirica d'*öil*, ad esempio la tenzone, la *chanson de toile*, la *chanson de malmariée*, l'alba, etc. (cfr. Arveda 1992, p. XLV). Protagonisti del nostro *débat* fittizio sono un cavaliere e una vecchia dama dalla bellezza ormai sfiorita, la quale, dopo essersi mostrata sorda per anni alle profferte del cavaliere, in ottemperanza alle regole della cortesia, decide infine di accordargli il suo amore ma riceve a sua volta uno sprezzante diniego. L'orizzonte d'attesa del pubblico subisce dunque una duplice frustrazione: da un lato si assiste al sovvertimento della situazione cortese tipica, giacché è la dama ad avanzare la richiesta d'amore per poi vedersi rifiutata con violento sarcasmo, e non a caso Zaganelli 1983, p. 150, ha letto il *débat* come «il rovescio satirico della cortesia»; dall'altro, risulta straniante la «mancata adesione al modulo narratologico della pastorella» (Latella 2014, p. 101) che sembrava preannunciata dall'*incipit*, nonché il rovesciamento della dinamica tradizionale del genere. Questa prevede che la pastora tenti di sottrarsi, spesso invano, alle *avances* del cavaliere, mentre nel *débat* di Conon è il cavaliere a opporre resistenza alla corte della dama (cfr. anche Barbieri 2013, p. 276). Ricordiamo comunque che nella lirica oitanica non è infrequente incorrere in testi con *incipit* da pastorella ma afferenti ad altri

generi. — I testimoni parigini **KNP** tramandano compatti la variante *ce fu lautrier en un autre païs*: questo è l'*incipit* accolto a testo da Rosenberg-Tischler 1995 che adottano arbitrariamente **K** come manoscritto base. Certamente banalizzante la *lectio singularis* di **C** (*il avint jai*) che elimina l'*incipit* di pastorella.

2. *eut* **T** è forma piccarda della terza persona singolare del passato remoto; tutti gli altri testimoni tramandano l'esito regolare del francino *ot* (cfr. Moignet 1988, p. 76).

4. *veee*: participio passato femminile di *veër* (< VETARE; *FEW*, XIV, p. 357): 'interdire, rifiutare'.

6. *mené* è participio passato di *mener* (< MINER, cfr. *FEW*, VI, 2, p. 100), il cui significato primario è 'condurre, portare, trascinare'. In tale contesto, il verbo pare racchiudere diverse delle sue possibili accezioni, tra cui «faire attendre (qn)» (*Mat*, p. 2209), «amuser, circonvenir» (*God*, V, p. 236), nonché per l'appunto 'menare, trascinare'. Arveda 1992, p. XLVII, traduce infatti il verso: «vi ho menato per parole molto tempo». L'eccessiva ed estenuante attesa cui si sottopone l'amante costituisce una delle principali colpe recriminate alle dame ingrate nelle canzoni afferenti ai registri del disamore, colpa che può determinare l'abbandono ed eventualmente il cambio di signoria (cfr. Sanguineti-Scarpati 2013, p. 23). Qui il motivo viene ironicamente portato alle estreme conseguenze: se il perfetto amante cortese è disposto a tollerare qualsiasi affronto o attesa pur di conseguire il bene agognato, l'orgoglioso cavaliere del *débat* non si limita a rifiutare la tardiva mercé della dama, ma le rinfaccia anche la perduta avvenenza. — In **CIU** è attestata la variante lorenese *meneit* che presenta, al contempo, due fenomeni tipici dei dialetti dell'Est e del Nord-Est, ovvero l'evoluzione di *è* tonica (< a tonica libera) in *ei* con la *i* cosiddetta "parassita" (su cui cfr. Buridant 2000, p. 236, § 191, Pope 1952, p. 491, N. E. §iv, e a p. 494, E. § iv e Gossen 1970, p. 46, § 1), e il mantenimento della *-t* finale nel participio passato maschile: «Les participles faibles maintiennent le *-t* final au masculin (*-d* en anglo-normand) pour les cas non marqués, en toutes régions jusqu'à la fin du XI^{e} siècle, et plus tardivement dans l'Est et dans le Nord» (Buridant 2000, p. 236, § 191).

7. Si riscontra un'evidente diffrazione in sede di rima che vede opposti *gree* **T**, *monstree* **M**, *provee* **COH**, *esprovee* **IU**, *donee* **KNP**; viene dunque a mancare anche il consueto accordo tra **T** e **M**. A ben guardare, la lezione di **IU** è la medesima di **COH**, dal momento che i due codici sostituiscono a *provee* la forma corradicale e sinonimica *esprovee* per ovviare all'ipometria determinata dall'errata sostituzione del trisillabico *coneüe* (participio passato femminile di *conoistre* <

COGNOSCERE, *FEW*, II, p. 844) con la forma *conue* (forse participio passato maschile di *conoistre*, *coneü*, con metatesi). Si viene dunque a creare il gruppo **CIUOH**. Wallensköld 1921 non ha dubbi ad accogliere *provee*, ritenendola evidentemente maggioritaria. Sappiamo tuttavia che **OH** sono codici contaminati e in particolare abbiamo riscontrato rapporti di tipo orizzontale tra **O** e **C** e tra **O** e **H**. Spostando l'attenzione sul piano semantico, vediamo che *monstree* di **M**, traducibile con 'mostrato, dimostrato', afferisce al medesimo campo semantico di *provee*, giacché sono riconducibili entrambi al *topos* cortese dell'amore sottoposto a innumerevoli prove e dimostrazioni prima di essere ricambiato. Più interessante è la lezione di **T**: *gree* è participio passato di *greër* (< GRATUS, *FEW*, IV, p. 250) che riveste l'accezione di 'gradire, approvare, accordare, consentire' (cfr. *God*, IV, p. 344; *Mat*, p. 1772) e risulta dunque semanticamente affine alla lezione di **KNP** *donee* ('donato, accordato'; cfr. *Mat*, p. 1059). Si può allora ipotizzare che alla base della tradizione vi fosse la forma attestata da **T** *gree*, resa monosillabica dall'omissione della desinenza del femminile *-e* (il medesimo errore si riscontra al v. 4, cfr. *Nota al testo*); tale circostanza avrebbe generato la diffrazione, costringendo la tradizione ad adottare soluzioni diverse per ripristinare una lezione bisillabica. Si accoglie dunque la lezione *difficilior* di **T**.

8. Caso evidente di diffrazione in cui si oppongono le famiglie **TM** (*dore en avant serai a vo devis*), **CIU** (*desore maix* (*desormais* **U**) *seux a vostre plaisir*) e **KNP** (*desormes sui tout a vostre devis*; il *tres* iniziale in **P** è chiara svista paleografica), con **O** e **H** che si distaccano presentando lezioni proprie. **O** (*si serai mais ou tout vostre devis*) concorda con **MT** per *serai* a inizio verso (ma non è escluso che possa averlo recuperato per contaminazione), mentre il resto della tradizione legge in quella sede *desormais*, e condivide invece con i parigini **KNP** l'aggiunta dell'indefinito *tot*; questi ultimi impiegano il presente indicativo *sui* analogamente a **CIU,** i quali sono a loro volta accomunati dall'errore congiuntivo in rima. **H** (*des ore mais soiez li miens amis*) tramanda infine una lezione del tutto esclusiva, eccetto per il *des or mais* a inizio verso, costruita forse a partire dall'erronea ripetizione del rimante *amis* del v. 5. Wallensköld 1921 pubblica per questo verso una lezione ibrida: «*des or mais sui tot a vostre devis*» ove mescola il trisillabico *des or mais* di **UKNPH** (in **U** proprio la sostituzione del quadrisillabico *desore maix*, attestato dagli altri codici lorensi **CI**, con il trisillabico *desormais* determina ipometria), *sui* e *vostre* tramandati in maniera compatta dai codici lorenesi e parigini e infine *tot*, lezione dei soli **OKNP**. Riteniamo che una soluzione di questo tipo non sia accettabile, a maggior ragione in presenza di una tradizione plausibilmente bipartita. Crediamo inoltre che a monte del fenomeno

diffrativo vi sia la sostituzione del possessivo monosillabico tipicamente piccardo *vo* (su cui cfr. Gossen 1970, p. 127, § 68) attestato da **TM**, con la forma bisillabica del franciano *vostre*, riportata da tutti gli altri testimoni (eccetto **H**). La conseguente ipermetria deve aver determinato l'ulteriore sostituzione del futuro *serai* con il presente indicativo monosillabico *sui*. A fronte di tale situazione, si ritiene più opportuno accogliere a testo la buona lezione di **TM**.

9-16. Accompagnati dalla voce narrante, assistiamo in questi versi da spettatori diretti al disincanto del cavaliere, il quale nota per la prima volta sul viso della dama i segni dell'inesorabile scorrere del tempo. Il volto a lungo amato in passato, candido come un giglio, è ora pallido, scolorito, talmente sfigurato da stentare a riconoscerlo. Lungi dal mostrarsi cortese, il cavaliere fa notare alla dama, con brutale franchezza, le tristi condizioni in cui versa attualmente: la bellezza sfiorita è il prezzo da pagare per essersi mostrata troppo orgogliosa così a lungo. Il rischio che l'impietoso ritratto della dama possa muovere il pubblico a compassione è fugato all'istante con il disvelamento della sua cattiva fede: ella reagisce infatti con offese, insulti e accuse, culminanti in quella di omosessualità. All'interno del codice dei valori cortesi *joven*, 'la giovinezza', occupa certamente un posto privilegiato e pare fungere quasi da *summa* e fondamento di tutte le altre virtù (sul significato e funzione del termine *joven* nella lirica trobadorica cfr. Köhler 1976, pp. 233-256). È quanto emerge ad esempio dalla lettura di *Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge* (*BdT* 80.7), canzone di Bertran de Born interamente consacrata all'elogio della giovinezza. Come ben mostrato da Sanguineti-Scarpati 2013, pp. 30-33 (ma cfr. anche Luce-Dudemaine 1987), nelle canzoni trobadoriche afferenti alle modalità del disamore non incontriamo mai dame vecchie o dalla bellezza già sfiorita e in generale l'aspetto *superficialis* della donna di rado è reso oggetto di vituperio, anche nelle più caustiche *malas cansos*. Possiamo invece trovare numerose allusioni alla vecchiaia e alla perdita della bellezza incombenti, nella forma di minacciosi avvertimenti: il trovatore esorta la dama a non prolungare eccessivamente l'attesa, dal momento che gioventù e bellezza sono destinate a sfiorire. Si veda quanto dice dell'amata ingrata Gui d'Uisel, *Si be·m partetz, mala dompna*: «et en breu temps vos perdretz la beltat» (*BdT* 194.19, v. 24), o l'identica minaccia rivolta da Elias Cairel a Isabella nella tenzone *N'Elyas Cairel, de l'amor*: «q'em breu temps perdretz la color!» (*BdT* 252.1, v. 44; per i rapporti che intercorrono tra la tenzone di Elias e Isabella e I cfr. *supra*, *Datazione*); si veda, ancora, quanto riferisce Peire de Barjac al vecchio amore a proposito della nuova amata: «en cui beutatz s'aproch'e de vos vai» (*Tot francamen, dompna, veing denan vos*, *BdT* 326.1, v. 28; la paternità di

Peire de Barjac è in realtà incerta: cfr. Sanguineti-Scarpati 2013, pp. 192-193); si veda infine Bernart de Ventadorn, *Lo gens tems de pascor*: «E si no·m fai enan / amor e bel semblan, / cant er velha, ·m deman / que l'aya bo talan» (*BdT* 70.28, vv. 29-32). A proposito dell'assenza di ritratti di dame già prive di gioventù e bellezza in ambito trobadorico, Luce-Dudemaine 1987 dichiara: «De fait, le grand chant courtois occitan n'offre pas l'équivalent du cruel portrait que trace Conon de Béthune d'une beauté déchue». A ben vedere, pare esservi un'unica eccezione, individuata già da Sanguineti-Scarpati 2013, p. 31 e p. 103, nota ai vv. 31-36, ossia la *mala canso* di Raimbaut de Vaqueiras, *D'una dona·m tueill e·m lais* (*BdT* 392.12), canzone dai toni così violenti e apparentemente inusuali per il trovatore da spingere parte della critica a dubitare della paternità rambaldiana del testo (si veda il cappello introduttivo alle note di commento della canzone in Sanguineti-Scarpati 2013, p. 100). La dama infedele vituperata da Raimbaut ha già smarrito beltà e giovinezza, e a nulla le valgono ciprie e belletti: «Ben es tornad'en debais / la beutat qu'ill avia, / e no l'en te pro borrais / ni tefinhos que sia, / et es ben razos hueimais, / que·l jovens te sa via» (*BdT* 392.12, vv. 31-36). La rarità del motivo, rintracciabile in questi termini solo in Raimbaut e nel *débat* di Conon, potrebbe suggerire l'ipotesi dell'esistenza di un qualche legame fra i due componimenti, o quanto meno di una reciproca influenza, a maggior ragione se si considera la stretta maglia di rapporti intertestuali che lega i due poeti. Del resto, sia Bertolucci-Pizzorusso 1963, pp. 28-29, sia Zaganelli 1983, p. 154, hanno individuato profonde affinità tra i registri amorosi di Raimbaut e Conon proprio a partire dall'analisi di *D'una dona ·m tueill e·m lais* (*BdT* 392.12) di Raimbaut, la quale pare legata anche a un altro componimento di Conon (cfr. IV, nota ai vv. 22-23).

10. Wallensköld 1921 accoglie a testo in questa sede la coppia sinonimica di aggettivi *pale et descoulouree*, attestata da **MCIKNPH**, scelta apparentemente insindacabile poiché espressione di una solida maggioranza (ma cfr. *Nota al testo*). Barbieri 2013, p. 281, esorta tuttavia a rivalutare l'interessante lezione offerta da **T** *tainte et descoulourée*, giacché vi ravvisa un caso perfetto di *lectio difficilior*. L'aggettivo *tainte* deriva infatti dal participio latino TINCTUM e rivestiva in antico francese il duplice significato di 'tinto, dai colori alterati' e 'pallido': il secondo significato, che lo rende a tutti gli effetti sinonimo di *pale*, è andato progressivamente smarrendosi, finché non ne è rimasta alcuna traccia nel francese moderno. Barbieri, p. 281, nota 47, riporta le seguenti attestazioni, invero non numerosissime, del lemma *tainte* con il significato di 'pallido' e in dittologia con *descoulouree* o *pale* (o entrambi): *Chanson d'Aspremont*: «il tint

s'espee tainte et descolorie» (v. 9419), Chrétien de Troyes, *Conte du Graal*: «ensi descoloree et tainte» (v. v. 3747), Deschamps, *Le miroir de mariage*: «descoulouree est, tainte et pale» (v. 3781), fabliau *Le prestre comporté*: «Esgardés com il a le vis / pale et descoulouré et taint». In realtà è possibile rintracciare molteplici attestazioni anche nella lirica; cfr. ad esempio Adam de la Halle, *Fines amouretes ai*: «et s'ele est de moi enchainte, / tost devenra paile et tainte» (L 2.46, manca il codice RS, vv. 9-10); Audefroi le Bastart, *Bele Ydoine se siet desous la verde olive*: «fille, com ceste amours vous a palie et tainte» (RS 1616, v. 112); Raoul de Soissons, *Se j'ai lonc tans esté*: «car bone Amor m'a doné tel malage / dont nule foiz la doulour n'asouage, / ainz croist adés et double et monteplie, / si que la face en ai tainte et palie» (RS 1204, vv. 6-9). Come a ragione sottolinea Barbieri 2013, p. 281, la sola testimonianza di **T** sarebbe insufficiente per giustificare una scelta editoriale diversa da quella operata da Wallensköld, ma bisogna tuttavia tenere conto della lezione fornita da **O** e **U**. I due codici presentano un verso ipermetro in cui compaiono giustapposti i tre aggettivi sinonimici: *mout la vit paule tainte et descoloree* **O**, *se la vit tinte pale et descoloree* **U**. Si tratta, secondo Barbieri, di un «cas flagrant de double rédaction qui remonte selon toute probabilité à l'archétype même de la chanson»: il copista avrebbe introdotto la glossa *pale* per eliminare ogni possibile ambiguità nell'interpretazione di *tainte*, ragion per cui i due aggettivi compaiono ancora giustapposti in **O** e **U**. La conclusione cui giunge lo studioso è che la lezione *difficilior* di **T** vada promossa a testo. Essa potrebbe d'altronde indicare che «dans les régions du Nord, ce mot était encore compréhnsible dans son sens original».

11. *mal baillis* è da ricondurre al verbo *malbaillir* (cfr. *God.*, V, p. 111; *Mat*, p. 2188: «maltraiter; se mettre en mauvais position»); *mal sui baillis* varrà qui 'sono in una brutta posizione' quindi 'mi duole, è un peccato'. L'espressione è impiegata altresì da Conon in III, v. 24. In quella sede riscontriamo anche la medesima diffrazione: le espressioni che si oppongono alla lezione *mal sui baillis*, tràdita in entrambi i casi da **MT** (affiancati qui da **H**), sono quasi identiche (cfr. III, nota al v. 24 e *apparato*). In questo caso, la lezione *mort m'aveis et trait* **CIUO** (con consueto rapporto contaminativo tra **O** e **C**), dal significato 'mi avete ucciso e tradito', e quella di **KNP** *mort sui et entrepris* ('sono ucciso e conquistato') risultano certamente deteriori poiché meno congruenti al contesto.

12. *pieça*: avverbio temporale che riveste l'accezione di 'tempo fa, da tempo' (cfr. *God,* VI, p. 145; *Mat* non registra il lemma).

13. Il giglio costituisce un vero *topos* della *laudatio muliebris* nella lirica cortese, ove viene comunemente impiegato in metafore e comparazioni quale elemento figurato cui assimilare il candore del volto dell'amata, incarnando dunque il simbolo della giovinezza: si veda ad esempio Peire Vidal, *Be viu a gran dolor*: «que roza de pascor / semba de sa color / e lis de sa blancor» (BdT 364.13, vv. 61-63); Peire Ramon de Toloza giunge a decretare la superiorità del giglio su tutti gli altri fiori: «C'aissi·s vai trian / sos pretz e s'espan / sobr'autres que son, / cum sus el vergan / fai la blancha flors» (*No·m puosc sufrir d'una leu chanso faire*, *BdT* 355.9, vv. 75-79). Per le altre comparazioni trobadoriche che impiegano il giglio si veda Scarpati 2008, p. 188; nel medesimo volume si vedano pp. 68-82 per tutte le comparazioni desunte dalla flora. Nella lirica oitanica si registrano oltre cinquanta occorrenze del nome del fiore, molte delle quali in comparazioni simili a quelle trobadoriche appena esaminate: cfr. ad esempio Gautier de Dargies, *Se j'ai esté lonc tans hors du païs*: «gorge blanche pluz que n' est nois ne lis» (RS 1575, v. 25), oppure Moniot d'Arras, *Nus n'a joie ne soulas*: «chief blont, col blanc come lis» (RS 382, v. 14). Con chiaro intento parodico, Conon attinge al repertorio delle immagini consacrate dalla tradizione quali simboli supremi di beltà e giovinezza al solo fine di far risaltare, per contrasto, l'attuale disfacimento del volto della vecchia dama, il quale era in passato 'chiaro come il giglio'. Le occorrenze del termine che abbiamo riportato mostrano chiaramente come la qualità precipua del giglio valorizzata nelle similitudini sia appunto il suo candore: risulta dunque banalizzante la lezione di **CIU** e di **KNP** che tentano in vario modo di sopperire all'omissione dell'aggettivo *cler* 'chiaro'.

14. I codici parigini **KNPO** condividono con **C** la lezione *m'est si tornez* (*torne* **KN**) **COKNP** contro *est si ales* **MTUIH** (**IU** omettono concordi il successivo *dame* e aggiungono *ki or* a inizio verso) classificabile come deteriore per il senso. L'accordo di **C** con i prodotti di s^{n} si spiega ipotizzando un rapporto di tipo contaminativo tra **C** e **O**, fenomeno ampiamente riscontrato in III (cfr. III, *Nota al testo*). — Il significato letterale di *aler de mal em pis* è chiaramente 'andare di male in peggio' (cfr. *Mat*, p. 2591, s.v. *pis*: «*de mal* ou *pis en pis*, de plus en plus mal»); abbiamo dunque reso l'espressione con 'avvizzire' giacché fa riferimento al viso sfiorito della dama.

15. *embler* riveste in questa sede l'accezione di 'nascondere' (cfr. *Mat*, p. 1095: «cacher»); *me soiés emblee* varrà dunque 'vi siate nascosta / sottratta alla mia vista'.

16. Wallensköld 1921 pubblica la lezione maggioritaria *dame* attestata da **TCIUKNP** contro *a moi* **M** e *vers moi* **OH**. Secondo Barbieri 2013, p. 282, la

lezione *a moi* di **M**, chiaramente *difficilior*, consente di spiegare sia l'eziologia della variante *facilior dame* (*a moi* > *a me* > *dame*) sia la variante di **OH**, rispetto alla quale è sinonimica; tra l'altro, la predilezione per il sintagma *a moi* al posto di *vers moi*, quindi col significato 'verso di me, nei miei confronti', oltre a essere tipica di **TM**, pare caratterizzare l'*usus scribendi* di Conon (cfr. IV, nota al v. 9). Barbieri 2013, p. 282, nota 48, giunge tuttavia alla conclusione che forse in questo caso sia più prudente mantenere la lezione *dame*, giacché nel caso di *a moi* potrebbe trattarsi di un errore dovuto all'influsso di *a tart* a inizio verso; quanto agli altri due testimoni, **O** potrebbe aver recuperato per contaminazione la lezione di **M** e averla trasmessa a **H** ma l'impossibilità di definire la direzione della contaminazione tra i due codici costringe a sospendere il giudizio.

22-24. Con l'accusa di omosessualità indirizzata al cavaliere al fine di svilirne la virilità, la dama respinta del *débat* si inserisce a buon diritto nella schiera letteraria delle donne mendaci e vendicative che discendono dal prototipo biblico della moglie di Putifarre (cfr. Latella 2014, p. 103). La fortuna del motivo nella letteratura francese dal XII al XX secolo è indagata da Mezzetti 2010. Tra le occorrenze medievali del tema, la più vicina alla nostra pare essere quella rintracciata nel *Lai de Lanval* di Maria di Francia: la regina, moglie di Artù (invero mai chiamata espressamente Ginevra all'interno dell'opera), tenta di sedurre Lanval ma viene respinta, in nome della fedeltà che il cavaliere ha giurato al re e dell'amore segreto che lo lega alla fata; accecata dalla collera, la regina formula l'accusa di omosessualità: «La reïne s'en curuça; / iriee fu, si mesparla: / "Lanval, fet ele, bien le quit, / vus n'amez gueres cel deduit. / Asez le m'ad hum dit sovent / que de femmes n'avez talent! / Vallez avez bien afeitiez / ensemble od eus vus deduiez» (vv. 277-282). Maria si rifà a sua volta, per questi versi, al passo del *Roman d'Eneas* in cui la madre di Lavinia, intenzionata a preservare la figlia da un'unione sconveniente, insinua il sospetto di una presunta omosessualità di Enea: «Que as tu dit, fole desvee? / Sez tu vers cui t'es donee? / Cil cuiverz est de tel nature / qu'il n'a gaires de femmes cure; / il prise plus lo ploin mestier; il ne velt pas biset mangier, / molt par aimme char de maslon; / il priseroit mialz un garçon / que toi ne altre acoler; / o feme ne set il joër, / ne parlerast pas a guichet; / molt aime fraise de vallet; an ce sont Troïen norri. / Molt par as foiblemant choisi. / N'as tu oï comfaitemant / il mena Dido malement? / Unques feme n'ot bien de lui, / n'en avras tu, si com ge cui, / d'un traïtor, d'un sodomite» (vv. 8565-8583). I debiti contratti dal *Lai de Lanval* verso il *Roman d'Eneas*, per questo e altri passaggi significativi, rappresentano un dato ormai acquisito unanimemente dalla critica (si veda Angeli 2017, p. 19 e p. 394, nota al v. 277); tali antecedenti

dovevano essere entrambi noti a Conon, anche se vi è motivo di credere che l'*Eneas* abbia costituito la sua fonte diretta, sia per i molteplici riferimenti alla materia troiana disseminati nel *débat* (cfr. nota al v. 27 e al v. 44), sia per talune coincidenze formali forse non addebitabili al caso; si confronti ad esempio il v. 24 con il vv. 8573-8574 di *Eneas*: «il priseroit mialz un garçon / que toi ne altre acoler». Sulla presenza del motivo della falsa accusa di omosessualità in Conon, *Lanval* ed *Eneas*, nonché sui riferimenti al mito troiano in Conon, si veda Barbieri 2013, pp. 277-281 e note 38-39. Nel suo studio sulle eredi letterarie della moglie di Putifarre, Mezzetti 2010, p. 38, pone l'accento su un particolare aspetto che pare accomunarle tutte: sono sempre «consorti di sovrani o feudatari oppure loro figlie». Ciò confermerebbe, secondo Latella 2014, p. 103, l'elevata estrazione sociale della dama protagonista del *débat*, condizione che ella non esita a rimarcare, vantando altresì l'alto rango dei suoi passati pretendenti (vv. 38-40). E proprio tale fede eccessiva riposta dalla dama nel suo lignaggio, quale garanzia di una perpetua appetibilità, le sarà beffardamente imputata dal cavaliere nelle battute finali (vv. 42-48). Per quanto concerne invece l'accusa di omosessualità, che costituisce solo una delle possibili reazioni di vendetta delle donne respinte, il ricorso ad essa da parte della vecchia dama amplifica il carattere parodico del componimento, giacché va letto come «un tentativo di proteggersi dall'onta del rifiuto maschile e di non ammettere di non essere più appetibile con lo sviarne la causa dal proprio perduto *appeal* alla connaturata assenza nell'uomo di interesse verso "tutte" le donne» (Latella 2014, p. 103).

24. All'origine della lezione *du* **NP** in luogo di *dun*, riportata in maniera compatta dal resto della tradizione, vi è plausibilmente il mancato scioglimento del *titulus* posto in cima alla *u*, dovuto forse a una svista. — **OH** condividono la lezione *garçon* in luogo di *vallet*, variante attestata dalla restante tradizione, rispetto alla quale è semanticamente adiafora. Tale coincidenza, difficilmente attribuibile a poligenesi, è spia di un probabile rapporto di tipo contaminativo tra **O** e **H** (cfr. *Nota al testo*), sebbene sia impossibile chiarirne la direzione. L'artefice dell'innovazione potrebbe aver rintracciato e citato la fonte di Conon per questi versi, ossia il *Roman d'Eneas* (cfr. *supra*, nota ai vv. 22-24): «il priseroit mialz un garçon / que toi ne altre acoler». — *escoleir* (< COLLUM, cfr. *FEW*, II, p. 912): «accoler, serrer dans ses bras» (*God.*, III, p. 412; cfr. anche *Mat*, p. 1322: «embrasser»), lezione del solo codice lorenese **I**, è sinonimo di *acoler* (cfr. *Mat*, p. 39: «jeter les bras autour du cou de qn pour l'embrasse»), termine che assume qui una chiara connotazione erotica a fini parodici. Il copista di **I** mirava probabilmente a ovviare alla dialefe tra *et* e *acoler* forse avvertita come *difficilior*.

25-29. Ferito nell'orgoglio dall'accusa di omosessualità, il cavaliere risponde per le rime, con pari violenza: assimila qui la bellezza ormai svanita della dama alla mitica città di Troia, del cui passato splendore non resta alcuna traccia nel presente, neppure le fondamenta. Come rilevato da Barbieri (2010, pp. 115-116 e 2013, p. 279), il toponimo Troia ricorre assai di rado tanto nella lirica d'*oc* quanto in quella oitanica. In quest'ultima se ne rintracciano due sole occorrenze, in Gointier de Soignies, *Lan ke la froidors s'esloigne*: «A tesmoig tous ceus de Troie, / ki tant fisent por Elaine» (RS 1777, v. 37-38) e nell'anonima *Lonc tans m'ai teü*: «ne resta tor / ne mur entor / Troie au tens ancianor» (RS 2060, v. 55-57). Per quanto concerne invece la lirica trobadorica, tralasciando la presenza del termine nella canzone di Arnaut Daniel *Quan chai la fuelha* (*BdT* 29,16, v. 40), in cui funge banalmente da «complément d'identification pour Hélène» (Barbieri 2010, p. 115), scopriamo che le uniche occorrenze del nome della leggendaria città compaiono nel *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392,32) e nella canzone di crociata di Bertran de Born *Folheta, vos mi preiatz qe ieu chan* (80, 17), indirizzata proprio a Conon de Béthune (ma sul testo di Bertran, che costituisce in realtà una versione alternativa tràdita dal solo **M**ᵖ di *Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran* (*BdT* 80.4) al cui inizio sono aggiunte due strofi apocrife indirizzate a Folheta, si veda Gouiran 1985 e Sanguineti 2019). L'importanza del rimante *Troie* nella costruzione dell'intricata trama di rapporti intertestuali tra Conon, Raimbaut e Bertran è stata evidenziata da Bertolucci-Pizzorusso 1963, pp. 25-28. Come illustra la studiosa, nel *Carros* di Raimbaut il toponimo designa la cittadella costruita dalle avversarie di Beatrice di Monferrato, destinate a soccombere nel confronto con la nobile figlia di Bonifacio. Il nome della mitica città assurge dunque a «simbolo ominoso di rovina ineluttabile» (Bertolucci-Pizzorusso, p. 27), proprio come quella toccata in sorte alla dama di Conon. Infine, nella canzone di crociata indirizzata a Conon da Bertran (per i cui rapporti con VI si veda VI, *Datazione*), il toponimo riccorre in due luoghi: nel primo caso, Bertran dichiara di essersi attirato, con le sue canzoni, più nemici di quanti furono i partecipanti all'assedio di Troia; la seconda occorrenza compare proprio nella dedica a Conon, quale specificazione geografica del suo luogo di residenza: «A mon Ysombart, part Troia» (*BdT* 80.17, v. 36) (per le altre implicazioni del termine, da intendersi anche come probabile riferimento a Chrétien de Troyes, cfr. Barbieri 2013 e *Introduzione*, § 1.3.).

30-32. Per i seguenti versi, formulati in chiave ironica, ci siamo attenuti alla traduzione fornita da Paterson 2012, p. 129: «So I advise you to refrain from making accusations of immorality against those who henceforth do not wish to

love you». *loer* riveste in questa sede l'accezione di 'consigliare' (*Mat*, p. 2096, ma cfr. anche *TL*, V, p. 566, 6ss: 'concedere, consentire'), mentre *escuser* e *reter* assumono rispettivamente il significato di 'rifiutare, evitare, astenersi' (*Mat*, p. 1343, s.v. *escuser*[2] < EXCUSARE) e'accusare, biasimare, imputare una colpa' (*God*, VII, p. 144, s.v. *reter*); quanto al termine *iresie*, già Wallensköld 1921 segnalava nel glossario l'accezione di «sodomie, immoralité», ribadita poi da Paterson 2012, p. 135: se *TL*, III, p. 756, offre come unico significato «ketzrei», il *FEW* (IV, p. 374b) registra invece anche l'accezione «sodomie». Un'occorenza in tal senso è rinvenuta da Paterson, p. 135, nel *Roman de Silence*, dove una dama reagisce al rifiuto subìto in maniera analoga alla protagonista del *débat* di Conon, ossia tacciando di omosessualità l'oggetto delle sue lusinghe, definito appunto *erete*. Il significato letterale dei nostri versi sarà allora: 'pertanto vi consiglio di evitare che siano accusati di omosessualità coloro che ormai non vorranno più amarvi'. Si veda anche Arveda 1992, p. XLVII, che rende così i versi in questione: «e vi consiglio pertanto di assolvere dall'accusa di eresia [inclinazioni omosessuali] coloro che ormai non vi vorranno amare». Per accentuare la carica ironica delle parole del cavaliere, si potrebbe anche optare, come suggerisce Radaelli, per la traduzione 'se è così, vi consiglio di accusare di omosessualità coloro che ormai non vi vorranno più amare', intendendo *escuser* come 'accusare' (cfr. *Mat*, p. 1343, s.v. *escuser*[1] < ACCUSARE, e *TL*, III, p. 1032) e ponendo in ellissi l'espressione *ke cil soient reté de iresie*.

40. In questa sede **IU** e **OKNP** concordano nel tramandare la lezione certamente *facilior ploré* contro *josté*, attestata da **MT**, **C** (*josteir*) e **H**; si noti anzitutto che **IU** presentano *ploré* in sede di rima anche al v. 46 ed è pertanto probabile che nel loro caso si sia trattato di un errore di anticipo. *josté* ('giostrato') è verosimilmente una *lectio difficilior*, nonché quella originaria, poiché si tratta del verbo tradizionalmente associato a Guglielmo di Barres, campione di giostre cavalleresche e noto per aver sbaragliato in duello Riccardo Cuor di Leone in ben due occasioni (cfr. *supra*, *Datazione* e Latella 2014, pp. 113-118). All'alterazione del verbo corrisponde, del resto, quella del nome *Barrois* registrata in alcuni testimoni: **C** legge *bretons*, **O** *baviers*.

44. **CIU** – in cui il verso figura al posto del 47 di **TM**, e **H** omettono il pronome *vous* tràdito invece da **TM**. Essi devono aver considerato trisillabica, com'è di norma, la forma *estiez* dell'imperfetto indicativo di *estre*, di conseguenza avranno omesso il pronome per risolvere l'ipermetria. Ma **TM** presentano in questo caso una *lectio difficilior*, giacché attestano l'uso piccardo di considerare

monosillabica la desinenza *-iés* della seconda persona plurale dell'imperfetto indicativo e condizionale: si veda Wallensköld 1891, p. 145, anche nota 5, e p. 160. Si accoglie pertanto a testo la buona lezione di **TM**. — Un siffatto periodo ipotetico, con l'imperfetto indicativo nella protasi e il futuro indicativo nell'apodosi (al v. 45), si impiega quando il «procès de la protase ou de l'apodose [è] présenté comme certain, au présent ou au futur, alors que l'autre membre est présenté comme potentiel / irréel» (Buridant 2000, p. 633, § 532); nel nostro caso, l'apodosi al v. 45 esprime l'effetto certo ('[quei sette che hanno sospirato in passato per voi] ora non ne avranno più voglia') dell'eventualità irreale prospettata dalla protasi ('anche se voi foste la figlia del re di Cartagine'). — *fille au roi de Cartaige*. Nell'indice dei nomi propri posto in calce all'edizione, Wallensköld 1921 si limita a fornire la definizione: «jeune fille extrêmement riche», ed è certamente questo il senso dell'espressione ironicamente iperbolica con cui il cavaliere smonta le infondate vanterie della dama, invitandola a non fare troppo affidamento sulla ricchezza e il lignaggio poichè non sono queste le doti richieste e apprezzate in amore. Insoddisfatto dell'esile interpretazione, Barbieri 2013, p. 278, va alla ricerca di una figura storica o letteraria precisa da ravvisare dietro l'enigmatica definizione 'figlia del re di Cartagine' e la scorge infine nel *Roman d'Eneas*: si tratta di Didone, la regina di Cartagine, sebbene non si possa definire a rigore 'figlia del re di Cartagine' poiché è la fondatrice della città. L'allusione alla regina si spiegherebbe, secondo Barbieri, come un ennesimo rinvio alla materia troiana e in particolare proprio all'*Eneas* (gli altri rinvii riguardano l'accusa di omosessualità e l'esplicita menzione della città di Troia, su cui cfr. note ai vv. 23-24 e 25-29).

II

Mult me semont Amors que je m'envoise (RS 1837)

Mss.: **M**, c. 45 (*Quenes*); **T**, c. 99 (*Mesire Quenes*); **e**, n°7 (anon.; Rinoldi 2018, p. 104).

Edizioni: Scheler 1876, p. 25; Wallensköld 1891, p. 223; Wallensköld 1921, p. 5; Bartsch-Wiese 1951, p. 159.

Altre edizioni: Buchon 1840, I, p. 420; Leroux de Lincy 1841, I, p. 30; Dinaux 1843, III, p. 389; Bartsch 1866, p. 183; Brakelmann 1870-1891, p. 74; Paris-Langlois 1917, 281; p. 160; Pauphilet 1952, p. 872; Spaziani 1954, p. 25 (testo Wallensköld 1921); Toja 1966, p. 202 (testo Wallensköld 1921); Dufournet 1989, p. 122 (testo Wallensköld 1921); Thiry 2002, p. 63 (testo Wallensköld 1921); Rinoldi 2018, p. 104 (edizione diplomatica di **e**).

Metrica: a10' b10 a10' b10 b10 b10 a10' (MW 957, 7). Tre *coblas doblas capcaudadas* composte da otto decenari. Rima a: *-oise*; *-aige*. Rima b: *-ois*; *-er*. La mancanza di una quarta strofe che riprenda le rime della terza – compromettendo l'assetto in *coblas doblas* – lascia ipotizzare che il testo non sia stato tramandato nella sua interezza. Si potrebbe, d'altro canto, supporre che l'ultima strofe, divergente dalle altre per contenuto e rime, sia apocrifa. Tuttavia, come faceva già notare Frappier 1963, «une semblable disposition [ovvero di strofi dispari, in numero di 3 o 5, in un componimento a *coblas doblas*] se retrouve chez d'autres trouvères, Gace Brulé, le Châtelain de Coucy, Gautier de Dargies» (p. 130). Si vedano, a titolo esemplificativo, Gace Brulé, *Merci, Amours, qu'iert il de mon martire* (RS 1502) e Gautier de Dargies, *Je ne me doi pluz taire ne tenir* (RS 1472), nonché la canzone V dello stesso Conon, composta da 5 *coblas doblas*. Possiamo dunque ritenere autentica la terza strofe – considerata anche la sua conformità, sul piano contenutistico, a posizioni espresse dall'autore in altra sede, ossia nel *partimen* con Raimbaut de Vaqueiras (cfr. *nota ad locum* e XI, *Attribuzione*) – ed escludere eventuali lacune di strofi ulteriori.

La formula rimica (ababbba) ricorre in dieci componimenti di cui cinque in soli decenari con identica alternanza di rime maschili e femminili. Il medesimo schema metrico è attestato in ambito trobadorico in due soli componimenti, attribuiti entrambi a Bertran de Born (Frank 308) e intimamente legati al testo di Conon, ovvero la canzone *A! Lemozin, francha terra cortesa* (*BdT* 80.1) e il sirventese *Pois als baros enoia e lor pesa* (*BdT* 80.31). Oltre alla struttura metrico-rimica, entrambi condividono con le prime due strofi di II di Conon lo stesso sistema di rime desinenziali: per II rima a: *-oise*, rima b: *-ois*, per *A! Lemozin* rima a: *-eza*, rima b: *-eis*, per *Pois als baros* rima a: *-eza*, rima b: *-ei*. Si aggiunga che il sirventese *Pois als baros* viene espressamente destinato proprio a Conon, mediante il *senhal Mon Isembart*. Nel medesimo testo è poi possibile notare una «ripresa o riecheggiamento di alcuni rimanti» (Formisano 1993, p. 147) di II: si confrontino *François* / *franchois* / *franchoise*, *Champenois*, *poise*, *cortoise*, *rois* di Conon con *pesa*, *rei*, *francesa*, *campanesa*, *cortesa*, *Francei* del trovatore perigordino. L'intertestualità pare qui indiscutibile; eppure, data l'impossibilità di fornire una sicura datazione tanto per la canzone di Conon quanto per i due testi di Bertran (cfr. il paragrafo *Datazione*), non possiamo stabilire con certezza quale dei suddetti componimenti sia servito da modello per gli altri e quale sia la loro precisa disposizione in diacronia. Possiamo ipotizzare, sulla scorta di Formisano 1993, p. 147, che II si collochi esattamente al centro di un dialogo intertestuale, fatto di riprese metriche, lessicali e contenutistiche, che vede alla sua origine *A! Lemozin* di Bertran, la quale avrebbe costituito il modello formale della canzone II di Conon, quest'ultima ripresa a sua volta dal sirventese *Pois als baros* del provenzale (cfr. sempre *Datazione*). Il testo di Conon si configurerebbe dunque come *contrafactum* di una canzone preesistente, ossia *A! Lemozin* di Bertran de Born. Tale elemento, unito al contenuto – polemico e ancorato all'attualità nelle prime due strofi ma erotico e convenzionale nella terza – indurrebbe ad ascrivere il componimento a quel genere ibrido che, per la tradizione provenzale, prende il nome di *sirventes-canso*.

Per quanto riguarda le rime tecniche e gli artifici retorici impiegati nel testo, segnaliamo la presenza di tre rime ricche ai vv. 8 e 14 (*cortoise* : *Pontoise*); ai vv. 15 e 21 (*coraige* : *outraige*); ai vv. 12 e 13 (*cortois* : *Artois*), dove l'identità fonica coinvolge ben due fonemi consonantici; rime equivoche ai vv. 18 (*trover*: 'trovare') e 19 (*trover*: 'comporre') e vv. 5 (*francois*: 'i francesi') e 11 (*franchois*: 'francese'); rime grammaticali (e dunque *polyptoton*) ai vv. 2 e 3 (*cois-coise*), ai vv. 8 e 12 (*cortoise-cortois*) e ai vv. 10 e 11 (*franchoise-franchois*); vi è infine *annominatio per immutationem* ai vv. 3 e 7 (*coise-poise*).

Si segnala la presenza di cesura lirica al v. 8 e sinalefe in cesura ai vv. 5 e 7.

Schema melodico: A A B (Tischler 1997, n° 1054). Melodia in **MT**.

Nota al testo. Il componimento è tràdito integralmente solo da **T**. **M**, che pure doveva riportarlo originariamente nella sua interezza, lo trasmette ora mutilo della parte finale della terza e ultima strofe, ossia a partire dal v. 19 – l'ultima sezione leggibile è *outrageus du* –, a causa dell'asportazione della miniatura. Il frammento **e** tramanda invece solo l'ultima strofe, trascritta in calce alla canzone VIII di Conon con un verso in eccesso certamente aprocrifo, che legge *Si m'aït Dieus n'i doi avoir damage*. Tale verso, copiato dopo il v. 30, deve essere stato aggiunto nel verosimile intento di conferire alla strofe la medesima struttura rimica (ababbaba) delle strofi di VIII, a conferma del fatto che il copista di **e** dovesse concepirla come strofe conclusiva di quella canzone (cfr. Rinoldi 2018, p. 103).

Di fatto, salvo per i vv. 15-19, il componimento si presenta in attestazione binaria, la quale, come evidenziato da Contini 1986, p. 36: «non offre possibilità oggettive di scelta fra lezioni adiafore e sembrerebbe restaurare, benedizione o condanna che sia, un campo d'azione per il già esorcizzato *judicium*». Nel caso dei vv. 15-19 – gli unici tramandati da tutti e tre i testimoni – non si danno errori significativi che consentano di postulare l'esistenza di un archetipo al vertice dell'intera tradizione. Per la stessa ragione non è possibile operare raggruppamenti in subarchetipi. Diversamente, Wallensköld 1891 e 1921 ha ritenuto di individuare un errore congiuntivo di **M** e **T** al v. 4, leggendo in entrambi i codici *nus*, a fronte della lezione *mis*, a suo parere corretta e di conseguenza accolta a testo. Un riesame diretto dei testimoni induce a riconoscere quantomeno in **M** la lezione corretta *mis*, mentre nel caso di **T** ci sono effettivamente argomenti paleografici a sostegno della lettura *nus*, giacché il codice attesta atrove la medesima forma, graficamente identica, in rima con parole terminanti in *-us*. Ad ogni modo, data l'ambiguità dei caratteri, non si ritiene opportuno attribuire valore congiuntivo a quello che verosimilmente è un errore paleografico di natura poligenetica.

M tramanda i seguenti errori separativi: al v. 12, dove legge *chil ne sont*, contro *ne chil ne sont* **T**, l'assenza della doppia negazione rende il verso ipometro, mentre al v. 16 l'assenza di *je*, presente invece in **T** (*li irai je dont*), determina ipometria. Anche **T** attesta diversi errori propri: al v. 1, dove legge *jen* contro *je* **M**, potrebbe trattarsi di un banale errore di anticipo del successivo *m'envoise*,

oppure di un *lapsus calami* per *jeu*, data la prossimità grafica di *n* e *u*; al v. 17 l'omissione dell'articolo in *tel sont usaige* (in luogo della lezione corretta *tel sont li usaige* **M**) determina ipometria. A questi si aggiunga *nus* al v. 4, su cui si veda *supra* e *Nota ad locum*.

Nell'unica strofe che tramanda, **e** introduce molteplici innovazioni. Un sicuro errore è al v. 16, dove attesta la *lectio singularis* ipermetra *et irai a li por merci demander*. Certamente deteriore è la lezione del v. 18 (*c'on ne done mais riens sans demander* contro *c'on ni puet sans demant riens trover* **TM**), con ripetizione erronea del rimante presente al v. 16; la sostituzione del rimante *trover* con *parler* al v. 19 è invece motivata plausibilmente dall'urgenza di evitare una rima identica con il v. 18 (*trover* **MT**), a conferma del fatto che l'antigrafo di **e** doveva parimenti presentare *trover* in sede di rima al v. 18, lezione modificata poi dal suo copista a seguito di un errore di ripetizione. Infine, al v. 17, modificando il retto plurale nel corrispettivo singolare in *teus est li usages* **e** viola la rima in *-aige*.

Dall'esame della *varia lectio* si evince una quasi totale coincidenza delle versioni tràdite da **M** e **T**, a riprova della stretta parentela tra i due codici. Si sceglie **T** come base del testo critico, principalmente in virtù della sua completezza e correttezza.

Datazione. Per la datazione e il commento della canzone, nonché per le sue importanti implicazioni biografiche e poetiche, si rimanda a *Introduzione*, §§ 1.1. e 1.3. Nelle prime due strofi Conon rammenta una spiacevole vicenda accaduta presso la corte di Francia: a seguito di una pubblica esecuzione delle sue canzoni, i membri della famiglia reale, ossia la regina-madre Adele di Blois-Champagne e il figlio Filippo Augusto, si sarebbero presi gioco della lingua del poeta. Quest'ultimo rimprovera in particolare ai sovrani di aver apertamente deriso il suo dialetto artesiano in presenza degli *Champenois* e di una «comtesse», dietro cui è facilmente ravvisabile la contessa Maria di Champagne, figlia di Luigi VII ed Eleonora d'Aquitania. Il componimento è stato a lungo datato nel 1180, a partire da una suggestione di Paris 1833, secondo il quale il pubblico dileggio ai danni di Conon avrebbe avuto luogo in occasione delle nozze di Filippo Augusto, appena quindicenne, con Isabella di Hainaut. Alla cerimonia, celebrata il 28 aprile 1180 presso il castello di Bapaume, avrebbe verosimilmente dovuto presenziare anche Maria di Champagne, legata alla famiglia reale da solidi vincoli di parentela. Costei era infatti sorellastra di Filippo Augusto e cognata di Adele di Blois-Champagne, in virtù delle nozze contratte con il fratello di quest'ultima, Enrico "il liberale". Sappiamo tuttavia che la regina Adele non fu presente al

matrimonio del figlio, giacché, intimorita dalla crescente influenza del rivale Filippo d'Alsazia, conte di Fiandra, su Filippo Augusto, si era rifugiata già da tempo presso il fratello Thibaut di Blois. La regina non avrebbe potuto, pertanto, riprendere Conon in quell'occasione (si vedano Bezzola 1967, p. 358, e Baldwin 1991, p.24). Bezzola aggiunge inoltre che «la visite de Conon à la cour de France ne peut avoir eu lieu avant la maladie et la guérison du jeune Philippe Auguste, qui s'était produite pendant le pèlerinage de Louis VII à Canterbury (fin août 1179)» (p. 358). Di ritorno dall'Inghilterra, Luigi VII fu colpito da un grave malanno che lo costrinse a nominare d'urgenza un consigliere da affiancare al giovane figlio. La sua scelta ricadde proprio su Filippo I di Fiandra, con forte disappunto della regina Adele. Quando Filippo Augusto accettò da Filippo di Fiandra la mano di Isabella di Hainaut, nipote del conte, la rottura con la madre fu compiuta. Bezzola propone dunque di datare il testo al termine del 1179 o al massimo all'inizio del 1180, quando Conon avrebbe accompagnato a Parigi il cugino Baldovino di Hainaut, padre di Isabella, o sarebbe appartenuto «aux envoyés de Philippe qui traitaient avec les conseillers du roi […] les conditions du mariage. Cela ferait comprendre encore mieux l'attitude si peu courtoise de la reine Adèle» (*ivi*, p. 437, nota 3). Per il medesimo lasso temporale propende Gross 2012, immaginando Conon al seguito del conte di Fiandra per le trattative nuziali. Quanto agli altri personaggi evocati nella canzone, sappiamo che anche Maria di Champagne e la sua corte vedevano «d'un très mauvais œil le mariage du roi Philippe-Auguste» (Hoepffner 1946, p. 18), ed è dunque verosimile che non abbiano presenziato alla cerimonia. Il giorno delle nozze l'intero partito *champenois*, come ricorda Baldwin, brillò per la sua assenza. Ad ogni modo, la supposizione di Paulin Paris ha finito per essere generalmente accettata dalla critica posteriore, finanche dallo stesso Wallensköld 1921, che accoglie la datazione di II «d'environ 1180» (p. XVIII) senza ulteriori discussioni. Nell'impossibilità di precisare la data del rimprovero a corte, sarà indispensabile tentare di fissare i termini cronologici del dialogo intertestuale con il trovatore perigordino Bertran de Born e provare a ricostruire l'ordine di stesura dei tre componimenti in esso coinvolti (cfr. *supra*, *Metrica*). Hoepffner 1946, per nulla persuaso dalla teoria di Paris, riconduce la canzone al periodo compreso tra il 1179, data dell'incoronazione di Filippo Augusto, esplicitamente chiamato «li rois» al v. 9, e il 1198, data della morte di Maria di Champagne. Quanto al rapporto con il sirventese *Pois als baros enoia e lor pesa* (*BdT* 80.31) di Bertran, lo studioso ritiene che la canzone di Conon potrebbe essere tanto anteriore quanto successiva. Oltre a condividere forma e

rime desinenziali e ad essere legate dalla dedica a Conon/Isembart, i due componimenti presentano anche una certa «parenté d'idées» (Hoeppfner 1946, p. 17). Composta nel 1187 secondo Hoepffner 1946 e Formisano 1993, alla fine del 1188 per Gouiran 1985 e verso il 1187-1188 per Paden - Sankovitch - Stäblein 1986, *Pois als baros* si configura come una violenta satira diretta contro Filippo Augusto, fautore di una tregua codarda, e gli *Champenois*, colpevoli di essersi lasciati corrompere dall'oro inglese (cfr. Gouiran 1985 e Paden 1986). Conferendo alla sua canzone forma e melodia di quella di Bertran, Conon avrebbe mirato, secondo Hoeppfner, a risvegliare nel re il ricordo della satira del trovatore, posto che quest'ultima sia anteriore. Ma, prosegue lo studioso, sarebbe del tutto verosimile e giustificato anche il percorso inverso, ovvero che sia stato Bertran a voler omaggiare Conon, modellando il suo sirventese sulla canzone del troviero e indirizzandoglielo espressamente: «il savait que sa chanson passerait sous les yeux de son confrère artésien et il escomptait la satisfaction que donnerait à Conon cette satire mordante dirigée contre le roi, satisfaction d'autant plus grande que la chanson empruntait sa forme à l'une des ses propres chansons» (p. 19). Nell'ultima messa a punto della cronologia del *corpus* lirico di Conon operata da Formisano 1993, e in linea di massima confermata e ribadita da Barbieri 2013, egli crede di poter dimostrare l'anteriorità di II rispetto a *Pois als baros* su basi formali: «perché se i *mos d'Artois* ci forniscono l'etimologia della *terra artesa* ("…part Crespi en Valei / Mon Isembart en la terra artesa" *BdT* 80.31, vv. 44-45), non è vero il contrario: per la poesia del troviero, il riferimento al dialetto artesiano è un dato centrale; in quella del perigordino, il passaggio da *Artois* ad *artesa* diviene una raffinatezza tanto più apprezzabile in quanto la rima *b* passa da *-ois* (da un più arcaico *-eis*?) a *-ei*» (Formisano 1993, p. 147). Egli suggerisce, infine, che la canzone di Conon potrebbe a sua volta essere stata improntata a quella di Bertran *A! Lemozin, francha terra cortesa* (*Bdt* 80.1) – si notino, anche in questo caso, gli echi lessicali del solo *incipit* nei rimanti *francois* (v. 5) / *franchois* (v. 11) / *franchoise* (v.10), *cortoise* (v. 8) / *cortois* (v. 12) del testo del troviero –, di conseguenza, la sottile e fine ripresa delle rime desinenziali sarebbe stata anticipata da Conon e poi ribadita da Bertran in *Pois als baros* (*terra cortesa – terra artesa*). Essendo *A! Lemozin* databile tra il 1184 e il 1187 (cfr. Gouiran 1985) e *Pois als baros* collocabile intorno al 1187-1188, ne consegue che il testo di Conon debba situarsi nel lasso di tempo compreso tra il 1184 e il 1187-1188. Barbieri 2013, pp. 289-292, è persuaso di poter avanzare il primo termine almeno fino al 1185: a partire da questa data si verrebbero infatti a creare le condizioni storiche favorevoli alla nascita del sodalizio tra Conon e Bertran in chiave anti-

monarchica. Nel 1185, dopo un lungo scontro prodottosi tra Filippo Augusto e il conte di Fiandra, alleato di Conon e della sua famiglia, vengono confermati i diritti di Filippo Augusto sull'Artois portato in dote dalla moglie Isabella alle nozze per volere di Filippo di Fiandra (cfr. *Introduzione,* § 1.1.). Tale circostanza deve aver di certo acuito l'avversione di Conon per il re, giacché la sua terra natale viene a trovarsi sotto il controllo diretto della monarchia. Accettando l'anteriorità del componimento di Conon rispetto a quello di Bertran, Barbieri non fatica a credere che il sirventese del trovatore sia una risposta entusiasta alla canzone di Conon, talmente entusiasta da richiedere, secondo lo studioso, una reazione immediata; ciò consentirebbe di datare II «plutôt vers 1187 que vers 1184» (Barbieri 2013, p. 291, nota 66). Per l'interpretazione in chiave ideologica, poetica e politica anziché linguistica del rimprovero a corte si rimanda a *Introduzione*, §§ 1.1 e 1.3.

I. Mult me semont Amors ke je m'envoise
quant je plus doi de chanter estre cois;
mais j'ai plus grant talent ke je me coise,
por çou s'ai mis mon chanter en defois:
Ke mon langaige ont blasmé li françois
et mes cançons, oiant les champenois
et la contesse encoir, dont plus me poise.

II. La Roïne ne fist pas ke cortoise
ki me reprist, ele et ses fiex li rois.
Encoir ne soit ma parole franchoise,
si la puet on bien entendre en franchois;
ne chil ne sont bien apris ne cortois
s'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois
car je ne fui pas norris a Pontoise.

III. Dieus! Ke ferai? Dirai li mon coraige?
Li irai je dont s'amor demander?
Oïl, par Dieu! Car tel sont li usaige
c'on ni puet mais sans demant riens trover.
Et se jo sui outraigex del trover
ne s'en doit pas ma dame a moi irer
mais vers Amors ki me font dire outraige.

I. 1. je] jen **T**

II. 8. ne fist pas] na pas fait **M** 12. ne sont] ne *manca in* **M**

III. 16. Li irai je dont s'amor] et irai ali por merci **e**; je] *manca in* **T** 17 Oïl] oie e; tel sont li usaige] tes est li vsages **e**, li *manca in* **T** 18. co(n)ne done mais riens sans demander **e** 19. jo] ie **M**, gi **e**; trover etc. *fino alla fine della strofe manca in* **M** 21. vers] a **e**; font] fait **e**

Varianti formali

I. 1. Mult] Mout **M**; ke] que **M** 2. plus] pluz **M** 3. mais] mes **M**; plus] pluz **M**; ke] que **M** 4. por] pour **M**; çou] ce **M** 5. ke] que **M**; langaige] langage **M**; françois] francoiz **M** 6. cançons] chancons **M** 7. encoir] encor **M**

II. 8. ke] que **M** 9. ki] qui **M**; fiex] fix **M** 10. encoir] encor **M**; franchoise] francoise **M** 11. franchois] francoiz **M** 12. chil] cil **M**; sont] sunt **M**; cortois] courtois **M** 14. norris] nourriz **M**; pontoise] ponthoise **M**

III. 15. Dieus] deus **Me**; coraige] corage **Me** 16. s'amor] samour **M** 17. sont] sunt **M**; usaige] usage **M** 18. mais] maiz **M**; sans] sanz **M**; riens] rienz **M**; trover] trouver **M** 19. outraigex] outrageus **Me**; del] du **M** 21. outraige] outrage **e**

Traduzione

I. Con forza Amore mi esorta a rallegrarmi, quando più dovrei astenermi dal cantare; ma io ho ancor più desiderio di tacere, se ho rinunciato a cantare è per questo: poiché i Francesi hanno biasimato il mio linguaggio e le mie canzoni, in presenza della corte di Champagne e della contessa, cosa che più mi addolora.

II. La regina non agì in modo cortese quando mi riprese, lei e suo figlio, il re. Sebbene la mia lingua non sia francese, la si può ben comprendere in francese. E non sono ben educati né cortesi coloro che mi hanno rimproverato perché ho usato parole d'Artois, giacché io non fui allevato a Pontoise.

III. Dio! Che farò? Le svelerò il mio sentimento? Andrò dunque laggiù a richiedere il suo amore? Sì, in nome di Dio! Poiché tali sono i costumi che non si può mai ottenere qualcosa senza domandarlo. E se sono insolente nel comporre, la mia dama non deve adirarsi con me, ma con Amore, che mi fa dire cose ardite.

Note

1-2. Nei versi esordiali troviamo enucleato il celebre *topos* incipitario del ‘canto per amore’ la cui paternità è ascrivibile a Bernart de Ventadorn, motivo talmente diffuso nel *grand chant courtois* da pareggiare o addirittura surclassare quantitativamente il motivo del *début printanier*, che risulta invece di gran lunga prediletto dalla tradizione occitanica. Tale motivo «ribadisce la necessità di esprimersi sotto l’urgenza del sentimento amoroso e intride in modo capillare la poesia trovierica, con picchi di concentrazione particolarmente elevati nel filone del *grand chant courtois*, dove l’eros si manifesta nel canto, e il canto, specularmente, trova la sua ragion d’essere e il suo propellente nel desiderio dell’amata» (Barbieri 2002, p. 36, nota 2). In particolare, nel *corpus* lirico di Conon si registra la totale assenza dell’esordio primaverile, mentre il motivo del ‘canto per amore’ occupa la sede proemiale della maggior parte dei suoi componimenti. Sul tema e sulla sua presenza negli *exordia* della lirica d’oïl si veda in particolare Meneghetti 1992, cap. IV, nonché il già citato Barbieri 2002, pp. 36-39. Al *topos* incipitario dell’urgenza impellente del canto su esortazione di Amore, che invita a rallegrarsi e ad estrinsecare nel dettato poetico la gioia d’amore, se ne aggiunge qui un altro, come evidenziato da Frappier 1963, p. 129: «plus d’une chanson d’amour commence de la sorte: le poète assure qu’il ne chante que contraint et forcé et qu’il préfèrerait se taire, ayant essuyé de nombreux déboires». La riluttanza al canto è generalmente dovuta alla mancanza di mercé o all’infedeltà della dama, e affonda dunque le proprie radici in una piaga d’amore. Conon invoca invece, in modo del tutto originale, una ferita inferta al suo amor proprio di poeta.

1. *Je m’envoise*. Il ms. base **T** reca la lezione erronea *jen*, corretta con quella genuina tràdita da **M**. Potrebbe trattarsi banalmente di un errore di anticipo, per influsso del successivo *envoise*, o di un *lapsus calami* per *jeu*, data la possimità grafica di *n* e *u*. — Il verbo *envoisier* < *ĬNVĬTIARE (cfr. *FEW*, IV: 803) significa ‘rallegrarsi, divertirsi, abbandonarsi al piacere e alla gioia’ (cfr. *God*. III: 321 e TL III: 731, 33ss). Era certamente caduto in errore Paris 1833, p. 83, come osservato già da Scheler 1876, p. 278, n. al v. 1, quando aveva fornito per il verbo la definizione: «se mettre en voix, chanter». La svista dello studioso non è, tuttavia, priva d’interesse, in quanto ci riconduce alla consequenzialità delle due azioni: per predisporsi al canto è necessario aver l’animo lieto e, viceversa, la gioia d’amore ha l’urgenza di manifestarsi nel canto. Per Conon, tale rapporto consequenziale è talmente scontato da fargli condensare entrambe le azioni

nell'unico verbo *envoisier*, ponendo in ellissi l'atto del poetare. Non a caso, il verso ricorre quasi identico in altri *incipit*, con la sola sostituzione del verbo *envoisier* con *chanter*. Cfr. Blondel de Nesle, *L'amour dont sui espris*: «L'amour dont sui espris / me semont de chanter» (RS 1545, vv. 1-2) o Andrieu Contredit, *Tres haute amors me semont que je chant* (RS 307, v. 1). Ciò si ricollega, naturalmente, al *topos* incipitario del 'canto per amore' su cui si veda la nota precedente. Per un illustre esempio di impiego trobadorico del verbo *envoisier*, nella variante occitana *envezar*, per designare lo stato di eccitazione ed euforia proprio dell'innamorato, cfr. Bernart de Ventadorn, *Per meills cobrir lo mal pes e.l consire*: «e can la vei, sui tan fort envezatz: / vejaire m'es que·l cors al cel me salha» (*BdT* 70.35, vv. 29-30).

2. L'aggettivo *cois* < QUIĒTUS (cfr. *FEW*, II 2: 1470b), letteralmente 'calmo, tranquillo' (cfr. *God*, II: 170) presenta la medesima radice del verbo *coisier*, impiegato in forma riflessiva e al congiuntivo presente al verso successivo (*je me coise*), con cui viene a costituire poliptoto e rima grammaticale. Oltre all'accezione principale del verbo *coisier*, ossia 'calmare' (nella forma riflessiva: 'calmarsi, restare tranquillo'), *God* registra quella di «se taire» (cfr. *God*, II: 177; TL, II: 547, 7ss: «schweigen»): 'tacere, restare silenzioso'; già Frappier 1963 traduceva il verso: «alors que je dois me taire au lieu de chanter». Analogamente, Dufournet 2008a lo rende nel modo seguente: «quand je devrais plutôt rester silencieux». L'io lirico sta dunque lamentando il cattivo tempismo di Amore, che lo esorta a rallegrarsi e predisporsi al canto quando più avrebbe motivo di tacere, la sua arte lirica essendo stata pubblicamente irrisa dai reali francesi. — La congiunzione temporale *quant* si utilizza quando «le procès principal est situé dans la même époque que le procès subordonné» (Moignet 1988, p. 234) e istituisce dunque un rapporto di simultaneità tra reggente e subordinata. Per un'ampia disamina degli usi del *quant* temporale si veda Imbs 1956, pp. 1-116.

6. *oiant les Champenois*. *Oiant*, s. m., ricorre di frequente nell'espressione *en oiant*, per la quale *God* (V, p. 558, cui si rimanda per gli esempi, per lo più desunti dalla *chanson de geste*) registra il significato di 'in presenza di testimoni'. Come risulterà evidente, si tratta in origine del participio presente del verbo *oïr* all'ablativo assoluto, che adempie poi anche alla funzione di gerundio. Si veda l'esempio riportato da Scheler 1876, p. 278, nota al v. 6: «*oiant le roi* équivaut à *rege audiente*». L'intera espressione varrebbe quindi 'udenti / udendo gli *Champenois*' o, in forma esplicita, 'mentre udivano gli *Champenois*'. Verbi di percezione quali *oïr* e *voir*, che richiamano dunque le sfere sensoriali della vista e dell'udito, si ritrovano sovente impiegati al participio, specialmente nell'epica,

per denotare la presenza fisica a un evento, in qualità di testimoni oculari; da qui lo slittamento di significato nella locuzione ‘in presenza di’. Su *oiant* si vedano Moignet 1988, p. 137 e Buridant 2000, p. 325, § 256. — *Champenois*: le corti di Adele di Blois-Champagne e della contessa Maria di Champagne.

7. La *contesse* menzionata in questo verso è Maria di Francia, figlia di Eleonora d’Aquitania e Luigi VII di Francia, divenuta contessa di Champagne a seguito delle nozze contratte nel 1164 con Enrico I di Champagne, detto “il Liberale” per la proverbiale magnanimità. Quanto ai legami parentelari con gli altri due illustri personaggi citati nella canzone di Conon, sappiamo che Maria fu sorellastra di Filippo Augusto, anch’egli figlio di Luigi VII, nonché cognata della regina Adele; terza consorte di Luigi VII di Francia, quest’ultima era, infine, la sorella di Enrico il Liberale, marito di Maria. Il particolare rammarico manifestato da Conon per la presenza della contessa ha indotto molteplici studiosi, tra cui lo stesso Wallensköld 1921, a ravvisare in Maria la donna amata e cantata da Conon nel suo *corpus* lirico, riordinato dal precedente editore in modo da tracciare un vero e proprio romanzo sentimentale (sull’inattendibilità di tale ricostruzione cfr. *Introduzione*, § 1.3.). Il risentimento di Conon pare derivare, in realtà, dal fatto di essere stato schernito in presenza di un’influente mecenate, quale appunto Maria di Champagne, il cui giudizio doveva di certo essere determinante ai fini della formazione di un canone lirico d’*oïl* (si veda Barbieri 2013, p. 294); proprio Maria fu infatti la protrettrice di autori del calibro di Chrétien de Troyes e Gace Brulé. Sulla questione si rimanda a *Introduzione*, § 1.3.

14. *Pontoise*, comune francese distante circa un’ora da Parigi, era ai tempi di Conon una fiorente città commerciale, tanto da essere eletta luogo privilegiato di soggiorno della corte di Francia da Filippo Augusto (cfr Barbieri 2013, p. 285, nota 54). All’inizio del regno di quest’ultimo, tuttavia, Pontoise non era che al principio del suo periodo di espansione e prosperità, sicché è molto probabile che le parole di Conon vadano intese in senso ironico: egli mirerebbe a stabilire un confronto tra la piccola «bourgade d’Île-de-France [e] la capitale régionale qu’était Arras» (Dufournet 2008b, p. 242). Il sottotesto ironico viene colto a oltre duecento anni di distanza da François Villon nel celebre *Quatrain*, composto in occasione della condanna a morte dell’autore e i cui debiti verso II di Conon sono stati segnalati da Dufournet 2008a, p. 242. Villon scrive: «Je suis François, dont il me poise, / né de Paris emprès Pontoise, / et de la corde d’une toise / sçaura mon col que mon cul poise»; oltre a rovesciare la tradizionale gerarchia tra la capitale Parigi e Pontoise (Parigi è trattata alla stregua del piccolo centro reso riconoscibile solo dal fatto di trovarsi ‘vicino Pontoise’), Villon riprende anche

il rimante impiegato da Conon François, attribuendogli un doppio valore: esso indica al contempo il nome, e dunque l'identità storica, e la nazionalità. In vista dell'esecuzione, nome e nazionalità gli pesano entrambi poiché riflettono il rapporto conflittuale con la società di appartenenza, colei che ne ha decretato la condanna a morte. Un attacco in chiave politica si può scorgere, come abbiamo visto, anche dietro ai versi di Conon (cfr. *Introduzione*, §§ 1.1 e 1.3 e *supra*, *Datazione*).

15-21. *Ex abrupto*, senza alcun elemento che segnali la transizione tematica, Conon ritorna, nella terza e ultima strofe, a quel canto d'amore che pareva aver annunciato e promesso nell'*incipit*, salvo poi frustrare prontamente le attese del suo pubblico per cimentarsi nella requisitoria contro i suoi nobili detrattori. Proprio la brusca virata d'argomento ha fatto sospettare che la strofe dal contenuto erotico potesse essere apocrifa. Notiamo invece una perfetta consonanza, in termini di ideologia amorosa, con quanto espresso altrove da Conon, in particolare con la posizione assunta dal troviero nel *partimen* scambiato con Raimbaut de Vaqueiras a Costantinopoli (si veda XI). In entrambi i casi Conon appoggia il partito dell'amante ardito, ossia colui che osa trasgredire all'obbligo di discrezione e richiedere espressamente una ricompensa al proprio *servitium*.

22. *Font.* La variante di **e** *fait* è motivata dall'esigenza di accordare il verbo a un soggetto singolare, ovvero *Amors*, da intendere qui come dio d'Amore, la cui presenza ricorre ossessivamente nel *grand chant courtois* a complicare la tradizionale dialettica Amante-Amata, fino a intessere un rapporto a tre. Ménard 1987 e poi 1993 ha mostrato come *Amors* al plurale si ritrovi impiegato, in più occasioni, seppur comunque rare, per designare l'ipostasi, tanto nelle canzoni di troviero quanto in *refrains* e *rondeaux*: «cet emploi rare tient à une extension, après tout naturelle, de l'emploi d'*amors* au pluriel pour désigner le sentiment amoureux et même l'être aimé. On passe aisément du sentiment amoureux au dieu qui l'inspire» (Ménard 1993, p. 215. Ma si veda anche Lannutti 1999, p. 64, n. ai vv. 9-10). Secondo Ménard 1993, p. 214, sarebbero caduti in errore gli studiosi che hanno contestato tale uso del plurale, tra cui lo stesso Wallensköld nella sua edizione di Thibaut de Champagne, ove afferma che «Le pluriel *les* prouve, semble-t-il, que *amors* ne peut pas être regardé ici comme une personnification de l'amour» (Wallensköld 1925, p. 30, n. ai vv. 1-3). Si può dunque ritenere banalizzante la variante al singolare di **e**, che deve aver tratto in inganno Bartsch - Wiese 1951, essendo ivi accolta a testo. Per un impiego analogo di *Amors* al plurale si veda Guiot de Dijon, *Quant je voi pluz felons rire*: «Amors font de moi lor voloir» (RS 1503, v. 9). È significativo che il medesimo uso di *Amors* al plurale ricorra in Bertran de Born, *A! Lemozin, francha terra cortesa*: «Dos e servirs e

garnirs e largesa / noiris amors com fai l'aiga los peis» (*Bdt* 80.1) che, come abbiamo visto, è uno dei due componimenti del trovatore che ricalcano forma e rime di II. Per l'editore di Bertran, Gouiran 1985, p. 77, nota ai vv. 8-11, *amors* assolverebbe alla funzione di *cas régime* plurale, accusativo del predicato *noiris*, pur designando l'entità personificata.

III

Tant ai amé c'or me convient haïr (RS 1420)

Mss: **C**, c. 237v-238r (*anon.*); **M**, cc. 45v-46r (*Mesire Quenes*); **O**, c. 117v (*anon*.); **T**, c. 99r (*Mesire Quenes*).

Edizioni: Scheler 1876, p. 30; Wallensköld 1891, p. 235; Wallensköld 1921, p. 13; Schiassi 1999-2000, p. 403.

Altre edizioni: Buchon 1840, I, p. 420; Dinaux 1843, III, p. 390; Brakelmann 1867-1868, p. 375; Brakelmann 1870-1891, p. 82; Jeanroy 1892, p. 423.

Metrica: a10 b7 a10 b7 c10' b7 c10' b7 (MW 1124,2). Tre o quattro *coblas retrogradadas capcaudadas* (I-II; III-IV*): la genuinità della quarta e ultima strofe è infatti dubbia. Sono tutte strofi eterometriche di otto versi, in cui quattro decenari – dei quali gli ultimi due femminili – si alternano a quattro settenari. Ciascuna strofe si può suddividere in *frons* abab e *cauda* c'bc'b. Schema rimico delle prime due strofi: ababcbcb, babacaca. Rima a: *-ir* ~ *-er*, *-aus* ~ *-is*; rima b: *-er* ~ *-ir*, *-is* ~ *-aus*; rima c: *-aine*, *-ine*. Sebbene la formula rimica sia attestata in altri 5 componimenti trovierici, quella sillabica, con una siffatta alternanza di decenari e settenari, costituisce un *unicum* nella lirica d'*oïl*. Essa trova riscontro solo in un altro *unicum* della tradizione trobadorica, ovvero la canzone a *coblas unissonans* di Bertran de Born, *Ges de disnar no for'oimais maitis* (*BdT* 80.19) – mentre la formula rimica ricorre in circa otto componimenti trobadorici (Frank 353). Inoltre le rime del componimento di Bertran riprendono parzialmente quelle di Conon: rima a: *-is*, rima b: *-au*, rima c: *-ana*. Le due canzoni condividono infine il rimante *certaine* (RS 1420, v. 7): *certana* (*BdT* 80.19, v. 13). L'esistenza di un legame intertestuale è innegabile ma, in mancanza di altri riferimenti extratestuali o elementi interni di datazione per il testo di Conon, risulta complesso stabilire in via definitiva la direzione dell'imitazione. È comunque più probabile che sia III il *contrafactum* e non viceversa (cfr. *Datazione*).

Si segnalano le rime identiche ai vv. 1 e 16 (*haïr*), ai vv. 3 e 12 (*traïr*), ai vv. 20 e 25 (*fix*) e ai vv. 18 e 27 (*mespris*); le rime ricche ai vv. 1, 3, 12, 16 (*haïr* :

traïr : *traïr* : *haïr*) – si noti inoltre la struttura a chiasmo costituita dalle due coppie di rime identiche – e ai vv. 12 e 15 (*vilaine* : *chapelaine*); si segnala infine la rima grammaticale tra *traïr* (vv. 3 e 12) e *traïs* (v. 22)

Vi è legame *capfinit* tra la prima e la seconda strofe (*vaurai* : *vauroit*).

Schema melodico: A A B B (Tischler 1997, n° 802). Melodia in **MOT**.

Ordine delle strofi:

	I	II	III	IV*
MT	1	2	3	-
C	1	4	2	3
O	-	1	2	-

Nota al testo. La tradizione manoscritta del testo risulta di non semplice razionalizzazione. Anzitutto, delle tre strofi tràdite da **MT**, **O** tramanda solo le ultime due, mentre in **C** figura una quarta strofe assente negli altri testimoni, la cui autenticità appare tuttavia sospetta per varie ragioni che esporremo a breve. Quest'ultimo codice presenta inoltre un'inversione nell'ordine delle strofi che compromette l'assetto delle *coblas retrogradadas*, le cui rime si rinnovano ogni due strofi, nonché il sistema di allacciamento interstrofico a *coblas capcaudadas*; per di più, si aggiunga che le prime due strofi, nell'ordine di **MT**, presentano anche un legame *capfinit* (*vaurai* : *vauroit*). L'inversione in **C** è dunque da considerarsi errore separativo rispetto a **MT** e **O** e si segue pertanto l'ordine di **MT**, sulla scia di Wallensköld 1921 e Schiassi 1999-2000.

Seppur non confortato dal rilevamento di errori congiuntivi, l'esame della *varia lectio* conferma la stretta parentela che intercorre tra **M** e **T**, la cui lezione risulta pressoché identica, eccetto lievi divergenze. I due codici presentano rispettivamente un unico errore significativo e in ambedue i casi si tratta di una violazione alla misura del verso: in **M** il v. 20 è ipometro a causa dell'omissione di *mult*, presente in **T**; **T**, dal canto suo, tramanda il verso 24 ipometro, omettendo *si*, mentre **M** riporta la lezione corretta. Vi è poi un'unica variante sostanziale al v. 18, dove **T** legge *j'ai* con **C**, mentre **M** legge *je*.

La posizione di **C** e **O** è difficilmente razionalizzabile.

Per quanto concerne la prima strofe, tràdita da **M**, **T** e **C**, non si registrano grandi divergenze, a eccezione di lezioni singolari di **C** plausibilmente deteriori

al v. 3 (*mentir*), al v. 5 (*ai souffert*), al v. 7 (*maix*) e al v. 8 (*poroie*), nonché un banale errore di natura paleografica al v. 7 (*nonpocant* contro *non por quant* di **TM**).

Nella seconda strofe, tramandata dall'intera tradizione – ma ricordiamo che **C** la colloca in quarta posizione, guastando il rapporto tra le rime –, in due casi si crea una significativa opposizione tra **TM** e **CO**: al v. 9 **CO** leggono *or voldroit* contro *vauroit or* di **TM** e al v. 14 la lezione di **TM** *si l'em porroit maus venir* differisce notevolmente da quella di **CO** *sen porroit bien* (*tost* **O**) *mal oïr*. In diversi casi, **C** è il solo testimone a divergere dal resto della tradizione – trasmettendo lezioni singolari che non possono tuttavia ritenersi erronee –, mentre **O** concorda con **TM**: al v. 10 **C** legge *a mon loz* contro *a moi por* di **TMO**; al v. 11 *maix belle dame se doit bien gairdeir* **C** contro *mais bien se doit boine* (*bele* **O**) *dame garder* **TMO**, ove **O** riporta una lezione quasi identica a quella di **TM**, condividendo tuttavia con **C** l'attributo *bele*; al v. 12 si oppongono *ke ne m'ainst pais* di **C** e *k'ele ne m'aint* di **TMO**; al v. 13, infine, **C** legge *com fole et com vilainne* (contro *ke fole et ke vilaine* **TMO**). Si evidenzia infine la diffrazione al v. 9 (*amor* **TM**, *amin* **C**, *amant* **O**).

La terza strofe è la più problematica. Vi è un sicuro errore di **C** e **O** al v. 17: **C** legge *ceus et de celles*, invertendo i due dimostrativi rispetto alla lezione di **TM** *celes et de ceaus* e falsando così la rima; **O** non presenta l'inversione ma la sua lezione *ces* viola comunque la rima con il v. 19, tanto nella versione di **O**, dove leggiamo *eulz*, quanto in **TMC** (*de saus*). Al v. 19, per l'appunto, **O** diverge da **TMC**, che leggono *de saus* – **C** legge in realtà *sans* ma si tratta presumibilmente di un banale errore paleografico –, riportando la variante *des eulz*, con buona probabilità erronea poiché, oltre ad essere minoritaria, compromette anche il senso del verso – già di per sé alquanto oscuro, ma si veda la *nota ad locum*. Le ragioni di tali diffrazioni in presenza, in sede di rima ai vv. 17 e 19 di **C** e **O**, vanno probabilmente ricercate tanto nella complessità semantica del verso 17 di **TM** – in particolare dell'espressione *coverture de saus* –, quanto, per ipotesi, nella mancata comprensione della forma dialettale del pronome dimostrativo *ceaus*, sebbene sia diffusa tanto nel piccardo quanto nel lorenese.

Al v. 17 la lezione di **O** (*or i a mout*) differisce da **TMC** (*Asses i a*) e lo stesso accade al v. 18, dove la divergenza è totale (*per cui ie sui mout laidiz* **O** contro *ki dient ke iai mespris* **TMC**). Per questi primi versi, sembra delinearsi, dunque, un'opposizione **O** contro **TMC**, mentre a partire dal v. 20 si forma il gruppo **CO** contro **TM**: al v. 20 **CO** (*maix li pluxor ont mespris* **C**; *et dient tuit j'ai mespris* **O**) si oppongono a **TM** (*mais a mult boin droit le fis*), riprendendo parzialmente

il v. 18 di **MTC**, circostanza che, nel caso di **C**, potrebbe spiegarsi come errore di ripetizione, camuffato dalle modifiche nella prima sezione del verso. Al v. 22 **CO** recuperano parzialmente il v. 20 di **MT**, da essi non trasmesso in quella sede: **CO** leggono infatti *car* (*i mais* **O**) *a boen droit i fu mis* – in **O** il verso risulta anche ipermetro – contro *dont li miens cors fu traïs* **TM**: si potrebbe pensare a un errore a cascata in **C**, scaturito dalla prima ripetizione, seppur parziale, del verso 18, ma lo stesso non può dirsi per **O** che in quella sede presenta una *lectio singularis*. L'opzione più economica è che i due codici abbiano attinto questi versi da una fonte comune. Anche al v. 24 **CO** (*car par l'anel*) sono concordi nell'opposizione a **TM** (*par celui*), mentre al v. 24 si crea diffrazione in rima: **TM** leggono *mal baillis*, **C** *mors et traïs* (recuperando la parola in rima dalla lezione 22 di **MT**) e **O** *entrepris*. Oltre ai casi appena elencati, abbiamo illustrato come **CO** facciano gruppo contro **MT**, riportando una lezione sensibilmente diversa, anche nella strofe II ai vv. 9 e 14 (cfr. *supra*). Wallensköld 1921 sceglie di mettere a testo la lezione di **CO** al v. 14, sebbene lo stemma da lui tracciato (p. xx) non consenta di applicare la maggioranza, e pur ammettendo che «plusieurs mss., notamment C, O […] sont des mss. "contaminés" et ont ainsi une valeur relativement peu importante pour le rétablissement du texte supposé primitif». Ai vv. 20-24 Wallensköld accoglie a testo, in modo decisamente arbitrario, una lezione che combina **MT** v. 20, **CO** v. 22, **OC** v. 23, **C** v. 24: «Mais mout a boin droit le fis, / et de l'anel ki fu mis en traïne, / mais a boin droit i fu mis / car par l'anel fu faite la saisine / dont je sui mors et traïs». In diversi casi di adiaforia, come ai vv. 9 e 11, rigetta inspiegabilmente le lezioni accettabili, se non addirittura superiori di **MT**, per accogliere quelle di **C** e/o **O**. Altrettanto arbitraria appare la scelta di Schiassi 1999-2000, pp. 405-406, di stampare, per questa terza strofe, accanto alla lezione di **MT**, quella di **CO**, creando, in quest'ultimo caso, una strofe ibrida basata su **O** ma che segue **C** ai vv. 20, 22, 23.

Di certo non si può escludere l'eventualità di una contaminazione, a maggior ragione poiché siamo in presenza di due testimoni, quali **C** e **O**, notoriamente contaminati. Una trasmissione orizzontale fra i due codici è del resto accertata, ad esempio, per Gontier de Soignies (cfr. Formisano 1980, testi IV, V e XXII, pp. 23-27, 41-46 e 144-148); vi è poi l'esempio di *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965) del Castellano di Coucy, per la quale è stata di recente dimostrata la presenza di un antecedente comune a **C** e **O** (Cfr. Verzilli 2018). Per quanto concerne **O** nello specifico, un comportamento analogo al nostro, parimenti instabile, lo si può rintracciare in Barbieri 2001, p. 89. Non si può altresì escludere in via definitiva, almeno per il v. 14 e per la *varia lectio* della terza strofe, che possa

trattarsi di varianti di redazione. Ad ogni modo, nell'impossibilità di una razionalizzazione dei rapporti che intercorrono tra i testimoni, e considerato il carattere decisamente deteriore delle versioni riportate da **C** e **O** (alle lezioni erronee o comunque inferiori di **C** già illustrate, si aggiungano il probabile errore al v. 19, in cui legge *a ceus c'ai fait*, che compromette il senso del verso, nonché i due errori al v. 21: *se* a inizio verso mina la coerenza logico-sintattica del discorso, e la lezione *en terainne*, che rende il verso ipermetro), si preferisce seguire la buona lezione di **TM**, adottando **T** come base per il testo critico.

Resta infine da valutare la genuinità della quarta strofe, trasmessa dal solo **C** – in cui figura tuttavia in terza posizione. Essa riprende quasi *ad litteram* dei versi della terza strofe – nell'ordinamento di **TM**: il v. 25 corrisponde al v. 20 della lezione **TM –** e dunque, parzialmente, al v. 22 di **CO** –, mentre il v. 27 replica quasi integralmente il v. 18 di **TMC,** e quindi il v. 20 di **O**. Secondo Schiassi 1999-2000, p. 407, l'autenticità della strofe sarebbe garantita in primo luogo dallo spazio lasciato dal copista di **M** per una quarta strofe, e in effetti nel manoscritto «viene fatto in genere largo uso di spazi bianchi per attendere il completamento testuale (per le strofe non accessibili al momento)» (Battelli 1993, p. 289). Schiassi adduce poi, come ulteriore motivazione a sostegno della genuinità della quarta strofe, lo stretto legame che quest'ultima instaurerebbe con la terza, legame assicurato «dal rispetto dello schema di rime, e, ulteriormente, dall'andamento concettuale, nell'economia del quale le citate riprese testuali acquistano una precisa valenza retorica: in III Conon, con grande abbondanza e precisione di termini tratti dal diritto feudale, che conferiscono all'argomentazione un tono da orazione giudiziaria, presenta una ad una le accuse che gli muovono i *lauzengiers*, mentre nella strofa IV, 25, ribadisce la sua difesa (prima ripresa: "A mult boen droit en fix ceu ke j'en fix"[v. 25]) e poi passa all'attacco, screditando i nemici, accusandoli di falsità e slealtà (seconda ripresa: sono falsi proprio "ki dient ke j'ai mespris"[v. 27])» (p. 407). Se non vi è nulla da obiettare in merito alla coerenza del contenuto, la forma solleva, d'altro canto, diverse problematiche. Lo schema rimico, che, come abbiamo visto, prevede la ripresa con *retrogradatio* delle rime della terza strofe, è sì rispettato ma richiede inevitabilmente vari emendamenti. Al v. 26 la lezione di **C** *boen cheval* falsa la rima, pertanto Schiassi, sulla scia di Wallensköld, la emenda in *boens chevau(l)s* al plurale. Al v. 31 si presenta la situazione inversa: la lezione al plurale di **C** *les fauls covines* viola la rima, nonché la misura del verso, facendolo risultare ipometro, e viene pertanto corretta da Wallensköld e Schiassi con *lor faulse covine*. Infine, per sa-

nare l'ipometria del v. 28, Schiassi corregge la lezione *perjur* in *perjurez*, accogliendo dunque l'emendamento operato da Wallensköld. Un'ulteriore infrazione alla misura del verso si riscontra al v. 27, in difetto di una posizione metrica.

La presenza di molteplici luoghi corrotti, il contenuto fortemente stereotipo nonché la reiterazione quasi integrale di versi della terza strofe inducono a ritenere inautentica la quarta strofe tràdita da **C**, considerata del resto la tendenza di tale codice ad «allungare le redazioni» (Formisano 1980, pp. 4 e 193). Una situazione analoga si presenta infatti per ben tre componimenti di Gontier de Soignies (I, V, XXII in Formisano 1980), nella cui edizione le strofi riportate esclusivamente da **C** vengono classificate come apocrife e relegate in appendice. Si sceglie pertanto di seguire la medesima linea di condotta e confinare in appendice la quarta strofe, pur riconoscendo che, come nel caso di Gontier, *Tant ai mon chant entrelaissié* (RS 1089), «una sospensione di giudizio è imposta dall'esiguità della tradizione che non concede verifiche» (Formisano 1980, p. 4). A differenza del testo di Gontier, trasmesso dai soli **C** e **MT** – i quali discendono notoriamente da un modello comune – possediamo qui l'ulteriore testimonianza fornita da **O**. Questa non può, tuttavia, ritenersi dirimente nella scelta di escludere la quarta strofe attestata in **C**, poiché **O** risulta privo anche della prima strofe e inoltre la caduta della strofe conclusiva – o presunta tale, essendo in terza posizione in **C** – può essersi prodotta facilmente tanto in **MT** quanto in **O**, per vie indipendenti. Per il trattamento riservato dagli editori alle strofi tràdite dal solo **C** si vedano anche Gatti 2019, nota ai vv. 41-50, e Barbieri 2001, pp. 199-200, il quale sceglie tuttavia di accogliere la strofe a testo, seppure in forma dubitativa.

Datazione. Non essendovi elementi interni che consentano una precisa datazione del testo, ci si potrà basare esclusivamente sulla parentela metrica con *Ges de disnar no for'oimais maitis* (*BdT* 80.19) di Bertran de Born. La canzone sarebbe stata composta, secondo Gouiran 1985 e Paden - Sankovitch - Stäblein 1986, nell'inverno del 1182-1183, quando Bertran avrebbe presenziato, al seguito di Riccardo Cuor di Leone, alla corte plenaria indetta da Enrico II Plantageneto ad Argentan, in Normandia (cfr. Formisano 1993, p. 148). A quel periodo risale infatti il soggiorno di Matilde di Sassonia in Normandia, presso la corte reale. La dama cui sono indirizzate le lodi del poeta all'interno del componimento va identificata proprio con Matilde, figlia di Enrico II ed Eleonora d'Aquitania, nonché moglie di Enrico il Leone. Al medesimo lasso temporale 1182-1183 è da ricondurre *Casutz sui de mal en pena* (*BdT* 80.9) sempre di Bertran, probabile modello metrico di IV e parimenti incentrata sull'elogio di Matilde (cfr. Gouiran 1985).

Sebbene sia etichettata come sirventese nella rispettiva *razo* (per il testo cfr. Gouiran 1985), *Ges de disnar* è senza dubbio ascrivibile al genere della *canso*, mentre III, configurandosi come *chanson de change* e *mala canso*, assume i toni violenti d'invettiva tipici del genere del sirventese. Considerato che, solitamente, è il sirventese a mutuare lo schema metrico da una canzone e non viceversa, si può inferire che sia stato Conon a modellare il proprio testo su quello di Bertran, come suggerito da Hoepffner 1946, pp. 16-17. A sostegno di tale ricostruzione, Hoepffner 1946, p. 17, intravede, nella scelta dei modelli metrici da parte di Conon per le sue due *malas cansos* – III e IV –, la precisa volontà di richiamare due celebri canzoni cortesi composte in lode di una dama di alto rango, membro della famiglia reale, al fine di generare un cortocircuito nell'orizzonte di attesa del suo pubblico. Conon avrebbe dunque trovato «piquant de choisir, pour proclamer la honte de sa dame, la forme des deux célèbres chansons qui avaient servi à chanter la gloire de la *dompna*» (Hoepffner 1946, p. 17). Se la direzione dell'imitazione appare verisimile, non convince affatto, invece, la proposta di datazione di III avanzata da Wallensköld 1912, p. xviii, e accettata aprioristicamente da Hoepffner 1946, p. 17. Stando all'ordinamento cronologico prospettato da Wallensköld sulla base dell'ipotesi che l'opera rifletta realmente la vita sentimentale del poeta, III sarebbe posteriore al rientro di Conon dalla terza crociata: il tradimento subito da parte dell'amata, la cui condanna è al centro del componimento, si sarebbe perpetrato proprio durante la permanenza di Conon in Oriente, secondo quanto dichiarato da Conon stesso in IV, vv. 16-17 («Mal ait vos cuers covoitos, / ki m'envoia en Surie»). Wallensköld colloca dunque III dopo IV ma immediatamente prima di VIII, in cui si dichiara compiuto il cambio di dama, solo prospettato in III. Accertata l'infondatezza di una siffatta ricostruzione cronologica (cfr. *Introduzione*, § 1.1.), nulla esclude che la canzone possa essere anteriore alla terza crociata (cfr. Formisano 1993, p. 148). L'unico elemento utile per la datazione di III resta dunque la parentela metrica con *Ges de disnar* (*BdT* 80.19) di Bertran de Born, che consente di fissare, con relativa certezza, il termine *post quem* al 1182.

I Tant ai amé c’or me convient haïr
et si ne quier mais amer
s’en tel lieu n’est c’on ne saice traïr
ne dechevoir ne fausser.
Trop longement m’a duré ceste paine
k’Amors m’a fait endurer;
et nonporquant loial amor certaine
vaurai encoir recovrer.

II Ki vauroit or loial amor trover
si viegne a moi por coisir!
Mais bien se doit boine dame garder
k’ele ne m’aint pour traïr,
qu’ele feroit ke fole et ke vilaine
si l’em porroit maus venir,
ausi com fist la fause Chapelaine
cui tos li mons doit haïr.

III Asses i a de celes et de ceaus
ki dient ke j’ai mespris
de cou ke fis covretures de saus,
mais a mult boin droit le fis,
et de l’anel ki fu mis en traïne
dont li miens cors fu traïs,
car par celui fu faite la saisine
dont je sui si mal baillis,

IV* A mult boen droit en fix ceu ke j’en fix
se Deus me doinst boens chevauls
et cil ki dient ke i ai mespris
sont perjuréz et tuit fauls
por ceu dechiet bone amor et descline
car on lor souffre les mals
et cil ki cellent lor faulse covine
font les pluxors deloiauls

I. 3. n'est] non **C**; traïr] mentir **C** 5. m'a duré] ai souffert **C** 6. et] maix **C**; non por quant] nonpocant **C** 8. vaurai] poroie **C**

II. 9. vauroit or] or voldroit **CO**; amor] amin **C**; amant **O** 10. moi por] mon loz **C** 11. bien … dame] belle dame se doit bien **C** 12. k'ele ne m'aint] ke ne mainst pais 13. ke] com **C** 14. si l'em … venir] sen porroit bien (tost **O**) oir **CO**

III. 17. de celes et de ceaus] de ceus et de celles **C**, de celes et de ces **O** 18. ki … mespris] *Questo verso corrisponde (con variazioni) al v. 20 di* **C** *e* **O**; par cui ie sui mout laidiz **O**; j'ai] ie **M** 19. de çou ke fis] a ceus cai fait **C**, por çe que fis **O**; de saus] de sans **C**; des eulz **O** 20. *Questo verso corrisponde in parte al v. 22 di* **C** *e* **O**; mais … le fis] Mais *manca in* **M**, maix li pluxor ont mespris **C**, et dient tuit iai mespris **O** 21. et de l'anel] se son anel **C**; ki fu mis en traïne] ke ie mix enterainne **C** 22. dont … traïs] car (i mais **O**) a boen droit i fut mis **CO** 23. celui] l anel **CO** 24. dont … baillis] si *manca in* **T**, dont ie seux mors et trais **C**, par que ie sui entrepris **O**

IV. boens chevauls] boen cheval **C** 28. perjuré] perjur **C** 31. lor faulse covine] les fauls covines **C**

Varianti formali

I. 1. convient] couient **C** 2. si] se **C**; mais] maiz **M**, maix **C** 3. saice] sache **M**, saiche **C** 4. dechevoir] decevoir **M**, deseuoir **C**; fausser] fauceir **C** 5. longement] longuement **C**; paine] painne **M**; poene **C** 6. k'Amors] quamours **M**; camors **C**; m'a] mait **C**; endurer] endureir **C** **7.** loial] loiaus **C**; amor] amour **M**, amors **C**; certaine] certainne **MC** 8. vaurai] voudrai **M**; encoir] encor **M**, aincor **C**; recovrer] recouuer **M**; recoureir **C**

II. 9. Ki] qui **MO**; vauroit] voudroit **MO**, voudroit **C**; loial] loiaul **C**; leal **O**; amor] amour **M**; trover] trouuer **M** troveir **C** 10. viegne] vaigne **C**, voigne **O**; por] pour **M**; coisir] choisir **MCO** 11. mais] maiz **M**; maix **C**; boine] bone **M**; garder] guarder **M**; gairdeir 12. k'ele] quele **MO**; pour] por **O**; traïr] trahir **MO** 13. k'ele] quele **MO**, kelle **C**; ke] que **O**; ke] que **MO**; vilaine] vilainne **MCO**

14. l’em] len **M** 15. ausi] ensi **C**; com] con **O**; fause] fausse **M**, fauce **C**; chapelaine] chapelainne **MCO** 16. tos] touz **MO**; toz **C**; mons] monz **O**

III. 17. Asses] assez **M**, aisseis **C**; a] ait **C**; ceaus] ciaus **M** 18. ki] qui **M**; ke] que **M** 19. çou] ce **MO** 20. mult] mout **M**; boin] bon **M** 21. ki] qui **MO**; ke **C** 22. traïs] trahiz **M** 23. car] quar **M**; qar **O**; fu] fut **C** 24. mal baillis] maubailliz **M**

Traduzione

I. Ho tanto amato che ora devo odiare e non voglio più amare se non in un luogo tale dove non si sappia tradire, deludere o ingannare. Troppo a lungo è durata questa pena che Amore mi ha fatto sopportare; e tuttavia vorrò ancora ricercare un amore leale e sicuro.

II. Chi ora vorrà trovare un amore leale venga da me per riconoscerlo! Ma una buona dama deve ben guardarsi dall'amarmi per poi tradirmi, poiché si comporterebbe da folle e da villana e gliene potrebbero venire dei mali, così come accadde alla falsa Cappellana che tutti devono odiare.

III. Sono tanti, uomini e donne, che dicono che ho commesso un errore denunciando la sua infedeltà, ma l'ho fatto a buon diritto, e mettendo da parte l'anello a causa del quale io fui tradito, poiché per mezzo di quello fu creato il vincolo per cui mi ritrovo così mal ridotto

IV*. Davvero a buon diritto feci ciò che ho fatto, così Dio mi doni buoni cavalli! E coloro che affermano che ho sbagliato sono spergiuri e tutti falsi. Per questo decade un buon amore e finisce, perché si tollerano i mali dei maldicenti. E coloro che celano la propria falsa natura rendono sleali anche gli altri.

Note

1-8. La canzone si apre con il fermo proposito, da parte dell'io lirico, di mutare tempestivamente i propri sentimenti nei confronti della donna amata: ella ha ripagato con il tradimento la costante dedizione dell'amante, pertanto è lecito che l'amore si tramuti prontamente in odio. Il ricorso al passato prossimo, nel verso incipitario, atto a esprimere «la distanza cronologica tra le sofferenze patite dall'io lirico e il suo nuovo atteggiamento nei confronti della dama, è topico nelle *malas cansos*» trobadoriche (Sanguineti - Scarpati 2013, p. 200, nota al v. 1). Si veda ad esempio Uc de Saint Circ, *Estat ai fort lonjamen* (*BdT* 457.15), Gaucelm Faidit, *Tant ai sofert longamen grand afan* (*BdT* 167.59), Jordan de L'Isla Venessi (?), *Longa sazon ai estat vas Amor* (*BdT* 276.1), Bernart de Ventadorn, *Estat ai com om esperdutz* (*BdT* 70.19). Il tempo verbale viene nuovamente impiegato al v. 5 col medesimo fine. Il rancore verso una donna infida non sfocia tuttavia in atteggiamenti misogini; l'io lirico si dichiara anzi disposto ad accogliere un nuovo amore, purché si dimostri leale. Secondo Riquer 1996-1997, tra i motivi caratteristici della *mala canso* si annovera proprio «la acusácion a una dama determinada por una mala acción concreta: no un discurso misógino» (p. 113). In effetti, è questo il caso più diffuso: l'io lirico, seppur deluso dall'oggetto del proprio desiderio, mira a non alienarsi il favore di future amanti e soprattutto a non incorrere in accuse di mancata cortesia. Ciononostante, non è infrequente imbattersi in affermazioni apertamente misogine, seppur scaturite solitamente dalla cattiva condotta di una dama specifica: basti citare i celeberrimi versi di Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*: «De las domnas me dezesper; / ja mais en lor no·m fiarai; / c'aissi com las solh captener, / enaissi las deschaptenrai. / Pois vei c'una pro no m'en te / vas leis que·m destrui e·m cofon, / totas las dopt' e las mescre, / car be sai c'atrestals se son.» (*BdT* 70.43, vv. 25-32). Lo stesso Conon, nel tentativo di discolparsi dalle accuse di misoginia, ammette altrove di aver denigrato le donne: cfr. V, vv. 13-15: «Por une k'en ai haïe / ai dit as autres folie / come irous» e VII, v.5: «ke j'ai chanté des dames laidement», con rispettive note di commento.

1. *amé.* In **C** è attestata la variante lorenese *ameit* che presenta, al contempo, due fenomeni tipici dei dialetti dell'Est e del Nord-Est, e dunque anche del piccardo, ovvero l'evoluzione di *è* tonica (< a tonica libera) in *ei*, con la *i* cosiddetta "parassita" (su cui cfr. Buridant 2000, p. 236, § 191, Pope 1952, p. 491, N. E. §iv, e a p. 494, E. § iv e Gossen 1970, p. 46, § 1), e il mantenimento della *-t* finale nel participio passato maschile: «Les participles faibles maintiennent le *-t* final

au masculin (*-d* en anglo-normand) pour les cas non marqués, en toutes régions jusqu'à la fin du XI^e^ siècle, et plus tardivement dans l'Est et dans le Nord» (Buridant 2000, p. 236, § 191). Al primo dei due fenomeni appena illustrati sono da ricondurre anche tutte le forme, presenti in **C**, di infinito in *- eir*, poste in sede di rima: *ameir* v. 2, *fauceir* v. 4, *endureir* v. 6, *recovreir* v. 8, *troveir* v. 9, *gardeir* v. 11.

5-7. Nei componimenti afferenti alle modalità del disamore, una delle più frequenti recriminazioni mosse dall'amante nei confronti della dama o di Amore è di averlo sottoposto a lunghe ed estenuanti attese o umiliazioni, e di aver oltremodo prolungato i suoi tormenti. Come evidenzia infatti Squillacioti 2015, p. 61, «Chi dice "io" innanzitutto riconosce a sé una persistenza (eccessiva) nell'amore a cui ora si rinuncia o che si biasima». L'avverbio temporale *lonjamen* – corrispettivo occitano di *longement*, qui impiegato al v. 5 – ricorre con frequenza, nelle canzoni trobadoriche di separazione, cambio e vituperio, a quantificare la durata del *servitium* mal ripagato. Si confrontino i versi di Conon con Bernart de Ventadorn, *Era·m cosselhatz, senhor*: «una domna·m det s'amor, / c'ai amada lonjamen; / mas eras sai de vertat / qu'ilh a autr'amic privat» (*BdT* 70.6, vv. 3-6), nonché le già citate nella nota al v. 1, Uc de Saint Circ, *Estat ai fort lonjamen*: «Estat ai fort lonjamen / vas leis qu'es falsa leials» (*BdT* 457.15, vv. 1-2) e Gaucelm Faidit, *Tant ai sofert longamen grand afan* (*BdT* 167.59). Espressioni analoghe sono parimenti diffuse tra i trovieri coevi a Conon, per i quali tuttavia, nella maggior parte dei casi, alla presa di coscienza dell'eccessivo protrarsi delle pene e dell'attesa non segue la *recreantise*, bensì una rinnovata promessa di fedeltà indefettibile, accompagnata da ulteriori implorazioni di mercé. È la posizione di quanti aderiscono alla linea ortodossa dell'ideologia amorosa, rifiutata da Conon (cfr. *Introduzione*, §§ 1.2. e 1.3.).

5. *m'a duré*, lezione attestata in **MT**, è di certo preferibile alla variante di **C** *ai souffert* poiché, come rilevato già da Schiassi 1999-2000, p. 403, nota al v. 5, essa crea *equivocatio* con *endurer* al v. 6. Per un'espressione analoga, si veda l'anonima *A une fontaine*, la cui attribuzione a Moniot d'Arras ad opera di Spanke 1925, p. 401, è stata recentemente ribadita da Spetia 2017: «Bele, amours certaine / m'a lonc tens duré» (RS 137, vv. 10-11), che riecheggia i vv. 5-7 di III, riproponendo anche il rimante *certaine*. — La rima tra *paine* (< PŒNAM) e *certaine* (< *CERTANAM) è tipica del piccardo. Ciò costituisce una prova notevole a favore di una patina dialettale piccarda della lingua dell'originale, essendo i termini in rima i meno soggetti ad alterazioni nel processo di copia. Il fenomeno è tuttavia rin-

tracciabile, a partire dagli ultimi decenni del XII sec., anche nelle *scriptae* letterarie di regioni differenti dalla Piccardia – ad esempio nel *corpus* poetico dello *champenois* Gace Brulé – e sembra caratterizzare la *koïnê* letteraria dei trovieri, che è stata appunto definita franco-piccarda (cfr. Barbieri 2013, p. 285 e *Introduzione*, *Forme metriche, lingua e stile*).

7-10. In questi versi si dispiega il registro della *chanson de change*, sebbene il cambio di dama sia solo auspicato: il poeta si dichiara pronto ad aprirsi a un nuovo amore, purché leale, proponendosi come candidato ideale per chi voglia, a sua volta, ricercare un amore sincero. Emblematica a tal proposito è la reiterazione *ad litteram* del sintagma *loial amor* (vv. 7 e 9), riferito nel primo caso all'oggetto dell'inchiesta dell'io lirico e nel secondo al fine delle ricerche altrui, che viene a coincidere con l'io lirico stesso.

7. *Non por quant* è congiunzione concessiva che significa 'ciononostante, tuttavia' (cfr. Moignet 1988, p. 276).

8. *vaurai*. L'assenza dell'epentesi, ossia dell'aggiunta della consonante *d* nel nesso consonantico secondario *l'r* per semplificarne la pronuncia, è un tratto tipico del piccardo (cfr. Gossen 1970, p. 116, § 61, Zink 1989, p. 183, Buridant 2000, p. 268, § 216 e V, nota al v. 10). — La lezione *vaurai* di **MT** è di certo preferibile a quella di **C** (*poroie*) in quanto istituisce un legame *capfinit* con *vauroit* presente al primo verso della strofe successiva.

9. Come rilevato da Schiassi 1999-2000, p. 404, *vauroit or* di **MT** è preferibile all'inversione dei due termini attuata da **CO** e accolta a testo da Wallensköld 192, p. 13, alla luce del parallelismo con *vaurai encoir* al v. 8. Analogamente, le varianti adiafore *amin* e *amant* attestate rispettivamente in **C** e **O**, in luogo di *amor* **MT**, sono certamente da ritenersi deteriori: *loial amor* riecheggia infatti l'identico sintagma presente al v. 7, a fine stilistico. Si noti il parallelismo ricercato – e affinato dai legami *capfinit* e *capcaudat*, nonché dai due verbi allitteranti – tra *loial amor* […] *vaurai encoir recovrer* (vv. 7-8) e *vauroit or loial amor trover* (v. 9). — *vauroit*. Per la forma in *-roie* del futuro ipotetico si veda Moignet 1988, p. 67.

10. *coisir* < got. *kausjan* (*FEW*, XVI, p. 302), oltre alla più comune accezione 'scegliere', può assumere anche il significato di 'riconoscere' (cfr. *Mat*, p. 596, s.v. *choisir*) che si è preferito in traduzione, sulla scia di Dufournet 2008a, p. 79: «qu'elle vienne à moi pour le connaître!». Legittima è altresì la traduzione 'venga a scegliere me!' (lett. 'venga da me per scegliere'); si veda Mancini 1997, p. 225, che condensa il verso in: «scelga me!». — La lezione minoritaria attestata in **C** *a mon loz*, in luogo di *a moi por* di **TMO**, può ritenersi adiafora: la preposizione *a*,

che nella lezione di **TMO** introduce il complemento di moto a luogo, si lega in **C** al verbo *choisir*, il quale si combina, in una perifrasi verbale, al verbo fraseologico *venir*; *mon loz* fungerebbe dunque da accusativo di *viegne a choisir – loz* è variante grafica di *los* < LAUS, ossia 'pregio, onore' (cfr. *Mat*, p. 2109) – e l'intera proposizione assumerebbe il seguente significato: 'venga a scegliere il mio onore'. — Per l'esito piccardo di c + a > k e, nello specifico, del germ. *kausjan* > *coisir* cfr. Gossen 1970, p. 95, § 41.

11. Wallensköld 1921 accoglie a testo la lezione di **CO** *belle dame*, ritenendola maggioritaria, sebbene lo stemma da lui tracciato a p. xx non permetta in tal caso di applicare la maggioranza (cfr. *Nota al testo*). Valutiamo preferibile, sulla scorta di Schiassi 1999-2000, p. 404, nota al v. 11, la lezione di **TM** *boine dame* alla luce dell'allitterazione a chiasmo tra le nasali in «*Ma*is bie*n* se doit boi*n*e da*me*». Quanto all'ordine dei costituenti nel verso, **C** si trova isolato rispetto agli altri tre codici e tramanda, pertanto, una versione verosimilmente deteriore.

12. *aint* < ămet è terza persona singolare del congiuntivo presente di *amer*. La forma *ainst* di **C** non risulta attestata altrove nel *corpus* trovierico ed è verosimilmente da addebitare a un banale errore di copia. Potrebbe, tuttavia, anche trattarsi di una variante formale, modellata per analogia su forme quali *doinst*, *voist* etc. (per le quali cfr. Moignet 1988, p. 65 e Zink 1989, p. 148). La traduzione letterale del verso è 'che lei non mi ami per tradirmi'.

13. *faire que fole* significa 'agire da folle, comportarsi come una folle'. Per questa locuzione ellittica, in cui *que* sostituisce l'oggetto ('ciò che'), mentre *fole* funge da soggetto di un secondo *faire* sottinteso, si veda Moignet, p. 159. Cfr. ad esempio Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*: «De ce fist mout Erec que sages» (v. 232) e II, v. 8. Il costrutto è tipico anche del provenzale (cfr. Jensen 1994, § 21): cfr. Albertet, *Atrestal vol faire de mi m'amia*: «q'ieu fatz que fols car la prec ni l'enquier» (*BdT* 16.6, v. 38).

14. Per questo verso **C** e **O** tramandano una lezione sensibilmente diversa da quella di **TM**, accolta a testo: *s'en porroit bien* (*tost* **O**) *mal oïr*, in cui l'io lirico starebbe forse alludendo alle sue stesse *malas cansos*, come quelle composte in vituperio dell'enigmatica *fause Chapelaine* citata al verso successivo (cfr. Jeanroy 1892, p. 423). Tale lezione è accolta da Wallensköld 1921, sulla base di una presunta maggioranza (cfr. *Nota al testo* e nota al v. 11). Ancora una volta si ritiene preferibile conservare la lezione di **TM** *si l'en porroit maus venir*, pienamente accettabile per il senso: nulla esclude che tra i mali occorsi alla 'falsa Cappellana', e che potrebbero toccare in sorte ad amanti ugualmente infedeli, si annoveri la fama di *mala domna*; anzi, l'autore stesso pare confermarlo nella strofe

successiva. Per quanto concerne la coerenza logico-sintattica del periodo, le due varianti si equivalgono poiché, come evidenziato da Schiassi 1999-2000, p. 404, nota al v. 14, ciò che conta è il rapporto comparativo tra *k'ele feroit* (v. 13) e *ausi com fist* (v. 15); cfr. V, vv. 21-22.

15. *Fause Chapelaine* è l'oscuro *senhal* attribuito dall'io lirico alla *mala domna* amata in passato e rivelatasi poi infedele, scatenando così la vendetta del poeta: intimorito dall'eventualità di un nuovo tradimento, egli ammonisce le future amanti affinché non ne seguano l'esempio, a meno che non desiderino subire la stessa sorte – ossia attirarsi una cattiva reputazione e divenire oggetto di *malas cansos*. Wallensköld 1921, p. 34 (*indice dei nomi*) attribuisce al *senhal* la qualifica di «allusion obscure» e aggiunge che potrebbe trattarsi di un personaggio di qualche *fabliau* perduto. Sebbene molteplici figure di ecclesiastici corrotti e dissoluti, per lo più maschili, affollino le raccolte dei *fabliaux* medievali, non è stato possibile trovare alcun riscontro per la cappellana messa in scena da Conon. Suggestiva l'ipotesi di Barbieri 2013, p. 294, nota 71, il quale si domanda se sia possibile scorgere nel *senhal* un'allusione a Maria di Champagne, a lungo ritenuta la dama amata e cantata da Conon nella sua "biografia poetica", sulla base dell'unica menzione della contessa contenuta in II, v. 7 (cfr. *nota ad locum* e *Introduzione*, §§ 1.1. e 1.3.). Barbieri ricorda che la contessa di Champagne, oltre ad essere la principale responsabile dell'affermazione «du courante le plus purement lyrique de la poésie des troubadours et de sa fortune dans le Nord et de la fixation rigide et sclérosée des règles de l'amour courtois à travers la protection accordée a quelques trouvères tels que Gace Brulé et à Chrétien de Troyes» (p. 294), si annovera anche, insieme alla madre Eleonora d'Aquitania, tra le cinque nobildonne che costituiscono la giuria d'amore evocata nel trattato *De Amore* di Andrea Cappellano. In particolare, come evidenziato da Bourgain 1984, proprio alla voce di Maria ed Eleonora sono ivi affidate le sentenze più scabrose circa i dettami dell'amor cortese, quasi in un tentativo di deresponsabilizzazione da parte dell'autore; nella fattispecie, tutti i rinvii «à la nécessité pour l'amour d'être adultère se trouvent placés avec insistence sous le patronage de Marie» (Bourgain 1984, p. 31). Sarebbe dunque azzardato, si chiede ancora Barbieri 2013, p. 294, nota 71, ravvisare dietro al *senhal Chapelaine* la figura di una delle più importanti officianti dell'amor cortese del XII secolo, ossia una seguace della dottrina d'amore enunciata da Andrea Cappellano? Tale ricostruzione è certamente affascinante, seppur complicata *in primis* dall'incertezza circa il periodo e il luogo di composizione del trattato di Andrea (cfr. Ruffini 1980, *Introduzione*). In secondo

luogo, si sono già illustrate le ragioni che inducono a dubitare della tesi che identifica la dama cantata e biasimata da Conon con Maria di Champagne (cfr. II, nota al v. 7 e *Introduzione*, §§ 1.1. e 1.3.). L'ipotesi più economica è che l'epiteto *Chapelaine*, con buona probabilità ironico, sia da ricondurre al medesimo campo metaforico dell'appellativo *abeïe as souffraitous* (cfr. IV, vv. 22-23 e *nota ad locum*), e dunque da intendere egualmente come *refugium peccatorum*, ossia "rifugio di miserabili e bisognosi", con chiara allusione sessuale.

17-24. La strofe III è di certo quella che pone maggiori problemi ermeneutici, densa com'è di allusioni di difficile decifrazione. Proprio tale oscurità semantica deve aver originato i molteplici fenomeni di diffrazione all'interno della tradizione, nonché la perturbazione dell'ordine dei versi (cfr. *Nota al testo*). In generale la strofe risulta imperniata su motivi ed espressioni riconducibili alla metafora feudale, che vede la relazione tra amante e amata modellarsi su quella tra il vassallo e il suo signore.

17. *ceaus* è la forma piccarda del pronome dimostrativo maschile plurale *cels* / *ceus* < ECCE ĬLLOS: si veda Gossen 1970, p. 60, § 12 (in part. p. 62) e p. 128, § 70 e Buridant 2000, p. 124, § 93. In realtà, come rammenta Gossen, p. 62, il fenomeno non è affatto una specialità piccarda, essendo attestato in tutte le varietà oitaniche eccetto quelle del Centro e del Nord-Ovest, nonché il normanno. In tale contesto la forma *ceaus*, in luogo di *cels* / *ceus*, è necessariamente richiesta dalla rima con *saus* < salicem, ed è dunque plausibilmente la lezione originaria. La diffrazione in *praesentia* dei rimanti ai vv. 17 e 19 è verosimilmente da ricondurre a una scarsa familiarità, esibita da **C** e **O**, con la forma *ceaus*, nonché all'ostacolo interpretativo costituito dal suo corrispettivo in sede di rima, ovvero *saus* (cfr. *nota ad locum*).

18. *j'ai mespris*. La variante *je mespris* di **M** può motivarsi come riproduzione grafica della veste fonetica del dittongo *-ai-*, che già a quest'altezza cronologica andava pronunciandosi come [ɛ]. In alternativa, possiamo individuare nel *mespris* di **M** la prima persona singolare del perfetto di *mesprendre* ('commettere un errore'), graficamente equivalente a *mespris* participio passato, lezione attestata in **C** e **T**, nonché in **O** al v. 20, dove legge *et dient tuit j'ai mespris*. Ad ogni modo, entrambe le ipotesi eziologiche della variante consentono di classificarla come adiafora. — La *lectio singularis* di **O** estesa all'intero verso, che legge *par cui je sui mout laidiz*, è del tutto coerente al contesto, nonché equipollente sul piano semantico alla variante maggioritaria di **TMC**; il referente del relativo *cui*, nel complemento d'agente *par cui*, è rappresentato sempre dai maldicenti, uomini e donne, menzionati al verso precedente. Essi sono la fonte delle ingiurie di cui

è vittima l'io lirico; *laidiz* è infatti participio passato del verbo *laidir*, che significa 'ingiuriare, oltraggiare'. L'unanimità di **TMC** non consente di applicare meccanicamente la maggioranza poiché i tre copisti potrebbero aver attinto la lezione da una fonte comune. L'esistenza di una contaminazione di **C** verso l'archetipo s^{I} di Schwan 1886, archetipo da cui discendono **MT**, è del resto verificata per Blondel de Nesle e «sembra riguardare soprattutto trovieri settentrionali» (Barbieri 2011, p. 219). La scelta di accogliere la variante di **TMC** deriva dunque sempre dalla preferenza accordata alla buona lezione di **TM**.

19. *çou*: forma piccarda del pronome dimostrativo «en face du francien *ce* neutre» (Moignet 1988, p. 43) su cui si veda anche Gossen 1970, p. 123, § 64 e IX, nota al v. 13. — Per l'uso del dimostrativo *ce* come introduttivo di una proposizione circostanziale, in locuzioni quali *de ce que*, *a ce que*, *por ce que* etc. si veda Ménard 1994, p. 34, § 14. — Il sintagma *covreture de saus* ha da sempre posto dei problemi interpretativi. In primo luogo, la lezione *covreture* tràdita da **T** è da considerarsi variante formale, con metatesi del gruppo *-er-* > *- re-* tipica del piccardo (si veda Gossen 1970, p. 114, § 57), di *couverture* di **MCO**, termine che può avere varie accezioni tra cui 'copertura, tetto' ma anche 'rifugio', 'giustificazione' o 'stratagemma' (cfr. *Mat*, pp. 780-781). Per quanto concerne *saus*, lezione di **MT**, vi si oppongono *sans* di **C**, facilmente motivabile come errore paleografico per *saus*, e *eulz*, *lectio singularis* di **O**; riguardo a quest'ultima, come evidenziato da Schiassi 1999-2000, p. 405: «dato che la tradizione è così compatta nel riportare *saus*, potrebbe trattarsi di una innovazione di copertura», la cui origine è forse da rintracciare in una forma univerbata *desaulz* nell'antigrafo, con mantenimento della laterale. Una volta accertata l'attendibilità della lezione *covreture de saus* di **MT**, resta da chiarirne il significato. A riprova dell'oscurità semantica del passo vi sono le molteplici soluzioni editoriali e ipotesi interpretative che si sono succedute negli anni. Brakelmann 1870-1891, p. 83, che segue la versione di **C** per l'intero testo, corregge arbitrariamente la lezione in *coverture de sels*, nel probabile intento di farla rimare con *cels*, accolta a testo al v. 9, senza fornire spiegazioni, dichiarando controverso il senso dell'intero componimento. Scheler 1876, p. 281, propone, con forti riserve, la correzione *coverture de faus*; Jeanroy 1892, p. 424, accetta invece che la lezione originaria sia *coverture de saus*, giudicandola tuttavia «inintelligible; il serait facile de présenter à ce sujet des conjectures, mais elles demeureraient nécessairement sans fondement; il y a là probablement quelque allusion à une pièce perdue, allusion dont il faut nous résigner à ne point pénétrer le sens tant que la pièce en question ne sera pas retrouvée». Wallensköld 1891, p. 249, è il primo a supporre

che «*saus* pourrait être le pluriel de *sauch* (salicem), et toute l'expression signifierait donc: je fis des couvertures de verges (à ma dame), je (la) battis de verges», senso figurato che consentirebbe di «sauver l'honneur courtois de Conon de Béthune» (Frappier 1963, p. 135), alludendo piuttosto a un oscuro marchio di infamia riservato alla donna infedele cantata da Conon. Ad ogni modo, nell'edizione del 1921, Wallensköld è costretto ad ammettere che il significato dell'intera espressione gli è ancora ignoto (p. 37). Una plausibile spiegazione è finalmente fornita da Levy 1936 e affonda le proprie radici nel dominio del folklore francese e inglese. Adducendo svariati esempi desunti principalmente dalla raccolta monumentale di Eugène Rolland intitolata *Flore populaire de la France,* nonché dalla letteratura inglese ai tempi di Shakespeare, Levy richiama una credenza popolare che stabiliva «un rapport plus ancien entre l'idée de "saule" et l'idée de "femme volage ou infidèle"» (p. 30); secondo tale credenza, il salice assurgerebbe dunque a simbolo dell'amore tradito o rinnegato, a vantaggio di un altro pretendente. Levy sbaglia, tuttavia, nel tradurre il verso «de ce que j'ai fait un mariage avec une infidèle» (p. 30), scegliendo per il termine *coverture* l'accezione di 'matrimonio' (p. 28); a ragione Frappier 1963, p. 135, chiosa: «que viendrait faire cette épouse intempestive, si elle a jamais existé, dans une chanson d'amour courtois?». Levy deve essersi lasciato trarre in inganno dal vincolo, non nuziale bensì di chiara matrice feudale, creato per mezzo dell'anello cui si fa riferimento ai versi successivi. Evidentemente non persuaso dall'interpretazione di Levy, da ultimo van der Werf 1972, p. 118, ipotizza che il sintagma *covreture de saus* possa significare fustigazione in senso figurato, o che *saus* vada inteso come variante di *sous* (< solidus), facendo in tal caso riferimento «to a feudal custom of putting pennies on the head before laying them on the altar in submission». L'analisi di Levy pare, ad ogni modo, la più convincente. Se il salice è la pianta che testimonia il tradimento o l'abbandono subìto, il verso *de çou ke fis couvretures de saus* può essere inteso come 'quando rivestii di salici il terreno' ossia 'quando feci copertura o rivestimento di salici', chiaramente in senso metaforico, per denunciare l'infedeltà dell'amata. Di conseguenza, sulla scorta di Dufournet 2008a, p. 79, si è scelto di tradurre il verso 'denunciando la sua infedeltà'.

20. *Mais a mult boin droit le fis* è la lezione di **T**. **M** presenta un'inversione a inizio verso (*mout a boin*) ma soprattutto omette *mais,* il che determina ipometria. In questa sede **C** e **O** tramandano invece una lezione radicalmente differente, che riprende, con lievi modifiche, il v. 18 di **TMC**, laddove **O** presentava una lezione propria. Nel caso di **C** si può facilmente inferire il prodursi di un errore

di ripetizione, che avrebbe a sua volta generato un errore a catena, manifestatosi nell'alterazione dell'ordine dei versi – e infatti tale v. 20 di **TM** ritorna in **C** e **O** al v. 22, seppur con modifiche: *mais a boin droit i fu mis*. Quanto a **O**, l'ipotesi più economica è che per questi versi esso abbia impiegato una fonte comune a **C**. In questo stato di cose, appare piuttosto arbitraria la scelta di Wallensköld 1921 di stampare, per i vv. 20-24, una lezione ibrida che segue **MT** al v. 20, (**C**)**O** al v. 22, (**O**)**C** al v. 23 e **C** al v. 24: «Mais mout a boin droit le fis, / et de l'anel ki fu mis en traïne, / mais a boin droit i fu mis, / car par l'anel fu faite la saisine / dont je sui mors et traïs». Si sceglie, pertanto, di accogliere ancora una volta la buona lezione di **TM**, preferibile d'altronde in termini di coerenza logico-sintattica.

21-24. In questi versi si fa esplicitamente riferimento, in chiave metaforica, al motivo feudale dell'assoggettamento dell'amante alla dama, con evidente rimando all'anello donato dal signore al vassallo durante la cerimonia di investitura, per sancire la creazione del vincolo. Il motivo ricorre con frequenza nella lirica trobadorica: si veda il caso emblematico di Guillem de Saint Didier, *Aissi com es bella cill de cui chan*: «Ai! Bella dompn'ab gen cors benestan, / vas cui eu tot mon coratge capdel, / s'ieu vos vengues mas mans jointas denan, / de genoillos, e·us quises vostr'anel» (*BdT* 234.3, vv. 17-20); o i celeberrimi versi di Guglielmo IX d'Aquitania, *Ab la dolchor del temps novel*: «e que·m donet un don tan gran / sa drudari' e son anel» (*BdT* 183.1, vv. 19-22). Viceversa, nella lirica trovierica, fatta eccezione per l'unica occorrenza del termine *anel* in una *canso* attribuita a Colin Muset, ossia *Ancontre le temps novel* (RS 582, vv. 31-33), il lemma si riscontra piuttosto raramente e quasi esclusivamente all'interno di pastorelle. L'anello viene qui offerto in dono dal cavaliere alla pastora – nel rovesciamento dei ruoli topico del genere –, il quale enuncia talvolta una vera e propria proposta di matrimonio, al fine di ottenere un tornaconto di natura sessuale: cfr. Jehan Erart, *Dehors Loncpré el bosquel* (RS 570, vv. 51-53), Jehan de Neuville, *L'autrier par un matinet* (RS 962, v. 35) e l'anonima *Quant voi la prime florete* (RS 982, v. 50). Risulta dunque evidente come, nella lirica d'*oïl*, l'oggetto tenda a svuotarsi dell'originaria connotazione feudale, preservata invece nell'impiego del motivo da parte di Conon. Egli individua l'origine dei suoi mali proprio nell'anello, poiché per mezzo di quello fu creato il vincolo di assoggettamento; *saisine* < ger. *sazjan (*FEW*, XVII, p. 19) è infatti un termine desunto dal diritto feudale che significa 'presa di possesso' e può indicare, per estensione, «l'objet qui symbolise la prise de possession» (cfr. *Mat.*, p. 3047). — *mis en traïne* è, al pari di *coverture de saus*, espressione di difficile interpretazione che non è stato

possibile reperire altrove, impenetrabile anche per Wallensköld 1921, pp. 37-38, che si limita a fornire una sommaria spiegazione di questi versi, lasciando l'espressione priva di traduzione; essa pare riferirsi a un'azione poco nobile compiuta dall'io lirico con l'anello donatogli in passato dall'amata, azione biasimata dai suoi detrattori. Tra le varie accezioni possibili del sostantivo *traïne*, si registra quella di 'tradimento' (cfr. *Mat*, p. 3323 e *TL*, X, p. 494) che sembra accogliere Schiassi 1999-2000, p. 406, nota ai vv. 20-24, quando fa riferimento alla rima grammaticale che si instaura tra *traïr* (vv. 3 e 12), *traïne* e *traïs* (v. 22). Il senso del verso 21 sarebbe allora 'e dell'anello che fu messo a tradimento', significato plausibile, data l'infedeltà della dama, ma non pertinente al contesto, in quanto non chiarisce la ragione delle accuse da parte dei maldicenti ma semmai giustifica l'io lirico, ponendolo nella posizione di vittima. Una spiegazione più efficace è fornita da Frappier 1963, p. 136, il quale, insoddisfatto delle precedenti interpretazioni, chiosa: «pour ma part, je comprendrais volentiers de la façon suivante: "(On dit aussi que j'ai eu tort) de laisser traîner (c'est-à-dire: d'abandoner) l'anneau"»; nel solco da lui tracciato si colloca Dufournet 2008a, p. 79, che traduce il verso: «et en mettant de côté l'anneau». Frappier interpreta dunque *traîne* nel senso di 'traino', dall'etimo tragīnare (*FEW*, XIII/2, pp. 164-165). Il *TLF*, XVI, p. 465, registra le locuzioni *mettre à la traîne*, ossia 'mettere al rimorchio', *en traîne*, vale a dire 'al traino' e *être à la traîne* col significato figurato di 'essere all'abbandono'. *Mettre en traîne* potrebbe allora significare, nel nostro caso, 'mettere al traino' nel senso di 'mettersi alle spalle' e dunque 'abbandonare'.

22. Per *dont* relativo con funzione strumentale, nell'accezione di 'per mezzo del quale', si veda Ménard 1994, p. 86, § 73 e Moignet 1988, p. 162. – *Li miens cors*: si assiste qui all'impiego perifrastico «du mot *cors* [< corpus] pour désigner la personne, grammaticalisé comme pronom personnel» (Buridant 2000, p. 146, § 114 ma si veda soprattutto ivi, p. 412, § 329). Il massimo grado di grammaticalizzazione si ottiene quando il termine *cors* è preceduto da un possessivo, come nel nostro caso, e sostituisce interamente un pronome personale o riflessivo (cfr. Buridant 2000, pp. 412-413, § 329 e Ménard 1994, p. 75, § 58). *mien cors* sta dunque per il pronome personale soggetto di prima persona 'io'. Si veda ad esempio Gontier de Soignies, *Douce amors ki m'atalente*: «Et set tenir son cors chier» (RS 745, v. 26). Il fenomeno è tipico anche del provenzale: si vedano, a titolo esemplificativo, le attestazioni in Guglielmo IX d'Aquitania, *Ab la dolchor del temps novel*: «De lai don plus m'es bon e bel / non vei mesager ni sagel, / per que mos cors non dorm ni ri» (*BdT* 183.1, v. 9) e in Uc de Saint Circ, *Ben fai granda follor*: «Per que mos cors s'estranha / de la falsa de lay» (*BdT* 457.7, vv. 39-40).

24. Si accoglie la lezione di **M** poiché in **T** l'omissione di *si* determina ipometria. — *Mal baillis* dal verbo *malbaillir*, che abbiamo già incontrato in I, v. 11, riveste in tale contesto l'accezione di 'maltrattato' (cfr. *God.*, V, p. 111; *Mat*, p. 2188), anche se il significato primario del verbo *baillir* (cfr. *TL*, I, p. 806; *Mat*, p. 344) è quello di 'governare, dirigere'. *baillis*, da bajulus, era infatti originariamente un «représentant du roi ou d'un grand seigneur exerçant des fonctions judiciaires et administratives dans une circonscription donnée (le *bailliage*)» (*DMF*, s. v. *bailli*). Nella lirica cortese non è infrequente imbattersi altresì nel sostantivo femminile *baillie*, che segue la medesima trafila etimologica di *baillis* e ha il significato di 'potere, autorità, signoria, possesso, giurisdizione'; esso viene impiegato in espressioni quali «que touz sui en sa baillie» (Aubin de Sezanne, *Flour ne verdure de pré*, RS 468, v. 55) o «tient mon cuer en sa baillie» (Colart le Boutellier, *Onques mais en mon vivant*, RS 369, v. 6). L'espressione *mal baillis* si colora dunque di una sfumatura feudale poiché allude al 'mal governo' della dama indegna, governo instauratosi proprio mediante il dono dell'anello, chiaro riferimento all'atto dell'investitura. La lezione di **MT**, che sviluppa la metafora feudale introdotta con il richiamo all'anello, è perciò plausibilmente *difficilior* rispetto a quella alternativa fornita da **C** (*dont je seus mors et traïs*), sebbene questa si possa a rigore classificare come adiafora. *mors* e *traïs*, letteralmente 'ucciso' e 'tradito', occorrono spesso in quest'ordine, benché il rapporto di causa-effetto risulti inverso, costituendo uno *hysteron proteron*: è il tradimento subìto che determina la morte, non viceversa; Cfr. Blondel de Nesle, *L'amour dont sui espris*: «lonc travail sanz esploit / m'eüst mort et trahi» (RS 1545, vv. 33-35) e Chardon de Croisille, *Mar vit raison qui covoite trop haut*: «car, se g'i fail, mort m'avra et traï» (RS 397, v. 20). Adiafora è anche la variante attestata in **O** (*par cui je sui entrepris*, dove *entrepris* significa 'preso, posseduto'), più debole semanticamente della lezione **MT** poiché non fa altro che reiterare il concetto della presa di possesso espressa al verso precedente. Si noti che la la medesima diffrazione occorre in I, v. 11 (cfr. *Nota al testo, Apparato* e *nota ad locum*). Anche in quella sede **MT** presentano *mal sui baillis*, cui si oppone sempre **C**, affiancato però dagli altri codici lorenesi **IU** e da **O**, con la lezione *mort m'avez et traït*, mentre **KNP** tramandano la variante che qui ha **O**, ossia *mort sui et entrepris*.

25-32. La strofe tràdita dal solo **C** e da noi giudicata plausibilmente apocrifa, sviluppa una violenta tirata contro i maldicenti – i *losengiers* – colpevoli di aver redarguito l'io lirico per la mancanza di cortesia esibita nel denunciare l'infedeltà dell'amata. Essi vengono tacciati di slealtà e falsità: a causa loro naufragano gli

amori sinceri (vv. 29-30). Per un'accurata analisi del tema dei *losengiers* nella lirica trovierica si veda Baumgartner 1982. Nel suo studio, Baumgartner pone l'accento in particolare sul «glissement du sens» (p. 173) che si produce nella declinazione trovierica del tema, determinato dalle mutate condizioni storico-sociali. Nella tradizione trobadorica, infatti, i *lauzengiers*, ossia i perfidi maldicenti gravitanti nella corte che minano la *fin'amor*, rappresentano la «personnification des résistances qu'offre le monde extérieur aux aspirations du chevalier pauvre et en particulier de la concurrence que lui font ses congénères» (Köhler 1964, p. 44). Tale lettura sociologica mal si adatta, secondo Baumgartner, a una lirica, quale quella trovierica, i cui fautori provengono per lo più dagli alti ranghi nobiliari e che, in generale, risulta scevra da quelle marcate implicazioni sociali che caratterizzavano il discorso poetico dei trovatori. I *losengiers* possono identificarsi con i malparlieri che, diffondendo falsità e menzogne, minano la *fin'amor*, con i falsi amanti o seduttori, oppure, infine, con i cantori mestieranti, non ispirati da un amore reale e sincero. Emblematico, a tal proposito, quanto affermato da Gace Brulé in *Li pluseur ont d'amors chanté*: «Li pluseur ont d'amours chanté / par esfors et desloiaument; / mes de ce me doit savoir gré / c'onques ne chantai faintement / car bone fois m'en a guardé» (RS 413, vv. 1-5). Sull'argomento, si vedano anche Dragonetti 1960, p. 272 e sgg. e Lavis 1972, pp. 168-70 e 399-408.

32. *plusors*, pronome-aggettivo «marquant la pluralité» (Ménard 1994, p. 45, § 29), se preceduto dall'articolo assume il significato di 'la maggior parte, i più'. Valore analogo in provenzale: Bernart de Ventadorn, *Era·m cosselhatz,* senhor: «e tenran me li pluzor / per cornut e per sofren» (*BdT* 70.6, vv. 19-20). Si veda la traduzione del verso fornita da Dufournet 2008a, p. 80: «rendent déloyaux beacoup de gens».

IV

Belle doce dame chiere (RS 1325; RS 1131; RS 1137)

Mss : **M**, c. 46r (*me sire Quenes de Biethune*); **O**, c. 89r (anon.); **T**, c. 99v (*me sire Quenes*); **U**, c. 36v (anon.).

Edizioni; Scheler 1876, I, p. 10; Wallensköld 1891, p. 234; Wallensköld 1921, p. 12; Schiassi 1999-2000, p. 408; Barbieri 2016a.

Altre edizioni: Paris 1833, p. 88; Buchon 1840, I, p. 421; Leroux de Lincy 1841-1842, I, p. 43; Dinaux 1840, III, p. 393; Brakelmann 1870-1891, p. 86; Meyer-Raynaud 1892, p. 36; Jeanroy 1892, p. 419, 422; Cluzel 1969, 54 (testo Wallensköld 1921); Meneghetti 2003, 81 (testo Wallensköld 1921); Barbieri 2013, p. 272.

Metrica: a7’ a7’ b3/4 b7 a7’ a7’ b3/4 b7 a7’ a7’ b3/4 a7’ (MW 394,1). Due *coblas singulars* eterometriche composte da dodici versi, settenari e versi brevi, ternari o quaternari. Le *Leys d’Amors* definiscono tale tipologia strofica *cobla biocada*: «biocada es aquela cobbla que conte .I. o dos bordos biocatz o mays. Et aytals biocs deu hom pauzar de dos en dos bordos principals, o de tres en tres o mays, o en autra maniera, sol que no passe la meytat dels bordos principals; quar donar continuamen a cascun bordo principal .I. bioc no suffertam, quar non ha bela cazensa» (ed. Anglade 1919-1920, vol. II, p. 128); nel nostro caso, il primo verso breve ricorre dopo due settenari, mentre gli altri due versicoli chiudono una terzina di settenari ciascuno. Rima a: *-iere*, *-ie*; rima b: *-is*, *-o(u)s*. Tale schema metrico costituisce un *unicum* nella lirica francese, mentre è possibile rintracciarne cinque attestazioni in quella provenzale (Frank 135). Nello specifico, pare sia stato introdotto nella tradizione occitana da Bertran de Born, con la canzone *Casutz sui de mal en pena* (*BdT* 80.9) che versosimilmente costituisce il modello metrico di IV (si vedano Hoepffner 1946, Bertolucci 1963, Brugnolo 1983, Barbieri 2013 e 2016a e Schiassi 1999-2000). Il componimento di Bertran presenta il seguente schema: a7’ a7’ b3 b7 a7’ b3 b7 a7’ a7’ b3 a7. Si noterà che l’unica differenza fra i due schemi è data dalla misura dei versi brevi, tutti ternari nella canzone del trovatore. In IV l’irregolarità dei versicoli è presente tanto nella

redazione **MT** quanto in quelle di **O** e di **U**, ed è pertanto plausibile che sia da addebitare all'originale (cfr. Barbieri 2016a, *Analisi della tradizione manoscritta* e *infra*, *Nota al testo*). Brugnolo 1983, p. 55, sottolinea che la fortuna dello schema metrico di *Casutz sui de mal en pena* è posteriore al 1200 e interamente italiana, giacché le quattro imitazioni trobadoriche pervenuteci sono state prodotte tutte in Italia settentrionale; si tratta di *Si tot m'estauc en cadena* (*BdT* 74.17) di Bertolome Zorzi, del sirventese di Peire Guilhem de Luserna *Qi na Cuniça guerreia*, cui segue la risposta di Uc de Sant Circ (*BdT* 344.5; *BdT* 457.28) e del sirventese di quest'ultimo *Tant es de paubra acoindansa* (*BdT* 457.38) (sulla fortuna di Bertran de Born in Italia si veda Paden 1976). Dalla fonte provenzale Conon mutua anche le due rime su cui Bertran de Born struttura le strofi III, IV e V, ovvero *-ia* > *-ie* e *-os* > *-o(u)s* – tali rime sono presenti in ciascuna delle tre versioni di IV (cfr. *infra*, *Nota al testo*). Sono infine ripresi, in *aequivocatio*, i rimanti *pia* ('pia') > *pie* ('gazza') e mia ('mia') > *mie* ('mica').

Nell'ambito della versificazione si segnalano la rima inclusiva ai vv. 7 e 8 (*mis* : *amis*), le rime ricche ai vv. 5 e 12 (*arriere* : *guerriere*), ai vv. 15 e 20 (*irous* : *plorous*) e ai vv. 16 e 23 (*covoitos* : *soffraitous*).

Schema melodico: ABCD ABC'EFA'GF (Thischler 1997, n° 748 e Barbieri 2016a, *Metrica, prosodia e musica*). Melodia in **MOT**.

Nota al testo. I quattro manoscritti tramandano tre versioni sensibilmente differenti della canzone. **MT** presentano un testo che consta di due sole strofi *singulars* dal contenuto antitetico: la prima sviluppa il tradizionale elogio della dama, mentre la seconda assume i toni violenti propri del registro della *mala canso* ed è imperniata sulle accuse di volubilità mosse a una donna infedele. **O** conserva anch'esso una versione di due strofi: la prima strofe coincide con la seconda di **MT** – che viene dunque a trovarsi in posizione incipitaria – da cui diverge esclusivamente per la lezione dei primi due versi; la seconda strofe è invece esclusiva di **O** e riprende la rima a' (*-ie*) della prima – e di conseguenza della seconda strofe di **MT**. Sul piano contenutistico, la versione tràdita da **O** è incentrata esclusivamente sul vituperio della dama. **U** presenta infine un testo tipicamente cortese di stampo tradizionale, in una versione di quattro strofi: i primi due versi riprendono, seppur con modifiche, l'*incipit* di **O** – proprio quei due versi che in **O** divergevano da **MT** –, mentre la terza strofe corrisponde alla prima della versione di **MT**. La quarta e ultima strofe è mutila dei primi quattro

versi. Per quanto concerne le rime, le prime due strofi di **U** hanno rime uguali, le ultime due sono *singulars*.

Partendo dall'analisi della versione di **MT**, segnaliamo che la notevole discrepanza di tema e tono tra le due strofi ha condotto gran parte della critica a giudicarle come appartenenti in origine a due canzoni differenti, forse anche opera di autori diversi, che il copista della fonte comune di **MT** avrebbe poi saldato insieme. Questa è l'opinione di Jeanroy 1892, p. 421, dello stesso Wallensköld 1921, p. XIII e di Gennrich 1922, p. 240, il quale interpreta la versione di **MT** come assemblaggio delle due strofi desunte da **O** e **U**, opinione che pare sottoscrivere anche Schiassi 1999-2000, p. 412; il testo è infine per Formisano 1993, p. 148: «la risultante di due canzoni distinte delle quali la seconda (stanza II) offrirebbe una parodia della prima (stanza I)». Meneghetti 2003 dimostra, con argomenti molto persuasivi, come le due strofi siano in realtà intimamente connesse, tanto sul piano concettuale quanto sul versante formale, in quello che appare a tutti gli effetti un caso di autoparodia. In particolare, la contrapposizione tonale tra le due strofi sarebbe da ricondurre a una «ricca tradizione dialettica, cui la poesia romanza […] ha saputo largamente attingere», *in primis* Marcabru, trovatore verso cui la seconda strofe di **MT** (prima in **O**) mostra di contrarre debiti piuttosto rilevanti (Meneghetti 2003, pp. 74-75 e *infra*, nota ai vv. 1-24;). Vi sono poi solidi argomenti a favore del corretto ordinamento delle strofi così come attestato da **MT**. Brugnolo 1983, p. 81 e sgg., ha individuato nella prima strofe di **MT** il modello della *cobla* francese del *descort* plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vei verdejar* (*BdT* 392.4): ciò fornirebbe, secondo Barbieri 2016a, nota al v. 1, una conferma indiretta dell'ordinamento delle strofi tramandato da **MT**, giacché «la tecnica della canzone *cum auctoritate*, adottata da Raimbaut de Vaqueiras nel suo discordo, predilige la citazione dei versi incipitari». **MT** sono infatti i soli a proporre un testo che esordisce con la strofe dall'incipit «Bele doce dame chiere», strofe eliminata da **O** e posta in terza posizione da **U**. Tra l'altro l'influenza esercitata sul *descort* dalla prima strofe di **MT** non resta circoscritta alla sola *cobla* francese – che mutua da Conon, oltre all'*incipit* ripreso *ad litteram*, anche i quattro rimanti in *-iere*: *chiere*, *entiere*, *maniere* e *guerriere* (*BdT* 392.4, vv. 17, 19, 21 e 23) –, bensì si irradia anche ad altre strofi: si confronti «vostre grans beautés» (v. 2) con il sintagma della *cobla* italiana «sa gran beltà» (*Eras quan vei*, v. 14) e «n'a moi ne fuïssiez fiere» (v. 9) con il verso della strofe in guascone «ab que no·m hossetz tan hera» (*BdT* 392.4, v. 28) (cfr. Brugnolo 1983, p. 89-90). A differenza di quanto sostenuto da Barbieri 2016a, Brugnolo 1983, p. 94, nota 65, riteneva che Raimbaut de Vaqueiras avesse preso a

modello non la versione **MT** bensì quella di **U**, alla luce di una supposta coincidenza tra i versi 12 («n'istrai de sa seignorie») e 42 («n'istroie de son servise») di **U**, in cui l'io lirico esprime il proposito di non voler abbandonare il *servitium amoris*, e i versi 16 («e ja no m'en partirò») e 24 («no·m partrai de vostre loi») del discordo. Concordiamo tuttavia con Meneghetti 2003, p. 79, nel ritenere che vada ridimensionato il peso attribuito a tali presunte coincidenze: formule analoghe, impiegate per ribadire il rifiuto della *recreantise* e la volontà di perseverare nel servizio, sono infatti estremamente diffuse nella tradizione lirica cortese. Ad ogni modo, Brugnolo si limita ad asserire che la versione di **U** sia stata quella presente a Raimbaut de Vaqueiras per la composizione del *descort* ma non prende posizione in merito alla sua effettiva autenticità. È quanto fa invece Gennrich 1922, pp. 239-41, sostenendo che la versione originaria, l'unica ascrivibile a Conon, sia quella di **U**, mentre il testo di **O** ne costituirebbe un rifacimento; ciò giustificherebbe anche la sostanziale congruenza dei primi due versi riscontrata nei suddetti codici, mentre **MT** tramandano in quella sede una lezione del tutto differente. In **MT** si ravviserebbe infine, secondo Gennrich, una versione corrotta derivata, come già anticipato, dall'unione della terza strofe di **U** con la prima di **O**. Ancora una volta riteniamo di dover sottoscrivere il giudizio di Meneghetti 2003, p. 76, la quale pone l'accento sulla modesta fattura dei tre organismi strofici che in **U** cingono la prima strofe di **MT**, costituendo «poco più di un centone di luoghi comuni tipici della poesia cortese». Il testo che ne risulta è infatti decisamente privo di quell'originalità espressiva cui Conon ci ha abituati anche nelle canzoni cortesi di impianto – almeno in apparenza – più tradizionale. In più, come rimarcato da Meneghetti, candidare **U** al ruolo di unico originale porterebbe, di conseguenza, a sacrificare la seconda strofe di **MT** (prima in **O**), quella che *de facto* rivela più stringenti legami con il modello bertrandiano (cfr. *supra*, *Metrica*). Proprio l'evidenza di tali legami ha condotto Schiassi 1999-2000, pp. 409-413, a richiamare l'attenzione sulla redazione di **O** e in particolare sulla seconda strofe, estranea agli altri codici. La presenza delle rime mutuate da Bertran proprio nella prima strofe di **O** – nonché del rimante *pie* che riverbera in *equivocatio* l'aggettivo *pia* del modello – e la palese coincidenza tra i primi due versi di **U** con quelli incipitari di **O** indurrebbero a sospettare che «quella che noi chiamiamo strofa II [seconda in **MT** ma in prima posizione in **O**] sia in realtà la strofa iniziale di un componimento in risposta a Bertran de Born, insomma una parodia del modello» (Schiassi 1999-2000, p. 411). Ciò risulterebbe ancor più evidente, secondo Schiassi, a seguito di una più puntuale analisi della – solitamente trascurata – seconda strofe di **O**, la quale, oltre a riproporre la rima *-ie* del modello, vi

ricalcherebbe altri due rimanti, ossia *compagnie* (v. 27 **O**) < *compagnia* (*BdT* 80.9, v. 58) e *die* (vv. 1 e 22 **O**) < *dia* (*BdT* 80.9, v. 33). L'argomento risulta, tuttavia, poco convincente dal momento che tanto la rima in *-ie* quanto i suddetti rimanti sono tra i più diffusi nella tradizione oitanica, in ambito sia lirico che narrativo (Cfr. Santini 2007, in partic. pp. 5, 22 e 29-31). In secondo luogo, Schiassi presume di ravvisare nei versi centrali della strofe di **O**: «Que, s'il a troite florie / Au vanredi, / n'a pas le bec si jauni / que de vos ait grant envie» (vv. 18-21) un legame con i vv. 10-12 di *Casutz sui de mal en pena*: «Faicha ai longa carantena, / mas oi mais / sui al digous de la cena», supponendo che «la digressione gastronomica sia funzionale all'operazione di opposizione al modello, ponendosi in contrasto con la metafora della *carantena* e della *cena*» (Schiassi 1999-2000, p. 411). In realtà i versi di **O** – e in generale l'intera strofe – denunciano piuttosto un chiaro debito contratto verso il troviero Colin Muset, la cui opera si colloca nella seconda metà del XIII secolo. Nello specifico, due sintagmi presenti nella strofe, afferenti al lessico gastronomico, ovvero «troite florie» (v. 18) e «oisel rosti» (v. 23), trovano un puntuale riscontro, all'interno dell'intera tradizione trovierica, solo in due componimenti attribuiti a Colin, ossia *En ceste note dirai*: «Ma bele douce amie / la rose est espanie; / desouz l'ente florie / la vostre conpagnie / mi fet mult grant aïe. / Vos serez bien servie / de crasse oe rostie / et bevrons vin sus lie, si merrons bone vie. / Bele tres douce amie» (RS 74, vv. 37-46), e *Quant li malos brut*: «et se j'ai trutes flories, / gastiaus et poilles rosties, / bien i vodroie m'amie / qui samble rose espanie / por faire une raverdie» (RS 2079, vv. 62-66) – entrambe le canzoni risultano in realtà adespote in tutti i codici che le tramandano; per la solidità delle argomentazioni a sostegno dell'attribuzione a Colin Muset si vedano Bédier 1938 e Chiamenti 2005. La palese corrispondenza tra questi versi di Colin e l'intera seconda strofe di **O** era in effetti già stata rilevata da Schiassi, p. 411-412, nota 29, la quale giungeva a chiedersi: «È forse Colin Muset l'autore anche della strofa di **O**? Oppure, tenendo in considerazione la particolarità della forma metrica della nostra lirica, è possibile ipotizzare che la strofa di **O** sia stata fonte di Colin Muset il quale, 'banalizzando', l'avrebbe ripresa nelle rime, non però per lo schema?». Non crediamo sia questo il caso. In primo luogo, la corrispondenza delle rime non sorprende affatto, essendo quella in *-ie* una delle più diffuse all'interno del *corpus* poetico di Colin. Ciò è dovuto alla frequente occorrenza, in sede di rima, della locuzione *mener bone vie*, marchio caratteristico della poetica epicurea del troviero (Cfr. Chiamenti 2005, p. 29 e Santini 2015, p. 272), così come di *amie*, appellativo prediletto dal poeta per designare le fanciulle che popolano i suoi

idilliaci bozzetti campestri. Tale epiteto risulta invece del tutto alieno all'*usus* di Conon, il quale anche nelle più caustiche *malas cansos*, predilige sempre l'appellativo *dame* per riferirsi alla donna. Fortemente sospetto appare allora il verso incipitario della seconda strofe di **O «**He bele tres douce amie», perfettamente coincidente con il v. 45 di *En ceste note dirai* (cfr. *supra*). In secondo luogo, il lessico gastronomico e l'atmosfera generale della strofe sembrano rinviare con ogni evidenza alla poesia *jonglaresque* del XIII secolo e in particolare proprio al lirismo edonistico di Colin Muset. Pare dunque difficile ascrivere la strofe a Conon, così come immaginare che Colin Muset vi abbia attinto. L'ipotesi più economica è forse quella che ravvisa nel testo di **O** un rimaneggiamento ad opera di un estimatore di entrambi i poeti; questi avrebbe ripreso la strofe di Conon – la seconda della lezione **MT** –, modificandone però l'incipit, e vi avrebbe aggiunto una seconda strofe originale con sintagmi ed espressioni mutuati da Colin, adattandoli al contesto di una canzone satirica di disamore. Si notino ancora le corrispondenze tra il testo di **O** e i versi di Colin Muset in *Sire cuens, j'ai vïelé*: «Honiz soit qui a envie / d'estre en vostre compagnie» (RS 476, vv. 26-27) e in *Or vuel chanteir et soulacier*: «je nel lairai mie» (RS 1313, v. 25). Si può ipotizzare, infine, che il compilatore della versione di **U** abbia avuto a disposizione entrambi i testi e che abbia scelto di sviluppare il versante cortese della canzone di Conon, traendo da essa la celebre strofe esordiale, e prendendo invece a modello **O** per i primi due versi; oppure potrebbe aver avuto come modello un unico antigrafo, il quale avrebbe però tramandato la strofe II in una lezione prossima a quella di **O**. D'altro canto, non si può neanche escludere a priori che sia avvenuto il processo inverso, ossia che **O**, codice notoriamente contaminato e dunque propenso ad attingere da più fonti, abbia desunto i versi incipitari da **U** e che, di conseguenza, la sua versione sia più tarda.

Un ulteriore elemento di criticità risiede nella misura irregolare dei versi brevi, tutti ternari nella fonte provenzale. Ciò ha condotto i primi editori, finanche lo stesso Wallensköld 1921, ad intervenire sul testo per ricondurre tutti i versicoli alla presunta giusta misura di tre posizioni. In particolare, Wallensköld sceglie di emendare i vv. 3 e 7, dove **MTU** leggono all'unanimità *sospris* (v.3) e *m'eüst la mis* (v. 7), correggendo con *pris* il v. 3 ed eliminando *la* al v. 7. Infine accoglie al v. 19 la lezione di **O** *ja por vos* contro *ja mais por vos* **MT**. Al v. 23 ravvisa invece un caso di anasinalefe, in cui la *e* atona finale del settenario precedente si fonde in sinalefe con la vocale iniziale del verso successivo, in modo tale che il computo complessivo dei due versi sia sempre di 11 posizioni. Anche per Meneghetti 2003, p. 78, lo schema metrico originale prevede un'alternanza di settenari

e ternari, con possibilità di anasinalefe per questi ultimi, ma il suo ragionamento è basato sempre sul testo di Wallensköld 1921, in cui sono per l'appunto corretti per congettura – e piuttosto arbitrariamente – i vv. 3 e 7, a dispetto di quanto riportato dall'intera tradizione manoscritta. La misura dei versi brevi costituirebbe un ulteriore argomento a favore della superiorità della versione di **O** secondo Schiassi 1999-2000, giacché in essa i versicoli sono effettivamente riconducibili tutti alla misura di tre posizioni, ma solo presupponendo anasinalefe per i versi 15, 19 e 23. La soluzione a nostro avviso più convincente è quella offerta da Barbieri 2013 e 2016a, *Metrica*, secondo cui l'irregolarità dei versi brevi, essendo una costante di tutte le versioni, deve verosimilmente risalire all'originale.

In conclusione, sulla scorta di Barbieri 2013 e 2016a, valutiamo decisamente preferibile la lezione di **MT**, giudicando arbitraria la scelta di Wallensköld 1921 di proporre un testo ibrido che segue per la prima strofe la lezione di **MT** e per la seconda quella di **O**, così come quella di Schiassi di stampare separatamente le tre versioni, tutte per lei passibili di assurgere al ruolo di originali. Di conseguenza, per quanto concerne la prima strofe, ripristiniamo la lezione originaria ai vv. 3 e 7, rigettando gli emendamenti operati in tali sedi da Wallensköld; accogliamo a testo le lezioni accettabili di **MT** ai vv. 8 (omissione di *je*, presente in **U**; in questa sede Wallensköld pubblica *la ou* a inizio verso, estraneo all'intera tradizione), 9 (*n'a* contro *ne vers* di **U**) e 12 (*ke* contro *por coi* di **U**), respinte da Wallensköld e giudicate espressamente da Schiassi errori comuni a **MT**. La triplice ipometria attestata ai vv. 8, 9 e 12, cui **U** reagisce con integrazioni varie, sempre in corrispondenza di forme del congiuntivo imperfetto di *estre*, fa pensare, come evidenzia Barbieri 2016a, nota al v. 8, che l'autore attribuisse a tali forme valore trisillabico. Concordiamo infine col giudizio di Resconi (scheda *TRALIRO*) di non attribuire valore congiuntivo alle lezioni ai vv. 5 e 10, ritenute da Schiassi 1999-2000, p. 408, passibili di istituire un legame tra **M** e **U** contro **T**: al v. 10 *ens* **T** è da ritenersi adiafora alla concorrente *en* **MU**, nonché riconducibile all'*usus* di **T** che la impiega di frequente; al v. 5 si oppongono le lezioni *si* **MU** e *s'en* **T** con buona probabilità adiafore poligenetiche. Più problematico è definire lo statuto del pronome *je*, presente in **MU**, al v. 5, ossia capire se si tratti di un'aggiunta operata dai suddetti codici o piuttosto di un'omissione di **T**. Tale omissione determinerebbe in effetti ipometria in **T**, salvo ammettere la possibilità di dieresi in *revenroie*; così è per Schiassi 1999-2000, p. 408, che accoglie a testo proprio la lezione di **T**, diversamente da Wallensköld 1921 e Barbieri 2016a che stampano invece la lezione di **M**. Soccorre forse, a supporto della bontà della lezione di **T** e della presenza di dieresi in *revenroie*, la testimonianza di **U**, il

quale integra, come **M**, il pronome *je* ma sostituisce *revenroie* con *vendroie*, probabilmente nell'intento di eliminare la conseguente ipermetria.

Per quanto riguarda la seconda strofe, accogliamo a testo la lezione di **MT** per i versi 13-15, contro Wallensköld che preferisce quella di **O**, e al v. 24, in cui la lezione *nomerai* di **MT**, ritenuta erronea da Wallensköld e Schiassi, è plausibilmente *difficilior* rispetto a quella di **O** (*n'amerai*). Inoltre, l'ordine dei versi 17-18 in **MT** sembra preferibile all'inversione attuata da **O** in termini di coerenza sintattica. È invece sicuramente da preferire la lezione di **O** ai vv. 18 (*voir* di **MT** è chiaramente *facilior*) e 22.

Si danno in appendice le versioni integrali di **O** e **U**. Base per la grafia è **T**.

Datazione. Assumiamo come *terminus post quem* l'inverno 1182, periodo di composizione di *Casutz sui de mal en pena* (*BdT* 80.9) di Bertran de Born, in cui si tessono le lodi di Matilde di Sassonia (cfr. III, *Datazione*). Come per la canzone III, anche in questo caso l'imitazione da parte di Conon punterebbe a uno straniante effetto parodico, evocando metro e melodia di una celebre canzone cortese di lode per apostrofare con violenza un'infida traditrice. La composizione di IV è dunque successiva al 1182 ma anteriore al 1200 ca., in cui si colloca il discordo plurilingue *BdT* 392.4 di Raimbaut de Vaqueiras. Il riferimento alla Terra Santa del v. 17 ha condotto Wallensköld a ritenere il testo posteriore al rientro di Conon dalla terza crociata. Supponendo di vedere riflessa nell'opera poetica la biografia del troviero, Wallensköld colloca la canzone in cima al gruppo di disamore, con l'unica eccezione di V che le viene anteposta. Il tradimento della dama sarebbe infatti legato alla partenza di Conon per la Terra Santa: così si spiegherebbe l'accusa rivolta alla donna di averlo inviato in Siria con l'inganno (v. 17). Oltre a ridimensionare, come di consueto, l'attendibilità della cronologia proposta da Wallensköld, riteniamo, con Formisano 1993, che tale riferimento non vada necessariamente interpretato come dato storico e autobiografico, tanto più che non si ha nessuna prova documentaria certa in merito a un'effettiva partecipazione di Conon alla terza crociata (cfr. Barbieri 2016a, nota al v. 17 e *Introduzione*, § 1.1.).

Suggestiva l'ipotesi formulata da Meneghetti 2003, p. 77, che immagina IV di Conon e il discordo plurilingue di Raimbaut concepiti o addirittura improvvisati insieme in seno a una scherzosa gara poetica a tema, incentrata sulle possibili reazioni dell'amante al tradimento o comunque al mutato atteggiamento della propria dama. L'occasione di tale incontro sarebbe da collocare, secondo Mene-

ghetti 2003, p. 79, nota 24, nel periodo di preparazione della IV crociata, probabilmente nel corso del torneo indetto da Thibaut III di Champagne presso il castello di Ecry-sur-Aisne nel novembre del 1199, quando i principi europei fecero voto di partire al seguito della Croce. Tavani 2001 insiste in particolar modo su questo evento come occasione di composizione del discordo di Raimbaut.

I

Belle doce dame chiere,
vostre grans beautés entiere
m’a si sospris
ke, se iere em Paradis
s’en revenroië arriere,
par convent ke ma proiere
m’eüst la mis
ke füisse vostre amis,
n’a moi ne füissies fiere,
car ainc ens nule maniere
ne forfis
ke füissies ma guerriere.

II

Por une k’en ai haïe
ai dit as autres folie,
come irous
mal ait vos cuers covoitos
ki m’envoia en Surie!
Fause, plus vaire que pie!
Ne mais por vous
n’averai mes iex plorous.
Fox est qui en vos se fie,
que vos estes l’abeïe
as soffraitous,
si ne vous nomerai mie.

I. 4. ke se iere] que se giere **M**, se iestoie **U** 5. s’en revenroië arriere] si revendroie ie arriere] **M**; si vendroie ie arriere **U** 8. ke fuisse] que fusse **M**, que ie fusse **U** 9. n’a moi ne fuissiez] na moi ne fussiez **M**, ne vers moi ne fussiez **U** 10. car ainc] conques **U**; ens] en **MU** 12. ke fuissies] que fussiez **M**, por coi fussiez **U**

II. 13. por une k’en ai haïe] ne lairai que ie ne die **O** 14. ai dit as autres folie] de mes maux une partie **O** 16. mal ait vos cuers] dahaz ait cuers **O** 17.

invertito con il v. 18 in **O** 18. fause plus vaire] fausse estes voir **MT** 19. ne mais] ia **O** 20. n'naverai mes iex] naurai mais les eulz **O** 21. *manca in* **TM** 22. que vos estes l'abeïe] vos estes de l'abeïe **TM** 24. nomerai] amerai **O**

Varianti formali

I. 1. belle] bele **MU**; doce] douce **M**, dolce **U** 2. grans] granz **MU**; beautes] biautez **M**, beltez **U** 3. sospris] soupris **M** 4. ke] que **M**; em] en **MU** 5. revenroie] revendroie **M** 6. convent] covent **U**; ke] que **MU** 8. ke] que **MU** 10. car] quar **M** 12. ke] que **M**

II. 1. Pro] pour **M**; k'en] quen **M** 15. come] com **MO**; irous] iroux **O** 16. covoitos] couvoitous **M**, couoitoux **O** 17. ki] qui **M**, qi **O**; Surie] Sulie **O** 18. fausse] fause **O**; ke] que **O** 19. por] pour **M**; vous] vos **O** 19. mais] maiz **M** 20. iex] ex **M**, eulz **O**; plorous] plourous **M**, ploroux **O** 21. vos] vous **M** 23. soffraitous] soufraitous **M**, souffraitous **O** vous] vos **O**

Traduzione

I. Bella, dolce dama cara, la vostra bellezza perfetta mi ha così sedotto che, se fossi in paradiso, ritornerei indietro, a patto che la mia preghiera mi mettesse nella condizione di essere vostro amante, e che voi non foste sdegnosa nei miei confronti, poiché mai in nessun modo ho agito male verso di voi da far sì che foste mia nemica.

II. Per una sola che ho odiato ho parlato male delle altre, come un folle. Sia maledetto il vostro cuore avido che m'inviò in Terra Santa! Falsa, più volubile di una gazza! Giammai per voi avrò gli occhi in lacrime. Folle è chi si fida di voi, poiché siete l'abbazia dei miserabili, sicché non vi nominerò affatto.

Note

1-12. Il componimento si articola in due strofi antitetiche per tono e contenuto. In questa prima strofe l'esaltazione cortese della dama sfocia nell'adorazione mistica: l'io lirico si dichiara disposto a rinunciare al Paradiso pur di ottonere il favore della sua amata, sancendo implicitamente la superiorità di quest'ultima. Nella seconda si passa, senza soluzione di continuità, all'invettiva misogina e alle accuse di incostanza. Come anticipato in sede di discussione testuale, la critica non ha mancato di sottolineare tale discrepanza tonale, giungendo nella maggioranza dei casi alla conclusione che si trattasse di due frammenti di canzoni differenti. Di questo avviso è anche l'ultimo editore dell'intero *corpus* di Conon Wallensköld 1912, e, in tempi più recenti, Formisano 1993 e Schiassi 1999-2000, la quale sospetta che il testo sia la risultante di un assemblaggio posticcio delle strofi di **O** e **U**. Già Scheler 1876 si esprimeva invece a favore della compattezza del testo, partendo dal presupposto che il registro della *chanson de change* è ben rappresentato nel *corpus* di Conon: anche in questo caso il poeta farebbe allusione a due amori differenti, il nuovo, del tutto positivo, elogiato nella prima strofe e il vecchio reso oggetto di vituperio nella seconda. Meneghetti 2003, oltre a confermare la teoria di un progetto unitario, sostiene altresì che la dama virtuosa e la dama infida, tratteggiate rispettivamente nella prima e nella seconda strofe, coincidano; si attua così un rovesciamento parodico che porta alle estreme conseguenze il tema del *change*, dal momento che i due oggetti del desiderio, gratificante l'uno e fonte di sofferenza l'altro, vengono a sovrapporsi: «è colei che viene dapprima apostrofata come "belle doce dame chiere" a rivelarsi subito dopo "fausse, plus vaire que pie"; è la sua vicinanza, che prometteva delizie superiori a quelle dello stesso Paradiso, a offrire invece afflizioni da "Abeïe / as Soffraitous"» (p. 73). Conon si starebbe servendo di una tecnica dialettica cara alla letteratura medievale e tipica ad esempio di Marcabru: un noto esempio – e forse il primo in volgare – è fornito dalla tenzone tra Marcabru e Uc Catola *Amics Marcabrun, car digam* (*BdT* 451.1), probabilmente modellata sul trattato abelardiano *Sic et non*, ma si ricordi anche *Ascout qui vol ausir* (*BdT* 434a.I) di Cerverí de Girona, denominato *maldit bendit* dall'autore stesso. Entrambi i testi si caratterizzano per l'accostamento di giudizi positivi e negativi diretti contro Amore, nel primo caso, o contro la natura muliebre, nel secondo (cfr. Meneghetti 2003, pp. 74-75). La struttura a contrasto delle due strofi avvicina inoltre IV, secondo Meneghetti, al genere del *descort*, il cui nucleo tematico consiste nello «squilibrio sentimentale del poeta causato dal disaccordo con la donna amata» (Canettieri

1995, p. 55). Sarà utile richiamare, a tal proposito, il componimento *Donna pros e richa* (*BdT* 16.11) del trovatore Albertet, accolto da Canettieri 1995 nel suo *corpus* dei *descortz*, in cui, a differenza di V, la brusca virata di tono si consuma all'interno delle singole strofi: l'elogio dei primi versi cede il passo a violente maledizioni scagliate contro la dama al termine di ogni *cobla*. L'affinità tra i due testi non è forse casuale, se si pensa al comprovato legame, personale e artistico, tra Albertet e Raimbaut de Vaqueiras, sicura conoscenza di Conon, nonché imitatore proprio di IV. *Donna pros e richa* presenta infatti il medesimo schema metrico del *Carros* di Raimbaut, ma ad oggi non è certa la direzione dell'imitazione. Su *Donna pros e richa* di Albertet si vedano Sanguineti 2009 e 2012. La vicinanza di IV al genere *descort* ne motiverebbe anche, secondo Meneghetti 2003, la ripresa da parte di Raimbaut de Vaqueiras in un più canonico discordo, *Eras quan vey verdeyar* (*BdT* 392.4), rafforzando la sua teoria circa la concomitante elaborazione dei due testi in occasione di una gara poetica a tema (Cfr. *Datazione*). Il tentativo di assimilare il componimento a quelli classificabili di norma come *descortz* giustificherebbe anche, in ultima analisi, l'irregolarità della misura dei versi brevi, essendo l'irregolarità metrica un tratto distintivo del genere (su cui si veda Canettieri 1995).

1. Il verso esordiale è ripreso testualmente da Raimbaut de Vaqueiras come *incipit* della *cobla* francese del suo *descort* plurilingue *Eras quan vey verdeyar* (*BdT* 392.4), in quello che è a tutti gli effetti un omaggio poetico a Conon (cfr. Brugnolo 1983, in partic. p. 81 e sgg., e *supra*, *Nota al testo*). L'espediente della citazione *cum auctoritate*, che prevede l'imitazione dei versi incipitari o dell'intera prima strofe del modello, conferma, come abbiamo visto, la superiorità della lezione di **MT**, nonché la correttezza della disposizione delle strofi ivi attestata (cfr. Barbieri 2013, p. 274; Barbieri 2016a, nota al v. 1 e *supra*, *Nota al testo*). Precisi riferimenti testuali a IV di Conon, in particolare alla prima strofe di **MT**, sono contenuti anche nella canzone di Raoul de Soissons, *Chançon legiere a chanter* (RS 778), il cui *incipit* è modellato su quello di un altro testo di Conon, ossia IX (Cfr. IX, nota al v. 1). Nello specifico, Raoul riprende da IV tre dei rimanti in *-iere* (*chiere* vv. 12 e 20; *maniere* v. 21; *entiere* v. 24) e l'*incipit*, variamente declinato: «A ma douce dame chiere. / De ma douce dame amer […] Ha! tant m'est douz li veilliers, / quant recort sa douce chiere / et sa tres bele maniere: / lors puis de .ii. echequiers / doubler les poinz touz entiers / de fine biauté entiere» (RS 778, vv 12-13 e 19-24). Notevole in questi versi la reiterazione in rima equivoca di *chiere*, che nella seconda occorrenza (v. 20) recupera

l'accezione ('volto') che aveva il suo corrispettivo occitano *cara* nel modello bertrandiano di Conon: «E la doussa cara pia» (*BdT* 80.9, v. 57).

2. *entiere* < ĭntĕger (*FEW*, IV, p. 734), dall'accezione primaria 'intera', riveste in questo caso il significato 'perfetta' (cfr. *God.* III, p. 265), nel senso di 'integra, completa, priva di danni o imperfezioni'. Meneghetti 2003, p. 72, nota 7, rammenta l'importanza, per la dialettica e l'estetica medievale, dell'equivalenza tra *integritas* e *perfectio*, enunciata esplicitamente da San Tommaso nella formulazione «integritas sive perfectio» (*Summa Theologiæ*, I, 39, 8); tale concetto viene ripreso ad esempio da Peire d'Alvernhe nel celebre manifesto poetico *Sobre·l vieill trobar e·l novel*, per vantare la superiorità della propria arte lirica su qualsivoglia esperienza poetica precedente: «c'anc tro per me no faitz vers entiers» (*BdT* 323.24, v. 4). Come ricorda Di Girolamo 1989, p. 108, «*entier* sembra avere nell'alverniate un significato morale, o morale e letterario al tempo stesso, l'opposto cioè delle parole 'rotte' che Marcabru criticava in certi trovatori». Nella nota introduttiva di commento alla sua edizione del *vers* di Peire, Del Monte 1955, p. 112, richiama un sirventese di Bernart Marti composto in risposta a quello di Peire d'Alvernhe al fine di smascherare la vacuità delle sue vanterie, testo basato sulla sistematica contrapposizione tra *entier* e *frag* ('fratto, spezzato'), già ben esplicitata nell'*incipit*: «D'entier vers far ieu non pes / ni ges de frag non faria» (*BdT* 63.6). Sul *vers* di Peire si veda anche Fratta 1966, pp. X-XII e pp. 153-154 Secondo Meneghetti 2003, p. 71, la prima strofe di Conon sembra volersi fondare, anche sul piano formale, sul concetto di *integritas*, sviluppandosi in un unico periodo lungo ben 12 versi; vi si oppone la *varietas* che connota la seconda strofe, frammentata in periodi brevi e paratattici, e caratterizzata da un andamento fratto e sussultante. La forma riflette dunque il mutamento di condotta della dama, la quale, da modello di virtù e bellezza «entiere», diviene «fause, plus vaire que pie» (v. 18).

3. La tradizione è unanime nel riportare la lezione *sospris*, emendata da Wallensköld con *pris* per ricondurre il verso alla presunta giusta misura, quella dei ternari presenti nella fonte bertrandiana. Nel rispetto della tradizione manoscritta, sull'esempio di Schiassi 1999-2000 e Barbieri 2016a, ripristiniamo *sospris*, participio passato del verbo *sosprendre*. *God*, VII, p. 556, registra per il participio *sospris* l'accezione di «épris; séduit», attestata anche in medio francese (cfr. *DMF*, s.v. *sousprendre*). Cfr. Colin Muset, *Sospris sui d'une amorette* (RS 972, v. 1) e Andrieu Contredit, *Quant voi paroir foille et flor et rosee*: «tost m'ot sospris quant je le resgardai» (RS 553, v. 11). L'espressione è del resto conforme all'*usus scribendi* di Conon, che la impiega altresì in X, v. 17.

4. Come ha mostrato Barbieri 2016a, nota al v. 4, il motivo della rinuncia al Paradiso, bene supremo, per amore della dama è topico nella lirica trovierica. Cfr. ad esempio Thibaut de Champagne, *Dame, l'en dit que l'en muert bien de joie*: «[...] qu'estre ne voldroie / en Paradis, s'ele n'i estoit moie» (RS 1727, vv. 13-14) e *Tot autressi com l'ante fet venir*: «si me vaudroit mieux un ris / de vos qu'autre Paradis» (RS 1479, vv. 53-54); Raoul de Ferrières, *Encore m'estuet il chanter*: «mieus en ameroie un baisier / ke la joie du paradis» (RS 818, vv. 43-44); Guillaume de Corbie, *Moins ai joie que je ne sueil*: «que muels qu'en paradis lassus / m'ameroie entre ses dous bras» (RS 998, vv. 39-40); il *jeu-parti* intrattenuto da Thibaut de Champagne e Guillaume le Vinier, *Sire, ne me celez mie*: «que, se nue la tenoie, / n'en prendroie paradis» (RS 1185, 53-54): per l'identificazione di *Guillaume*, interlocutore del re di Navarra Thibaut, con Guillaume le Vinier si veda Ménard 1983, p. 9. Negli esempi addotti, il motivo assume la forma di una priamel abbreviata, per la quale si veda Scarpati 2008a. Tale figura retorica prevede che un elemento di grande e riconosciuto valore venga rifiutato dall'io lirico per dare risalto a un secondo elemento, da costui considerato di maggior pregio e sul quale verterà la sua scelta; nel nostro caso – come nella maggioranza delle priamel abbreviate rintracciate da Scarpati 2008a nella lirica trobadorica – l'elemento prescelto dal poeta è la corresponsione dell'amata. — *iere* < ēram è il frutto della normale evoluzione fonetica dell'imperfetto latino di *estre*. Tale forma fu ben presto affiancata e poi del tutto soppiantata da *estoie*, lezione attestata in **U**, creatasi per analogia a partire dal radicale *est-* dell'infinito (cfr. Moignet 1988, p. 66-67). Le due lezioni concorrenti *iere* **TM** e *estoie* **U** sono pertanto adiafore. Risulta invece ridondante l'aggiunta del pronome *je* operata in tale sede da **MU**, a maggior ragione se si considera che entrambi i codici lo riportano anche al verso successivo.

5. *revenroie*: la forma in *-roie* del futuro, il cosiddetto futuro ipotetico per cui cfr. Moignet 1988, p. 67, si impiega nel periodo ipotetico che presenta *se* + imperfetto dell'indicativo (*se iere* al v. 4) nella protasi; nel costrutto «l'hypothèse est celle qui peut conditionner un procès présenté comme éventuel, dans le présent ou dans l'avenir» (Moignet 1988, p. 243), ma tale eventualità si colloca spesso nel dominio dell'irrealtà, come nel nostro caso. — Per l'assenza in piccardo della consonante intercalare *d* o *b* nei nessi secondari *n'r*, *l'r* e *m'l* si vedano Gossen 1970, p. 116, § 61 e Buridant 2000, p. 268, § 216, nonché V, nota al v. 10 e III, nota al v. 8. — Barbieri 2016a e Wallensköld 1921 accolgono in questa sede la lezione di **M**, che differisce da **T** per l'aggiunta del pronome *je*, inserito plausibilmente allo scopo di risolvere una presunta ipometria. Schiassi 1999-

2000 opta invece per la lezione di **T**, da noi parimenti promossa a testo, ammettendo la possibilità di dieresi in *revenroië*. Tale ipotesi sembra confermata dall'ulteriore testimonianza di **U**, che presenta sì il pronome *je*, ma modifica *revenroie* in *vendroie*, nel probabile intento di far tornare il computo metrico, risolvendo quella che deve aver percepito come un'ipermetria. — A *s'en* **T** (con elisione di *se* = *si* rafforzativo) si oppone l'adiafora *si* **MU**: in quest'ultimo caso l'accordo tra i due codici può facilmente essere frutto di poligenesi. *en* < inde è qui avverbio di luogo con funzione pronominale (cfr. Moignet 1988, p. 39 e pp. 147-150) e nello specifico assolve alla funzione di moto da luogo.

8. La triplice ipometria attestata in **MT** ai vv. 8, 9 e 12, laddove compaiono forme del congiuntivo imperfetto di *estre*, pare suggerire che l'autore dovesse considerarle trisillabiche (cfr. Barbieri 2016a, RS 1325, nota al v. 8). In effetti, secondo Moignet 1988, p. 79, i dialetti del Nord e dell'Est conoscono una forma *fuisse, fuisses, etc.* opposta al normale esito franciano *fusse, fusses, etc.* Se le forme *fuïsse* (v. 8), *fuïssiés* (v. 9) e *fuïssiés* sono attestate in **T** – codice, ricordiamolo, dalla forte coloritura piccarda –, **M** e **U** presentano invece le tradizionali *fusse* (v. 8), *fussiéz* (v. 9) e *fussiéz* (v. 12), che determinano inevitabilmente ipometria. Nel caso di **M** tale ipometria risulta irriducibile e causata plausibilmente da un'ignoranza delle forme trisillabiche dell'imperfetto tipicamente piccarde. **U** reagisce invece introducendo il pronome *je* al v. 8, sostituendo *ne vers* al *n'a* del v. 9 e *por coi* al *ke* del v. 12.

9. *N'a*. L'impiego di *a* nel senso di 'verso, nei confronti di' – *vers* è infatti la lezione alternativa di **U** – pare essere un tratto caratteristico della lingua di Conon (cfr. VII, v. 31 e I, nota al v.16); lo confermerebbe, secondo Barbieri 2016a, nota al v. 9, la ripresa di questo verso nella strofe guascona del discordo di Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vei verdejar*: «ab que no·m hossetz tan hera» (*BdT* 392.4, v. 28) — *fiere* < ferus (*FEW*, III, p. 478) significa 'selvaggia; crudele'. È notevole che tale aggettivo qualifichi sovente le dame ingrate destinatarie delle canzoni contro amore e contro le donne repertoriate da Jeanroy - Långfors 1921. Cfr. ad esempio le canzoni adespote *Amours est et male et bonne*: «Quant vers moi la truis si fiere?» (RS 1904, v. 22) e *El tens d'iver, quant vei palir* «Qu'el m'est si fere e dure» (RS 1439a, v. 38); cfr. infine Mahieu le juif, *Par grant franchise me convient chanter*: «Quant plus vos ser et je plus vos truis fiere» (RS 782, v. 22), un componimento singolare in cui all'interno di ciascuna strofe si giustappongono elogi e invettive, il cui modello è additato da Jeanroy 1898 in Albertet *Donna pros e richa* (*BdT* 16.11), su cui cfr. nota ai vv. 1-12. Per impie-

ghi analoghi del termine, in contesti di disamore trobadorici, cfr. Bernart de Ventadorn, *Estat ai com om esperdutz*: «que si·m fos fer'et estranha» (*BdT* 70.19, v. 36), nonché il già citato riscontro con Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vei verdejar*: «ab que no·m hossetz tan hera» (*BdT* 392.4, v. 28).

10. L' opposizione tra *ens* **T** ed *en* **MU** è tra adiafore poligenetiche. *ens* < intus è infatti avverbio che può fungere da preposizione ed evoca l'interiorità di un luogo (cfr. Moignet 1988, p. 322). Tale impiego preposizionale è ben attestato (cfr. *TL*, III, p. 738), nonché caratteristico dell'*usus* di **T**: cfr. a titolo esemplificativo Gontier de Soignies, *Quant li beaus tans a nous repaire*: «Ens mon cuer a un mot escrit» (RS 175, v. 21) e la nota corrispondente in Formisano 1990, p. 120).

11. *forfis*: perfetto di *forfaire* 'nuocere, danneggiare, fare un torto a qualcuno' (cfr. *TL*, III, p. 2090: «schaden, schaden zufügen» e *Mat*, p. 1591: «faire du mal, du tort (à qn)»), cfr. VIII, nota al v. 8.

13-14. Si accoglie per questi versi la lezione di **MT**, che diverge del tutto da quella di **O**: «Ne lairai que je ne die / de mes maux une partie». Il rimaneggiatore di **O**, intenzionato a creare un componimento interamente afferente al disamore e a farlo principiare con la strofe II di IV, deve aver riformulato questi versi per farne un'*incipit* adeguato. La versione di **U**, che di questa strofe (seconda in **MT** e prima in **O**) non salva nulla, presenta, per i due versi proemiali, una lezione decisamente prossima a quella di **O** (cfr. *Nota al testo*). Quest'ultima circostanza deve aver spinto Wallensköld 1921 a prediligere per i vv. 13-14 la lezione di **O**, sulla scia di Jeanroy 1892. In particolare, Jeanroy 1892, p. 423, ritiene che sia stato l'artefice dell'assemblaggio della prima strofe di **MT** con la seconda di **O** a modificare l'*incipit* originale di **O**, giudicandolo troppo connotato come esordio, e dando così vita ai vv. 13-14 di **MT**. Pensiamo che non vi sia ragione di dubitare della bontà della lezione **MT**, tanto più se si considera che essa richiama concetti espressi altrove da Conon. In questi versi, infatti, egli si rammarica di aver parlato male delle donne in preda all'ira, sebbene una sola di esse sia stata la causa delle sue sofferenze. Analogamente, in VIII, vv. 7-8, nel tentativo di discolparsi dalle accuse di misoginia, Conon ribadisce di aver sempre mirato a un unico obiettivo: «Je n'en chantai fors d'une solement, / qui bien forfist ke venjance en fu prise».

16-18. L'inversione dei versi 17-18 attuata da **O** e accolta a testo da Wallensköld 1921 e Schiassi 1999-2000, seppure accettabile sul versante della metrica, dal momento che restano invariate le due rime in *-ie*, mina la coerenza logico-sintattica del discorso; *m'envoia* presuppone infatti un soggetto di terza persona singolare, quale è il *vos cuers covoitos* del v. 16 di **MT**, mentre l'invettiva al v.

18 (sempre nell'ordine di **MT**) *fausse, plus vaire ke pie!* è indirizzata a un "voi", allocutivo con il quale l'io lirico si rivolge alla dama per tutto il componimento. Si aggiunga che il femminile *fausse* non può che riferirsi alla donna, *cuers* essendo sostantivo maschile.

17. *Surie.* Quest'unico accenno alla Terra Santa presente nella canzone ha determinato il suo accoglimento all'interno del progetto *TTC* a cura di Luca Barbieri e Linda Paterson, che raccoglie le canzoni di crociata di trovieri e trovatori. In realtà, il riferimento alla Terra Santa è qui funzionale esclusivamente all'accusa di volubilità mossa alla dama, tacciata di aver spinto con l'inganno l'io lirico a partire per la spedizione oltremare, al fine di perpetrare il tradimento durante la sua assenza. Non è infrequente, nelle canzoni di crociata, che l'io lirico rimetta all'arbitrio dell'amata la scelta della partenza, come ulteriore prova della subalternità dell'amante implicita nel legame erotico-vassallatico. Un chiaro esempio è in Bertran de Born, *Ara sai eu de pretz qals l'a plus gran*: «Mas ben es ver q'a tal dompna·m coman / si·ll passatges no·ill platz, non crei qe i an» (*BdT* 80.9, vv. 49-50); si ricordi che la prima redazione di questo testo *Ara parra de pretz qals l'a plus gran* (Ed. Sanguineti 2019), tràdita da **M^{P}**, è inviata da Bertran proprio a Conon, tramite il *senhal Ysombart*. Nell'ordinamento dei componimenti ad opera di Wallensköld 1921, IV funge da spartiacque tra le canzoni d'amore tradizionali, seguite dalle due canzoni di crociata, e le canzoni afferenti al disamore, con la sola eccezione di V che le viene anteposta. Proprio il riferimento alla passata esperienza della crociata spinge Wallensköld a collocarla nel periodo immediatamente successivo alla terza crociata, ma non vi sono prove che documentino un'effettiva partecipazione di Conon alla terza crociata, benché VI e VII siano state certamente composte per quell'occasione (cfr. Barbieri 2016a, *Contesto storico e datazione*). Concordiamo infine con Formisano 1993, p. 148, nel ritenere che tale accenno alla Terra Santa non debba essere interpretato necessariamente come riferimento storico o autobiografico. Si noterà infine il rovesciamento simbolico, nonché ironico, della Gerusalemme celeste evocata nella prima strofe, a riprova dello stretto legame tra le due strofi: se nella strofe I l'io lirico si dichiara disposto ad allontanarsi volontariamente dal paradiso, pur di trovarsi in presenza dell'amata, nella seconda è quest'ultima a inviarlo con l'inganno nella Gerusalemme terrena (cfr. Meneghetti 2003, p. 72).

18. La lezione di **MT** (*fausse, voir, plus que pie*, traducibile con 'falsa, davvero, più di una gazza') è certamente *facilior* rispetto alla concorrente di **O** (*fausse, plus vaire que pie*), come unanimemente riconosciuto da tutti gli editori

precedenti. *vaire* < varius (*FEW*, XIV, p. 182) riveste qui l'accezione di 'incostante, mutevole'. L'accusa di incostanza in amore mossa nei confronti della donna *chamjairitz* è una delle più ricorrenti nelle canzoni occitane di disamore (cfr. Sanguineti - Scarpati 2013, p. 25 e sgg.), ma anche nei componimenti oitanici contro Amore e contro le donne raccolti da Jeanroy - Långfors 1921 abbondano le invettive destinate a dame volubili: cfr. il *refranh* in Jaquemin de la Vente, *Ma chanson n'est pas jolie*: «Fausse feme soit honie / et de put afaire / qui de chascun qui la prie / veut son ami faire» (RS 1171, vv. 9-12) o Jacques de Hesdin, *Je chant come desvés*: «feme va plus que vent» (RS 922, v. 38). Nella *comparatio* sviluppata da Conon, come elemento figurato cui raffrontare la volubilità dell'amata viene scelta la gazza (*pie* < pica), uccello noto per la sua loquacità e per la sua incostanza. Il verso pare allora richiamare, come già intuito da Meneghetti 2003, p. 75 e poi da Barbieri 2013, p. 273, la *flor pic-vairada* evocata nel *vers* di Marcabru, *Estornel, cueill ta volada* (*BdT* 293.25) (su cui cfr. Roncaglia 1957, Meneghetti 1995 e Lazzerini 2000), nella medesima *cobla* che contiene l'accenno all'*abat Saint Privat* collegato all'*abeïe as soffaritous*, qui menzionata al v. 22 (cfr. *infra*, nota al v. 22); per altri legami tra il *vers* dell'*estornel* di Marcabru e IV cfr. Barbieri 2013, pp. 273-274. Dopo aver lamentato la condotta della dama infedele, 'amica di mille signori' (*BdT* 293.25, v. 59), Marcabru dichiara: «de fin'amor dezirada / a una flor pic-vairada / plus qued autruna pauzada» (*BdT* 293.25, vv. 67-69). *flor* è chiaramente un riferimento osceno al sesso femminile, impiegato con tale accezione già nella letteratura latina (cfr. Gaunt - Harvey - Paterson 2000, nota ai vv. 67-68) e assurge qui a simbolo o immagine metonimica della donna infedele. Per definire la sua colorazione cangiante, Marcabru impiega infatti l'espressione *pic-vairada*. *pic*, da pica 'gazza', significa 'pezzato', mentre *vairada*, ossia 'mutata', rimanda a *vair* 'vaio', termine cromatico che designa sempre un colore variegato, cangiante. Di Luca 2005, pp. 371-372 e pp. 385-388, ha illustrato come tali colori assumano nella lirica trobadorica il significato simbolico di 'mutevole, incostante nel comportamento' proprio a partire da Marcabru, divenendo, nel linguaggio cromatico di quest'ultimo, emblemi della *fals'amor*. È nello specifico la formula combinata dei due colori, coniata appunto da Marcabru, che pare essere alla base della comparazione imbastita da Conon.

21. Nel verso, mancante a **MT** e che è stato possibile reintegrare grazie alla testimonianza di **O**, l'io lirico mette in guardia futuri amanti dal rischio di compiere la sua stessa follia, riponendo la propria fiducia in una cattiva signoria. Come ha mostrato Squillacioti 2015, p. 61, la follia è la qualità che chi dice 'io'

più di frequente si attribuisce nelle canzoni di disamore; tale follia, aggiunge Squillacioti, va intesa più nel senso di stoltezza che di perdita di senno. Per un'espressione analoga, ma dalla connotazione espressamente misogina, cfr. *Roman d'Eneas*: «Fous est qui an feme se fie» (v. 1600), rovesciata da Maria di Francia nel *Lai d'Eliduc*: «Mut est fole ki humme creit!» (v. 1084). Considerati i legami stringenti che intercorrono tra IV e il *vers* dell'*estornel* di Marcabru (cfr. *supra*, nota al v. 18 e *infra*, nota ai vv. 22-23), è probabile che la fonte diretta per questo verso sia proprio il v. 26 di *Estornel, cueill ta volada*: «va, ben es fol qui s'i fia» (*BdT* 293.25).

22-23. *abeïe as soffraitous.* Qualificata come «allusion obscure» da Wallensköld (1921, p. 37, s.v. *soffraitous*), l'espressione rimanderebbe a un ignoto detto popolare per Jeanroy 1892, p. 421, il quale propone di tradurla con «rendez-vous des misérables»; egli suggerisce che l'intento di Conon sia di assimilare la donna a una dimora poco confortevole, alludendo alla cattiva accoglienza da lei riservatagli. Decisamente più convincente la lettura di Barbieri 2013, p. 274, e 2016a, nota al v. 22, secondo cui si tratterebbe di una metafora ironicamente ispirata dalle litanie della Vergine, nello specifico dall'appellativo *refugium peccatorum* ivi attribuito a quest'ultima. La dama di Conon è infatti accusata, con palese allusione sessuale, di essere troppo accogliente verso i bisognosi e i miserabili: *soffraitous* < suffringere (*FEW*, XII, p. 416) ha il significato di 'indigente; miserabile' (*Mat*, p. 3146). L'immagine dell''abbazia dei miserabili' risulta allora affine a quella della lupa cui è assimilata la donna infida in V, v. 22 (cfr. *nota ad locum*), avvezza ad accoppiarsi con i membri peggiori del branco. Un ulteriore riferimento, rintracciato già da Roncaglia 1957, pp. 47-55, e Riquer 1975, pp. 214-215, è all'*Abat Saint Privat* evocato ai vv. 72-73 del *vers* dell'*Estornel* (*BdT* 293.25) di Marcabru (per cui cfr. *supra*, nota ai vv. 1-12, al v. 18 e al v. 21). L'abbate è qui metafora del membro sessuale maschile e con tale significato il termine ricorre anche altrove (cfr. Gaunt 1993). Barbieri 2013, p. 274, ritiene inoltre che sia possibile rintracciare, tra le due espressioni (*abeïe as souffraitous* e *Abat Saint Privat*), un legame formale, dato dall'identico uso dell'*enjambement*, ma anche una relazione semantica tra l'etimo di *soffraitous* (< suffractum 'rotto, spezzato') e quello di *Privat* (< privatus 'privato (di qualcosa), sprovvisto'). Se l'abbate, per Marcabru e quindi per Conon, si identifica con il membro maschile, è evidente a cosa voglia alludere Conon nel definire la dama 'abbazia che accoglie i bisognosi'.

Appendice

RS 1131 (ms. **O**)

I
Ne lairai que je ne die
de mes maux une partie
com iroux.
Dahaz ait cuers covoitoux,
fause, plus vaire que pie
qi m'envoia en Sulie!
Ja por vos
n'avrai mais les eulz ploroux.
Fox est qui en vos se fie
que vos estes l'abeïe
au souffraitous
si ne vos amerai mie.

II
He bele tres douce amie
qi semblez rose espannie,
aiez merci
de vostre leal ami
qui de si fin cuer vos prie
que, s'il a troite florie
au Vanredi,
n'a pas le bec si jauni
que de vos ait grant envie.
S'aimme mieuz, que que nuns die
oisel rosti
que la vostre compaignie.

Traduzione

I. Non tralascerò di dire neanche una parte dei miei mali, come adirato. Sia maledetto il cuore avido, falsa, più mutevole di una gazza, che mi inviò in Terra Santa! Mai per voi avrò gli occhi in lacrime. Folle è chi si fida di voi, poiché voi siete l'abbazia dei miserabili, sicché non vi amerò affatto.

II. Bell'amica, tanto dolce, che sembrate rosa appena sbocciata, abbiate pietà del vostro leale amico che vi prega con cuore sincero, ché, se egli ha trota farcita il venerdì, non è così sprovveduto da avere ancora voglia di voi. Si ama meglio, checché se ne dica, un uccello arrostito che la vostra compagnia.

Note

13. Cfr. Colin Muset, *En ceste note dirai*: «Ma bele douce amie […] / Bele tres douce amie» (RS 74, vv. 37 e 45). Come anticipato in sede di discussione testuale, tale appellativo non è conforme all'*usus* di Conon. Egli impiega il sostantivo *amis*, declinato al maschile, in un'unica occasione, ossia proprio nella prima strofe di IV, v. 8, riferendolo a sé: è la richiesta di *mercé* formulata da un io lirico posto in evidente condizione di subalternità. Alla donna amata o vituperata, Conon riserva invece sempre l'appellativo *dame*.

14. La rosa è di certo l'elemento floreale più impiegato dalla poesia medievale, come termine di paragone figurato, per imbastire *comparationes* finalizzate alla *laudatio muliebris*, come testimonia (cfr. Joret 1970, p. 359: «Entourée de légendes si nombreuses, regardée comme la compagne et le symbole du printemps et de l'amour, l'emblème de la personne aimée, la rose a occupé une place considérable dans la poésie du moyen âge; comme leurs précurseurs de l'antiquité, les poètes de cette époque lui ont emprunté les comparaisons et les images les plus variées et lui sont redevables de quelques-unes de leurs plus belles descriptions». Nell'ambito specifico della lirica trobadorica, la dama viene spesso accostata alla rosa in virtù di peculiari qualità di quest'ultima, quali la freschezza, la bellezza o la sua supremazia all'interno della specie (cfr. Scarpati 2008, pp. 68-73). Nel nostro caso, l'io lirico sembra alludere alla bellezza in fiore della dama, fresca e radiosa, che la assimila a una rosa appena sbocciata: *espanir* < spannjan (*REW*, p. 611, § 8117) ha infatti il significato di 'sbocciare', 'fiorire', 'aprirsi' (cfr. *TL*, III, p. 1145; *God*, III, p. 508). Delle 25 occorrenze del participio passato *espanie* riscontrate nella lirica trovierica, in ben 22 casi esso ricorre nello stilema *rose espanie*, attestato perlopiù nella produzione posteriore a Conon, specie nei *Jeux partis* e nelle canzoni religiose di Gautier de Coinci. Cfr. Colin Muset, *Quant li malos brut*: «bien i vodroie m'amie / qui samble rose espanie / por faire une raverdie» (RS 2079, vv. 64-66) e *En ceste note dirai*: «Ma bele douce amie / la rose est espanie» (RS 74, vv. 37-38); Gautier de Dargies, *He Diex! Tant sunt maiz de vilainnes gens*: «Douce dame, le vostre biau cors gent, / vostre vis rouvelent / comme rose espanie» (RS 684, vv. 33-35).

18-21. In questi versi si assiste a una brusca virata di tono: dall'elogio, accompagnato alla richiesta di mercé, si passa alla minaccia del cambio di dama, finanche all'aperto vituperio. Nella sua rivalutazione della versione di **O**, Schiassi 1999-2000, p. 411, ha ritenuto di rintracciare in tali versi, e soprattutto nella «digressione gastronomica» ivi esposta, una eco del modello bertrandiano

Casutz sui de mal en pena: «Faicha ai longa carantena, / mas oi mais / sui al digous de la cena» (*BdT* 80.9, vv. 10-12). Qui Bertran dichiara di aver fatto una lunga quaresima – intesa come digiuno d'amore nell'attesa di una ricompensa – ma di essere ormai giunto al *digous de la cena*, ossia il giovedì santo, giorno dell'ultima cena. Afferma dunque che morirà se un bacio dell'amata non giungerà a salvarlo prima che sia troppo tardi, riferendosi all'arrivo imminente del venerdì santo, giorno della passione di Cristo. Nella metafora quaresimale impiegata in tali versi da Bertran si è ravvisata chiaramente una traccia del *débat Carestia*, per cui cfr. Spetia 2017, dibattito cui, come abbiamo visto, Conon non risulta affatto estraneo (cfr. *Introduzione*, § 1.3. e V, note ai vv. 11, 15-16, 17 e 38-40). Stupisce in effetti il riferimento al 'venerdì' del v. 19 di **O**, poiché potrebbe trattarsi anche qui di un'allusione metaforica al venerdì santo e dunque alla fine del digiuno quaresimale: l'io lirico esorta la dama, con fare minaccioso, ad accordargli il suo favore quanto prima, poiché potrebbe presto rimpiazzarla con una pretendente più avvenente (la *troite florie* del v. 18, per cui si veda *infra*, nota al v. 18). Ad ogni modo, si sono già esposte minutamente, in sede di discussione testuale, le ragioni che portano a dubitare della paternità cononiana di tale strofe di **O**; anche il legame ravvisato tra essa e il testo di Bertran, in virtù del lessico gastronomico che vi trova impiego, appare forzato. Infatti, tale lessico sembra piuttosto debitore del lirismo edonista di Colin Muset (cfr. *Nota al testo*), come si evince dal raffronto con *En ceste note dirai*: «Vos serez bien servie / de crasse oe rostie / et bevrons vin sus lie, si merrons bone vie» (RS 74, vv. 42-45) e *Quant li malos brut*: «et se j'ai trutes flories, / gastiaus et poilles rosties, / bien i vodroie m'amie / qui samble rose espanie / por faire une raverdie» (RS 2079, vv. 62-66). Per l'ignoto autore della redazione di **O**, *vanredi* indicherà allora semplicemente il giorno consacrato, nella cultura cristiana, al consumo del pesce, essendo interdetto quello della carne.

18. *troite florie*: 'trota farcita', cfr. *TL*, X, p. 712, che cita questo verso, riportando per *florie* il significato: «wohl weiß»; unico raffronto puntuale in Colin Muset, *Quant li malos brut*: «et se j'ai trutes flories» (RS 2079, v.62). Si tratta di un piatto ricco e pregiato, di certo riservato ai lauti banchetti nobiliari: cfr. Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*: «Ce fu un samedi de nuit, / que mangierent peisson et fruit, / luz et perches, saumons et truites / Et puis poires crües et cuites» (v. 4265), ma soprattutto il *jeu-parti* tra Jehan Bretel e Audefroi le Bastart, *Sire Audefroi, ki par traïson droite*: «Jehan Bretel, bon mengier est de troite / mais qi l'avroit par embler, / se fust perchus, mort amere e destroire / l'en couvenroit

endurer» (RS 1850, vv. 31-34). Il motivo del contendere tra i due tenzonanti riguarda la liceità della conquista amorosa tramite l'inganno, che verrebbe dunque impiegato per un giusto fine. Nei versi citati, Audefroi redarguisce l'interlocutore imbastendo l'icastica metafora della trota, definita *bon manger* ('cibo pregiato'): chi se ne impossessa per mezzo del furto o dell'inganno merita un atroce supplizio. Anche nel nostro caso la trota farcita è metafora per la donna e pare alludere, in chiave certamente ironica, a una più succulenta conquista che potrebbe far scemare il desiderio verso la dama ingrata cui è destinato il componimento. L'autore sta dunque formulando la minaccia del *change*. Sul modulo della *chanson de change* si vedano Sanguineti-Scarpati 2013, *Introduzione*, Zinelli 1996, Bertolucci Pizzorusso 1993 e cfr. V, nota ai vv. 15-16.

20. *bec jauni*. *bec-jaune* o *béjaune*, letteralmente 'becco giallo', è un'espressione ingiuriosa tuttora in uso nel francese, impiegata con l'accezione di 'stolto, stupido, ignorante'. Essa designa originariamente il becco dei giovani uccelli ancora provvisto di una sorta di pellicola gialla che si perde nello sviluppo, e che diviene dunque sinonimo di inesperienza o ignoranza. Cfr. *Mat*, p. 376, *God*, *complément*, III, p. 508 e soprattutto *TL*, IV, p. 1603, che riporta integralmente la presente strofe, chiosando il v. 20 come segue: «ist nicht so unerfahren, so dumm», ovvero 'non è mica così stolto'. *jauni* è participio passato del verbo *jaunir*, di conseguenza il senso letterale del verso sarà 'non ha il becco così ingiallito'. Si veda *Roman de la Rose*: «Sanz faille, ce n'est pas merveille / se n'en savez ne quartier ne aune, / car vous avez troup le bec jaune» (vv. 12812-12814).

21. *envie* < invĭdia (*FEW*, IV, 799) assume in tale contesto l'accezione di 'voglia, desiderio', nello specifico 'desiderio amoroso' (cfr. *TL*, III, p. 713: «lust, verlangen»). Sull'impiego del termine nella lirica cortese come occasionale sostituto di *talent* o *desir* si veda Lavis 1972, pp. 73-74.

22. Per l'uso della relativa indeterminata con valore concessivo introdotta dalla locuzione congiuntiva *que que* seguita dal congiuntivo si veda Ménard 1994, p. 90, § 78. – *nuns* non sta per *nus*, caso retto di *nul* < nullus, ossia 'qualcuno', come asserito da Schiassi 1999-2000, p. 416, nota al v. 22, bensì è il caso retto, con marca sigmatica, di *nun* < nec unum (cfr. Ménard 1994, p. 44, § 27), dal medesimo significato 'alcuno, qualcuno'. Si è scelto di renderlo in traduzione con il 'si' impersonale. Tra gli innumerevoli raffronti citiamo *Ne chant pas que que nus die* (RS 1133), assegnata da Linker 1979 a Philippe de Nanteuil, e Comte de Bretagne, *Noviaument m'est pris envie*: «n'el siede, que que nus die» (RS 1141, v. 5).

RS 1137 (ms. **U**)

I Talent ai que je vos die
de mes maus une partie
en autre chant,
qu'ensi me vient a talent;
mais ma chiere dolce amie,
por cui mes cuers s'umelie,
maintenant
qu'ele me face creant
de sa dolce compaignie!
Ne por riens que nus men die
a mon vivant
n'istrai de sa seignorie.

II Fine amors n'esgarde mie
a savoir nen a folie
n'au melz vaillant,
ainz fait de tot son talant.
Et cil qi plus l'a servie
et qi ne la triche mie
doit faire tant
que nuns ne s'en voist plaignant;
mais chescuns jure et affie
qi nus hom qi soit en vie
n'aime tant,
por ce nes conoist hom mie.

III Bele doce dame chiere,
vostre granz beltez entiere
m'a si sospris
se j'estoie en Paradis
si vendroie je arriere,
par covent que ma proiere
m'eüst la mis
que je fusse vostre amis
ne vers moi ne fussiez fiere

c’onques en nule maniere
ne forfis
por coi fussiez ma guerriere.

IV ……
……
……
……
per tot l’or de Saint Denise
n’istroie de son servise,
ainz faz savoir
qu’ancor la cuiz veoir
tote nue en sa chemise
si k’entre ses .ii. bras gise
A mon voloir,
S’iert del tot a ma devise.

Traduzione

I. Ho voglia di dirvi parte dei miei mali in un altro canto, poiché così mi viene a desiderio; ma la mia cara dolce amica, per cui il mio cuore si umilia, mi faccia subito promessa della sua dolce compagnia! Qualunque cosa possano dirmi, non abbandonerò la sua signoria finché sarò vivo.

II. L'amore perfetto non bada affatto né a sapere né a follia, né al più valoroso [né a chi sia il più valoroso], anzi fa completamente ciò che vuole. E colui che più l'ha servito e che non lo tradisce affatto deve fare tanto di più perché nessuno soffra; ma ciascuno giura che nessuno ama tanto, perciò non lo [l'amore perfetto] si conosce affatto.

III. Bella, dolce dama cara, la vostra bellezza perfetta mi ha così sedotto che, se fossi in paradiso, ritornerei indietro, a patto che la mia preghiera mi mettesse nella condizione di essere vostro amante, e che voi non foste sdegnosa nei miei confronti, poiché mai in nessun modo ho agito male verso di voi da far sì che foste mia nemica.

IV. […] per tutto l'oro di Saint Denise, non abbandonerò il suo servizio, anzi faccio sapere che ancora penso di vederla interamente nuda nella sua camicia, cosicché io possa giacere tra le sue braccia a mio piacimento, così sarà del tutto a mia disposizione.

V

Se raige et derverie (RS 1128)

Mss: **M**, c. 46 v (*me sire Quenes de betune*); **T**, c. 99 v (*me sire quenes*); **e** (anon.; Rinoldi 2018, pp. 101-102).

Edizioni: Scheler 1876, p. 27; Wallensköld 1891, p. 232; Wallensköld 1921, p. 10; Schiassi 1999-2000, p. 422.

Altre edizioni: Buchon 1840, I, p. 421; Dinaux 1843, III, p. 392; Brakelmann 1870-1891, p. 88; Wallensköld 1917, p. 10 (edizione diplomatica di **e**); Rinoldi 2018, pp. 101-102 (edizione diplomatica di **e**).

Metrica: a6' b6 a6' b6 b6 a6'a6' b6 (MW 860, 123). Cinque *coblas doblas* (2+2+1) composte da otto senari. Rima a: I-II *-ie*; III-IV *-aige*; V *-ure*; rima b: I-II *-er*; III-IV *-i*; V *-or*.

All'interno della strofe si può individuare una ripartizione in *frons* a rime alternate a'ba'b, e *cauda* ba'a'b a rime incrociate. Tale tipologia strofica è definita *crotzencadenada* dalle *Leys d'Amors* (ed. Anglade 1919-1920, vol. II, pp. 124-5). La rima b, propria dei due versi contigui che rispettivamente chiudono la *frons* e introducono la *cauda*, funge da concatenazione tra le due partizioni della strofe. Come rilevato da Dragonetti 1960, p. 386, la strofe isometrica *crotzencadenada* di otto decenari pare essere la più diffusa nella tradizione lirica oitanica. In effetti, la formula rimica ababbaab ricorre in ben 128 componimenti trovierici, 64 dei quali composti in soli decenari. Il medesimo schema metrico, di tutti senari e con identica alternanza di rime maschili e femminili, è attestato in ambito francese solo in altri due componimenti, ovvero *Bien s'est Amours honie* (RS 1163), attribuito a Robert de Reims e *Ne sai mès en quel guise* (RS 1623) di Audefroi le Bastart. Nella tradizione trobadorica, la medesima formula rimica figura in 12 componimenti dove il metro più diffuso è il decenario, mentre il senario risulta del tutto assente (Frank 295). Si è tuttavia rintracciato un unico esempio, nella lirica provenzale, di canzone con strofi di 8 versi, tutti senari maschili e femminili (Frank 312.1), il cui schema metrico (a6'b6a6'b6b6b6a6'b6) differisce da quello di V solo per il sesto verso. Il componimento in questione è *Quan lo dous temps*

comensa (*BdT* 392.27), che i soli codici provenzali **C** e **R** attribuiscono a Raimbaut de Vaqueiras, in disaccordo con gli altri testimoni che offrono varie attribuzioni. Sul componimento e le diverse ipotesi attributive si veda la scheda in *BEdT* e *infra*, nota ai vv. 33-35. Infine, Meneghetti 2003, p. 70 mette in luce i legami formali intrattenuti dal presente componimento con Bernart de Ventadorn, *Estat ai com om esperdutz* (*BdT* 70.19): le due canzoni presentano un identico schema rimico, nonché tre rime in comune (*-or*; *-ar* / -er; -atge / -aige) (per l'importanza di tale legame si veda *Introduzione*, § 1.3.).

Si segnala la presenza di numerose rime tecniche. Le rime ricche sono le più diffuse: ai vv. 2 e 5 (*amer* : *blasmer*), ai vv. 6 e 9 (*fausnie* : *felonie*), ai vv. 14 e 15 (*perie* : *prie*), ai vv. 17 e 31 (*imaige* : *homaige*) e ai vv. 34 e 40 (*humor* : *amor*). Vi è rima inclusiva ai vv. 7 e 11 (*servie* : *vie*); rima inclusiva, nonché derivativa, ai vv. 8 e 12 (*fier* : *deffier*); infine una rima identica ai vv. 24 e 32 (*li*).

Sul piano retorico, osserviamo l'allitterazione nei rimanti ai vv. 13, 14, 15 e 16 (*penser*, *perie*, *prie*, *esperer*), nonché l'allitterazione della fricativa dentale [v] ai vv. 10 e 11 (*vous vaurai esprover / tolu m'aves la vie*). Vi è inoltre *annominatio per immutationem* tra i rimanti ai vv. 2 e 40 (*amer* : *amor*). L'anafora ai vv. 15 e 18 (*cele*) si somma alla ripresa anaforica di *Amors* ai vv. 7 e 9.

Ricorre infine con una certa insistenza la figura del *tricolon*: vv. 1-2 (*raige* : *derverie* : *destrece*), vv. 19-20 (*vil* : *anuieus* : *failli*), vv. 33-34 (*dure* : *sans eve* : *sans humor*), vv. 37 (*fruit* : *foille* : *flor*), vv. 38-39 (*mesure* : *raisons* : *droiture*).

Schema melodico: A A B (Tischler 1997, n° 649). Melodia in **MT**.

Nota al testo. L'archetipo si dimostra sulla base di un errore – anche piuttosto rilevante, data la posizione incipitaria – al v. 1: **M** riporta la lezione presumibilmente corretta *Se*, laddove **T** ed **e** leggono erroneamente *Cest*. Pur non essendoci di fatto accordo unanime in errore, in **M** è visibile l'espunzione di due lettere a seguito di *Se-*. Anche se le ultime due lettere e i relativi punti di espunzione sono stati successivamente erasi, è possibile leggere, dietro questi ultimi due caratteri, il nesso consonantico *-st*. Si ritiene dunque che la lezione originaria di **M**, e quindi quella del suo antigrafo, dovesse essere l'erronea *Cest*, come per il resto della tradizione. È verosimile l'ipotesi di un intervento emendatorio del copista di **M**.

M tramanda solo una lezione palesemente erronea, in quanto priva di senso, al v. 25: *qa pas grant vassellaige* contro *n'a pas grant vassellaige* **Te**.

T trasmette corrotto il v. 30: *deschance* (contro *desgage* **Me**) falsa la rima.

e riporta almeno due errori separativi al v. 13: *kil m'as fait penser* contro *la m'avés fait penser* MT, che risulta ipometro, e al v. 17: *k'imagene* (contro *k'imaige* **T** / qu'ymage **M**), sebbene non alteri la misura del verso, falsa la rima in *-aige*.

e tramanda diverse lezioni deteriori, ad esempio al v. 11 (*tolue mas*) e al v. 34 (*sans seve*; *sans amor*). Si adotta **T** come base per il testo critico.

I. Se rage et derverie
et destrece d'amer
m'a fait dire folie
et d'amors mesparler
nus ne m'en doit blasmer.
S'ele a tort mi fausnie,
Amors, qui j'ai servie,
ne me sai ou fïer.

II. Amors, de felonie
Vous vaurai esprover:
tolu m'avés la vie
et mort sans deffïer.
La m'avés fait penser
ou ma joie est perie.
Cele qui jou em prie
me fait d'autre esperer

III. Plus est belle k'imaige
cele ke je vos di,
mais tant a vill coraige
anuieus et failli,
k'ele fait tot ausi
com la leuve sauvaige
ki des leus d'un boskaige
trait le pieur a li.

IV. N'a pas grant vassellaige
fait, s'ele m'a traï:
Nus ne l'en tient por saige
ki son estre ait oï!
Mais puis k'il est ensi
k'ele a tort mi desgaige,
Je li renc son homaige
et si me part de li.

V. Mult est la terre dure
sans eve et sans humor
ou j'ai mise ma cure;
mais n'i keudrai nul jor
fruit ne foille ne flor,
s'est bien tans et mesure
et raisons et droiture
ke li rende s'amor.

I. 1. Se] *In* **M** *dopo* se *espunzione, forse di* st, Cest **T**, Cest **e**; derverie] *leggibile solo* der **e** 6. S'ele] Se **M**

II. 8. sai] *illeggibile in* **e** 11. tolu m'aves] tolue mas **e** 13. la m'avés] kil mas **e** 16. esperer] *leggibile solo* er **e**

III. 17. k'imaige] kimagene **e** 18. ke] dont **e** 19. tant] *illeggibile in* **e** 24. pieur] *leggibile solo l'iniziale* p **e**

IV. 1. N'a] Qa **M** 28. *leggibile solo* son estre ai **e** 30. desgaige] dechasce **T** 31. rent] ren . **e**

V. 2. sans eve] sans seve **e** 34. humor] amor **e** 35. j'ai] ai **e**; cure] *illeggibile in* **e**

Varianti formali

I. 1. raige] rage **Me** 3. fait] fet **M** 4. d'amors] damours **T**, damor **e** 6. s'ele] seele **e**; mi fausnie] me faunie **M** 7. qui] qe **e** 8. ou] u **M**

II. 9. amors] amours **M**; felonie] felenie **M** 10. vous] vos **e**; vaurai] voudrai **M**, vorrai **e**; esprover] esprouuer **M** 11. m'avés] mavez **M** 12. deffïer] desfier **M**, defier **e** 13. m'avés] mavez **M** 14. ou] u **M** 15. qui] cui M; jou] ie **M**; em prie] en prie **M**

III. 17. belle] bele **M**; k’imaige] quymage **M**; 18. ke] que **M**; vos] vous **M** 19. mais] maiz **M**; vill] vil **e**; coraige] corage **M** 20. anuieus] anoieus **e** 21. k’ele] quele **M**, qele **e**; ausi] ansi **e** 22. leuve] louue **M**; sauvage] sauuage **Me** 23. ki] qui **M**; boskaige] boschage **M**, boscage **e** 24. pieur] poieur **M**

IV. 25. vassellaige] vasselage **M** 26. trai] trahi **M** 27. por] pour **M**; saige] sage **M** 28. ki] qui **M** 29. mais] maiz **M**; kil] quil **M**; ensi] einsi **M** 30. desgage] degage **M**, desgage **e** 31. renc] rent **M**; homaige] homage **Me**

V. 33. mult] mout **M** 34. sans] sanz **M**; eve] iaue **M**; humor] humour **M** 35. ou] u **M**; 36. mais] maiz **M**; keudrai] queudrai **M**, cuedrai **e**; ior] iour **M** 37. foille] fueille **M**; flor] flour **M** 38. tans] tens **M** 40. ke] que **M**, qe **e**; s’amor] samour **M**

Traduzione

I. Se rabbia, furore e tormento d'amare mi hanno fatto dire follie e parlare male di amore, nessuno mi deve biasimare per questo. Se a torto mi inganna Amore, che ho servito, non so più dove riporre la mia fiducia.

II. Amore, vi vorrò accusare di tradimento: mi avete tolto la vita e ucciso senza sfidarmi. Avete fissato il mio pensiero laddove la mia gioia è perita. Colei che io prego mi fa riporre la speranza in un'altra.

III. È più bella di una statua colei di cui vi parlo, ma ha il cuore tanto vile, ingannevole e menzognero che si comporta proprio come la lupa selvaggia che, tra i lupi di una foresta, trae il peggiore a sé.

IV. Non ha fatto un gran vassallaggio se mi ha tradito: nessuno, che abbia conosciuto la sua natura, la consideri saggia! Ma poiché va così, che lei a torto mi congeda, io le rendo il suo omaggio e mi separo da lei.

V. È molto dura la terra, priva di acqua e umori, ove ho riposto le mie cure. Mai più vi coglierò frutto, foglia o fiore, sicché è tempo e cosa ragionevole, giusta e legittima che le renda il suo amore.

Note

1-6. La canzone si apre sui toni di un *escondich* trobadorico: l'io lirico tenta di discolparsi dall'accusa di aver parlato male dell'amore in preda all'ira, attribuendo «toute la responsabilité de sa colère sur la divinité d'Amour» (Frappier 1963, p. 132): Amore è difatti colpevole di aver mal ricompensato il *servitium* del suo fedele vassallo spingendolo ad amare una dama indegna. Si dispiega in questi versi il registro del disamore, tipico di «componimenti genericamente polemici nei riguardi di Amore» (Sanguineti-Scarpati 2013, p. 13 e pp. 20-22). Sebbene il canto di biasimo o invettiva contro Amore sia piuttosto diffuso in ambito oitanico non lo si ritrova di frequente, come invece accade in questo caso, affiancato a tutte le altre modalità poetiche del disamore di matrice trobadorica, ovvero il *comjat*, la *chanson de change* e la *mala canso*. Per una panoramica dei moduli del disamore si vedano in particolare Sanguineti-Scarpati 2013, pp. 11-41, e Squillacioti 2015. — Frappier 1963, p. 132, crede di scorgere in questi versi e, nello specifico, nel tentativo di *excusatio* di Conon «une allusion probable à des pièces qui se sont perdues»; ma sappiamo che egli leggeva l'opera del troviero secondo l'ordinamento cronologico dei testi prospettato da Wallensköld 1891 e 1921, il quale collocava V in testa al gruppo di componimenti ascrivibili alle modalità poetiche del disamore e subito dopo le due canzoni di crociata. Non essendovi elementi interni utili alla datazione e venendo a cadere la cronologia costruita da Wallensköld (cfr. *Introduzione*, § 1.1.), nulla vieta di ipotizzare che V possa essere posteriore alle altre canzoni di disamore e che siano state, pertanto, queste ultime ad attirargli il biasimo dei suoi detrattori.

1. *Se*, posto in sede incipitaria, costituisce senza dubbio il luogo critico più spinoso dell'intero componimento. La tradizione oppone *Cest* di **Te** a *Se*, lezione attestata in **M**. A complicare la situazione, l'evidente espunzione di una o due lettere in **M**. Schiassi 1999-2000, p. 421, sostiene che la lezione dell'archetipo, dovesse essere *Ses, lectio* tuttora leggibile in **M**, nonostante l'espunzione della lettera *s*. Secondo la studiosa, si tratterebbe di un caso di diffrazione in presenza – essendo l'errore comune ai tre codici visibile nel *Se*(*s*) di **M** – determinata da una capitale maiuscola di difficile comprensione. Schiassi ipotizza poi che il copista dell'antigrafo di **Te**, abituato a rendere l'affricata dentale sorda dinanzi a vocale anteriore con *c*, abbia operato un'ipercorrezione in *ce*, laddove ha letto *se*, «segno forse che il suono della sibilante sorda e quello dell'affricata dentale andavano confondendosi» (p. 421). La studiosa dichiara infine che il copista di **M**,

avvedutosi dell'errore che stava per compiere, avrebbe eliminato, forse per congettura, la *s* terminale dell'originario *Ses*. Si ritiene, invece, che la lezione corrotta alla base della tradizione non sia *Ses* bensì *Cest*, *lectio* tra l'altro comune a **T** ed **e** (non è così per Schiassi, che legge erroneamente *Quest* in **T**). Per di più, i due punti sottoscritti lasciano pochi dubbi circa la presenza di ben due lettere espunte, dietro cui non è difficile scorgere ancora il nesso *-st-*. Aveva dunque in parte ragione Wallensköld 1891, p. 69, affermando che «Comme le ms. M a, entre *Se* et *raige*, une petite lacune d'une ou deux lettres, on explique facilement la contradiction en supposant que M avait d'abord la leçon erronée de Te». Qualche dubbio si può avanzare in merito all'ipotesi – sempre di Wallensköld – che la correzione sia addebitabile al miniatore incaricato di illustrare la capitale miniata. L'ipotesi è accettabile ma è altresì lecito supporre che si tratti di un errore incipiente, ossia di un auto-emendamento congetturale del copista di **M**. — *raige* < rabies (*FEW*, X, p. 8), ossia 'rabbia; ira', e *derverie* < *reexvagus (*FEW*, X, p. 184), dal significato di 'follia; furore', sono in figura di *tricolon* con *destrece* del verso successivo: si tratta di termini tutti inerenti alla sfera semantica dell'irrazionalità amorosa. — *derverie* (< *desverie*) attesta il fenomeno piccardo del passaggio della *s* interna preconsonantica alla *r*, sul quale cfr. Gossen 1970, p. 107, § 50.

2. *destrece* < dĭstrĭctia (*FEW*, III, p. 100), assume in quest'occorrenza il significato di «désir pressant», registrato da Godefroy di seguito a quello di «ce qui serre, ce qui presse cruellement, angoisse» (*God*, II, p. 669). Il verbo corradicale *destreindre* < distrĭngere (*FEW*, III, p. 101), corrispondente al trobadorico *destrenher* e all'antico-italiano *distringere*, gode di ampia fortuna nella lirica romanza delle origini, rivestendo l'accezione di 'tormentare, opprimere' – e così anche i sostantivi dalla medesima radice; esso afferisce infatti al «campo semantico dell'oppressione amorosa, che si inserisce all'interno della metafora già patristica del *laqueus desiderii*» (Gubbini 2015, p. 83). Il sostantivo *destrece* verbalizza dunque la stretta metaforica del tormento amoroso, frutto dell'*immoderata cogitatio*, che con i suoi lacci tiene avvinto l'amante all'oggetto del desiderio, impedendogli di rivolgere altrove corpo e mente. La traduzione più appropriata per il sintagma *destrece d'amer* pare essere dunque: «tormento d'amare», più idonea a rendere il carattere ossessivo e pressante del desiderio rispetto al «désespoir d'amour» nella traduzione fornita da Dufournet 2008a, p. 77. Cfr. Bouchart de Marli, *Trop me puis de chanter taire*: «S'Amours vous faisoit sentir / une douçour debonaire / a ma destrece guarir, / certes, bien savroit merir.» (RS 188, vv. 29-32); Blondel de Nesle, *Bien doit chanter cui fine amours adrece*:

«bien puis morir, que ja mot n'en savront, / se par mon chant n'en sevent la destrece, / u par mon vis, donc la couleur defont» (RS 482, vv. 7-9); Chrétien de Troyes, *Cligés*, vv. 2107-10: «Et ce la grieve molt et blesce / Qu'ele n'ose de sa destrece / Demostrer sanblant an apert. / An son cuer a son duel covert,». Per il verbo *destreindre* si veda, ad esempio, Guiot de Dijon, *Chanteir me fait, comant ke me destraingne*: «Chanteir me fait, comant ke me destraingne / la tres belle ke mon cuer ait saixit» (RS 117, vv. 1-2), che Lannutti 1999, p. 166, traduce: «Mi fa cantare, sebbene mi tormenti, la bellissima che ha conquistato il mio cuore».

6-8. L'io lirico sta accusando Amore di aver ingannato il suo devoto servitore, conducendolo verso una passione deleteria, malgrado uno strenuo e indefettibile *servitium*; di conseguenza, egli non sa più dove riporre la propria fiducia.

6. *S'ele*. La ripetizione anaforica del *se* ipotetico pare confermare la bontà della lezione di **M** al v. 1 (cfr. nota al v. 1). — Il pronome personale femminile *ele*, con funzione di soggetto, non si riferisce qui alla donna infedele bensì ad *Amors*, dislocato al verso successivo, e ha dunque valore prolettico. — La lezione minoritaria di **M** *Se* – accettabile dal punto di vista metrico, data la possibilità di dialefe tra *se* e *a* – si deve presumibilmente a un tentativo di semplificazione sintattica. Che le due lezioni si trovino in regime di adiaforia è confermato dalla scelta di Scheler 1876 di accogliere a testo *se* di **M**, ma ricordiamo che egli collaziona i soli **M** e **T**, non disponendo della testimonianza dirimente di **e**. — *mi* è forma piccarda del pronome personale tonico, proveniente dal dativo mihi, contrattosi in mī già nel latino tardo (cfr. Gossen 1970, p. 124, § 65). Wallensköld 1921 sceglie di stampare la lezione *m'i*, con il pronome avverbiale *i* < hīc (*FEW*, IV, p. 423) e fa lo stesso al verso 30. Schiassi 1999-2000, p. 422, nota 6, ritiene invece che sia da preferire *mi* in entrambi i contesti. In effetti, la forma tonica *mi* può essere tranquillamente impiegata «comme complément direct de l'infinitif employé proclitiquement à côté de *me*» (Gossen 1970, p. 143, § 81).

8. Il pronome clitico *me* funge qui da complemento diretto di un infinito, a sua volta complemento oggetto di un altro verbo, e si colloca, in tal caso «devant le verbe régisseur – modal, causatif ou autre – dont il est satellite, à la forme faible ou indifférente inaccentuée» (Buridant 2000, p. 443, § 354). Cfr. anche Foulet 1919, p. 112, § 154. Gossen 1970, p. 143, § 81, sottolinea come, in casi di questo tipo, vi sia sostanziale accordo tra il franciano e il piccardo nell'impiegare indistintamente il pronome atono *me* o le forme toniche *moi* e *mi*.

9-12. In questi versi l'io lirico annuncia il suo proposito di dimostrare ad Amore come quest'ultimo si sia macchiato del reato di *felonie*: com'è noto, nel

lessico giuridico feudale tale termine designa il grave reato di tradimento compiuto ai danni di uno dei due contraenti del vincolo vassallatico. Cropp 2003 ha ben evidenziato come, una volta trasposto nel lessico cortese della lirica trobadorica, il lemma venga a indicare un atto contrario alla cortesia, *in primis* l'infrazione del vincolo erotico-vassallatico da parte di uno dei due amanti; *felo* si configura infatti come «a strong term of reproach and condemnation, indicating behaviour or character disloyal to God, king, feudal lord and vassal, lady and poet-lover» (p. 79). Grossel 1997 si è invece soffermata sulla propagazione del tema nella lirica oitanica, dove *felon* e i termini corradicali connotano le dame sleali, protagoniste delle *malas cansos*, e i *lauzengiers*, i maldicenti che minano il rapporto tra gli amanti o sviliscono la reputazione dell'amante presso l'amata. Cfr. ad esempio Guiot de Dijon, *Bien doi chanteir quant fine amor m'ensaigne*: «Douce dame, felon – cui Deus maldie! – / font lor pooir de nos a departir» (RS 561, *vv*. 25-26). Nel nostro caso, il locutore starebbe redarguendo il Dio Amore in quanto artefice del tradimento dell'amata. Ma *felonie* potrebbe anche riacquisire, in tale contesto, l'originaria accezione feudale, connotando – chiaramente in chiave metaforica – la trasgressione alla norma cavalleresca commessa da Amore nel momento in cui sceglie di sferrare il colpo fatale all'amante, senza prima sfidarlo in regolare duello (Cfr. nota al v. 12). — Come evidenziato da Sanguineti-Scarpati 2013, p. 29, «è evidente che laddove si verifichi l'impiego dei moduli del disamore è costante il ricorso a una metafora […] feudale», infatti «los mismos reproches que hace el trovador a la dama los encontramos también en otros géneros literarios, cantar de gesta, novela o, dentro de la lírica trovadoresca, en el sirventés, puestos en boca del vassallo, sea caballero o trovador, y dirigidos a su señor, al *mal* señor, desleal o avaro» (Archer - Riquer 1998, p. 41). Si veda, tra i tanti, l'esempio di Uc de Saint Circ, *Ben fai granda folor*: «Be fai granda follor / qui met en fal senhor / tot son cor ni s'amor / ni tot son pessamen / per servir leyalmen» (*BdT* 457.7, vv. 1-5) e cfr. nota ai vv. 25-32.

10. *vaurai*. Per l'assenza dell'epentesi in piccardo – ovvero dell'aggiunta della consonante intercalare *d* nel gruppo secondario *l'r* – si vedano Gossen 1970, p. 116, § 61, Zink 1989, p. 183, Buridant 2000, p. 268, § 216 e III, nota al v. 8. L'esito tradizionale del franciano è visibile nella variante formale tràdita da **M** *vouldrai*. Per il dittongo *au*, derivato da Ō anteposta alla laterale L – che poi vocalizza –, a sua volta seguita da una consonante, si veda Gossen 1970, p. 73, § 23 e IX, nota ai vv. 29-32 e al v. 35. **—** *esprouver*: *Mat*, p. 1406 fornisce, tra le altre, l'accezione di «convaincre (qn d'un méfait)», adducendo come unico esempio proprio questa occorrenza nel testo di Conon; l'esempio è citato anche in *TL*, II,

p. 1261, sempre unico, per il significato «jem. überführen», ovvero ‘convincere (di qualcosa); dichiarare colpevole’. Il senso dei versi 9-10 pare essere: ‘Amore, vi voglio convincere / dimostrare di esservi reso colpevole di tradimento’ e si è pertanto scelto di tradurre il verbo con ‘dichiarare colpevole’.

11. *Tolu m’avés la vie*. Per il mancato accordo del participio passato con l’oggetto (caso retto femminile) si veda Moignet 1988, p. 206 e Foulet 1930, p. 84, § 114. Il franciano prevede infatti che con l’ausiliare avere «l’accord ne se fait pas avec le sujet. Il se fait couramment avec l’objet, quelle qu’en soit la place», ma, prosegue Moignet, p. 206, è possibile riscontrare l’assenza di accordo, soprattutto quando l’oggetto è posposto al verbo, come nel nostro caso. Il copista di **e** – che trascrive *tolue m’as* –, conoscendo la forma più usuale, ha probabilmente voluto accordare il participio con l’oggetto femminile, rendendo però, in questo modo, il verso ipermetro; per ristabilire la corretta misura del verso, egli avrebbe dunque modificato la persona dell’ausiliare. Ma, come evidenziato da Schiassi 1999-2000, p. 423, un passaggio così repentino dal ‘voi’ al ‘tu’ risulta difficile da giustificare, tanto più che verrebbe a cadere il parallelismo, volutamente ricercato, col v. 13 (*tolu m’avés* : *la m’avés*). — Automatico il rinvio al verso incipitario di *Amours qui m’a tolu a moi* (RS 1664) di Chrétien de Troyes, che a sua volta richiama i vv. 13-14 di Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*: «Tout m’a mo cor, e tout m’a me / e se mezeis e tot lo mon» (*BdT* 70.43); una eco, di chiara ascendenza bernardiana, anche nella canzone polemica nei confronti di Amore di Raimbaut de Vaqueiras, *D’amor no·m lau, qu’anc non pogey tan aut*: «que·m tolh tot gaug e tota ira·m dona / e me meteys e tot quan m’a promes» (*BdT* 392.10, vv. 5-6). In tutti gli esempi citati si evidenzia il carattere totalizzante dell’esperienza amorosa che arriva a coincidere con la vita e l’identità stessa del soggetto innamorato e che può, di conseguenza, alienargliele nel momento del disincanto.

12. *deffier* < *fidare (*FEW*, III, p. 500): *Mat*, p. 942, registra come prima accezione del verbo quella di «provoquer au combat», che pare, in questa sede, la più appropriata al contesto: ricorrendo ancora alla metafora feudale, l’io lirico accusa Amore di avergli inferto il colpo mortale senza prima sfidarlo a duello, negandogli così la possibilità di difendersi. Giusto il rilievo di Wallensköld 1891, p. 248, che chiosa: «*sans deffier* fait allusion à la règle chevaleresque du moyen-âge (qui existe, d’ailleurs, aussi de nos jours) de n’attaquer personne qu’après provocation antérieure». Si veda *Tant ai amours servie et honoree*: «en poi d’eure fu bien ma mort juree / sanz moi avant defier et garnir» (RS 525, vv. 19-20), la cui attribuzione a Thibaut de Champagne, già dubbia per Wallensköld 1925, è

stata definitivamente respinta da Callahan-Grossel-O'Sullivan 2018, che scelgono pertanto di escludere il componimento dalla loro edizione.

15-16. In questi versi figura il primo e unico riferimento al cambio di dama, determinato dalla cattiva condotta di quella amata in precedenza che viene espressamente accusata di aver fatto sì che l'io lirico riponesse altrove le proprie speranze. Sulla modalità specifica della *chanson de change*, si vedano Sanguineti-Scarpati 2013, *Introduzione*; Zinelli 1996; Bertolucci Pizzorusso 1993. — *d'autre esperer*. Come sottolinea Zinelli 1996, p. 117, è topico che nelle *chansons de change* ci si riferisca alla nuova *domna* tramite i pronomi «*autra*, *tel*, *cella*». Si veda ad esempio Marcabru, *Lanquan foillon li boscatge*: «leu n'ay autra espiada» (*BdT* 293. 28, v. 32). — *esperer* < sperare (*FEW* XII, p. 164) ha il significato di 'sperare', per cui cfr. *TL*, III, p. 1182: «hoffen auf (*en aucun; d'aucune*)», o di 'attendere', prima accezione registrata da Godefroy (*God*, III, p. 522). Dalla prima definizione del *FEW* risulta evidente quanto i due significati siano strettamente correlati: «attendre un bien qu'on désire, et que l'on croit qui arrivera» (p. 164). Cropp 1975, p. 196, analizzando l'apr. *esperar*, sottolinea che «ce ne sont pas en effet que des souffrances qui préoccupent l'amoureux qui attend: il a aussi des espoirs, car, au milieu des tribulations de l'amour courtois, il conserve d'habitude un optimisme foncier». Nel nostro caso, trattandosi di una *chanson de change*, la speranza ottimistica di una felice reciprocità è riposta nel nuovo amore, ed è particolarmente rilevante, data la delusione vissuta in precedenza. — Si noterà che una delle più celebri *chansons de change* dell'intero repertorio trobadorico è *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga, che non a caso costituisce il terzo vertice del dialogo a tre intessuto con Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes sul tema della ricompensa in amore, meglio noto come "polemica tristaniana" o "questione *Carestia*" (cfr. *Introduzione*, § 1.3.). L'io lirico messo in scena da Conon, dal temperamento impetuoso e veemente, non può certo fare proprio l'atteggiamento remissivo e rinunciatario assunto da Bernart de Ventadorn in *Can vei la lauzeta mover* (*BdT* 70.43), il quale fa seguire all'abbandono della dama infedele l'addio all'amore e al canto, sottolineando l'inscindibilità di questi ultimi. L'amante tradito di V preferisce infatti adottare la soluzione rambaldiana, votandosi a un nuovo amore.

17. *k'imaige*. In **e** figura la forma arcaica bisillabica *imagene* < imago (*FEW*, IV, p. 564): un esempio in *La Vie de Saint Alexis*: «D'iloc alat an Alsis la ciptét / pur une imagine dunt il oït parler» (vv. 86-87). Di conseguenza, tale variante non altera la misura del verso, ma certamente falsa la rima e va pertanto respinta. Il senso di *imaige* è 'statua' (*Mat*, p. 1894; *TL*, IV, p. 1339), seguendo le orme di

Frappier 1963, p. 132. In tale accezione, ricorre ad es. in *Chanson de Roland*: «Dedavant sei fait porter sun dragon / e l'estandart Tervagan e Mahum / e un'ymagene Apolin le felun» (vv. 3266-3267). — Il ricorso alla statua come termine di paragone per la bellezza dell'amata ha il probabile fine di richiamare alla memoria l'episodio della *Salle aux images* del Tristano di Thomas, in cui Tristano fa collocare la statua di Isotta, creata a immagine e somiglianza della regina lontana (sulla statua di Isotta si veda Roncaglia 1971). Analogamente a Tristano, che indirizza invano parole e gesti accorati a un freddo e impassibile simulacro, anche l'io lirico di Conon ama una donna ingrata, dura come pietra e sorda alle profferte dell'amante. È qui visibile un'altra traccia della polemica tristaniana. Per di più, come evidenziato da Zaganelli 1982, p. 72, «l'amore per una *ymaige* costituisce un'altra traccia continua, un 'filo rosso' della letteratura medievale. L'influenza del Narciso ovidiano si sposa qui a quella del mito di Pigmalione innamorato della propria statua e le due storie incorniciano non a caso la *quête* della Rosa nell'omonimo romanzo». Si noterà che una delle più affascinanti declinazioni medievali del mito di Narciso è presente proprio nel canto della *lauzeta* di Bernart de Ventadorn (*BdT* 407.9, vv. 17-24). Gli occhi dell'amata rappresentano, per Bernart, lo specchio in cui l'io lirico si smarrisce – come l'archetipo ovidiano nella fonte –, poiché non riesce a scorgervi segnali di corrispondenza amorosa. Allo stesso modo, Conon sceglie di assimilare la dama – seppur nei termini in apparenza positivi della *comparatio* elogiativa – a una statua, oggetto inanimato, duro e freddo per antonomasia (come la *terre* priva di umori vitali del v. 33).

19-24. Questi versi introducono apertamente il registro della *mala canso*, contrassegnato dal vituperio della dama che ha disatteso le aspettative dell'amante. Sulla modalità poetica della *mala canso* si vedano in particolare Riquer 1996-97 e 2004 e l'introduzione all'antologia di Archer - Riquer 1998, in cui sono raccolte 13 *malas cansos* provenzali e 28 *maldits* catalani. L'invettiva viene qui formulata tramite una singolare *comparatio* che assimila la donna alla lupa selvaggia, "femmina di malaffare". Sebbene tale paragone sia più che diffuso, nonché di tradizione antichissima, nei versi di Conon si fa riferimento a un peculiare costume amoroso della lupa, accusata di accordare la propria preferenza, tra i lupi di una foresta, al membro peggiore. Tale motivo è ampiamente indagato da Bianciotto 1994, il quale muove dall'analisi dei versi di Peire Vidal, *Estat ai gran sazo*: «Que·l cor ai tan fello / vas liei qu'anc mala fos; / quar per un comte ros / m'a gitat a bando. / Be·m par que loba es, / quar ab comte s'empres / e·s part d'emperador, / qui fag a sa lauzor / per tot lo mon saber: / mas qui ment

no ditz ver.» (*BdT* 364.21, vv. 41-50). Qui il trovatore, dopo aver tessuto le lodi del nuovo amore, lamenta la cattiva condotta della donna amata in precedenza, identificata con la Loba de Pueintanier cantata e vituperata anche da Raimon de Miraval, e lo fa assimilandola all'animale da cui, simbolicamente, ella trae il proprio nome (sul testo di Peire Vidal si veda il commento procurato da Francesca Sanguineti in Sanguineti - Scarpati 2013, pp. 104-113, che segue il testo critico stabilito da Avalle 1960, p. 61, con ritocchi). Anche in questa sede alla dama viene imputato di aver preferito all'io lirico un pretendente di minor valore – un modesto conte in luogo di un imperatore. In ambito occitano, come ha mostrato Kastner 1933, pp. 140-142, tale comparazione figura solo in Giraut de Salaignac, *Aisi cum selh qu'a la lebre cassada*: «Aissi cum celh qu'a la lebre cassada / e pueys la pert et autre la rete, / tot autressi es avengut a me / d'una falsa qu'ai lonjamen amada, / e servida de bon cor humilmen; / e quand cugei penre mon jauziman, / pres sordeyor e mi mes en soan. / Aissi o fetz cum las lobas o fan». Secondo lo studioso, i due trovatori si starebbero rifacendo a una credenza medievale «which attributed to the she-wolf a preference at rutting time for the ugliest males of her kind» (p. 140). Il motivo sembra aver invece goduto di vasta fortuna nella tradizione letteraria d'oïl. Un'ampia disamina di tutte le occorrenze in tale tradizione è fornita appunto da Bianciotto 1994. Egli non riesce, tuttavia, a scorgere alcuna allusione a una simile consuetudine della lupa nella tradizione dei bestiari e giunge dunque alla conclusione che il motivo abbia un'origine poetica. Nello specifico, le sue prime occorrenze andrebbero rintracciate proprio nel presente componimento di Conon e nella coeva o forse di poco posteriore *Estat ai gran sazo* di Peire Vidal.

25-32. La strofe IV introduce la modalità poetica, afferente al disamore, del *comjat*, ovvero il canto di congedo da una dama ingrata. L'io lirico verbalizza il suo proposito di rinunciare al *servitium amoris* e abbandonare la donna infedele (cfr. vv. 29-32), servendosi di lemmi e formule riconducibili alla metafora feudale (cfr. v. 1 «n'a pas grant vasselaige fait»; v. 30 «k'ele a tort mi desgaige»; v. 31 «je li renc son homaige»); l'accusa mossa alla dama è infatti quella di aver agito trasgredendo le norme del rapporto feudale, il che legittima la decisione del vassallo di abbandonare un signore ingiusto. Per un chiaro esempio di canzone di congedo ove l'esperienza personale viene esplicitamente equiparata al modello feudale, si veda Jordan de l'Isla de Venessi (?), *Longa sazon ai estat vas Amor*: «quar asaz fai qui de mal seinhorage / si sap partir ni loinhar bonamen» (*BdT* 276.1, vv. 23-24), in cui il trovatore dichiara, al pari di Conon, che è lecito prendere le distanze da un cattivo signore, se questi fa mostra di ingratitudine. Su temi

e motivi ricorrenti e la terminologia specifica del modulo del *comjat* in lingua d'oc si vedano Newcombe 1990 e Zinelli 1996. Per un elenco completo dei *comjatz* occitanici si veda Newcombe 1990, in particolare pp. 37-42.

25-26. In questi versi viene espressamente formulata dall'io lirico l'accusa di infedeltà, col richiamo esplicito al legame vassallatico che la dama avrebbe infranto, accogliendo un altro amante: le si rimprovera infatti un cattivo vassallaggio.

31. *renc*: per la formazione analogica della prima persona del presente indicativo con epitesi di *-c(h)* tipica del piccardo cfr. Gossen 1970, p. 132, § 75 e Moignet 1988, p. 61; si veda anche IX, nota al v. 44 e VIII, nota al v. 29.

32. *(se) partir*, nell'accezione di 'separarsi', 'allontanarsi' (cfr. *God.*, VI, p. 10), «used most often reflexively or intransitively» (Newcombe 1990, p. 42), è uno dei verbi privilegiati, nei *comjatz* trobadorici, per annunciare – o solo minacciare – la rottura del patto amoroso e l'imminente abbandono di una donna che ha disatteso le aspettative del poeta (cfr. Cropp 1975, p. 226; Zinelli 1996, p. 114; Sanguineti-Scarpati 2013, p. 13). Si veda ad esempio Folquet de Marselha, *Sitot me soi a tart aperceubuz*: «mas eu m'en part e segrai altra via» (*BdT* 155.21, v. 13) o Jordan de l'Isla de Venessi (?), *Longa sazon ai estat vas Amor* (*BdT* 276.1), canzone di congedo ove troviamo ben 5 occorrenze del verbo *(se) partir* (vv. 5, 13, 17, 24, 25). È significativo che Conon riprenda quasi *ad litteram* il verso chiave di *Can vei la lauzeta mover* (*BdT* 70.43) di Bernart de Ventadorn: «Aissi·m part de leis e·m recre» (v. 53), verso che sancisce la decisione dell'io lirico di accomiatarsi dalla dama e dal *servitium amoris*. Il troviero assume qui una posizione solidale con la *récreantise* bernardiana, pur non giungendo alla soluzione drastica di rinunciare anche al canto.

33-35. Come metafora dell'amore non corrisposto, Conon impiega in questi versi l'efficace immagine del terreno sterile, privo di umori vitali, incapace di dare frutti malgrado le cure profuse. Ma l'icastica descrizione della terra infeconda può parimenti alludere alla donna, fredda e dura come pietra (cfr. n. al v. 17). Come evidenzia Schiassi 1999-2000, p. 425, «il rovesciamento del *locus amoenus* da parte del troviero si carica maggiormente di significato se meditato alla luce della riflessione del grammatico Servio: "…Amoena sunt loca solius voluptatis plena; amoena virecta… quae solum amorem praestant" [cfr. Dragonetti 1960, p. 165]». Il verso 35 si ritrova quasi *ad litteram* in Raimbaut de Vaqueiras (?), *Quan lo dous temps comensa*: «Tot'ai meza ma cura / en cor de peira dura» (*BdT* 392. 27, vv. 13-14), su cui si veda Linskill 1964, pp. 45-46, il quale respinge l'attribuzione della canzone a Raimbaut, assegnandola a Bernart de

Ventadorn. Per un quadro delle varie proposte attributive si veda la scheda del componimento in *BEdT*. Risulta inevitabile, infine, il richiamo alle petrose dantesche: i versi di Conon sembrano infatti «anticipar[ne] alcune asperità» (Schiassi 1999-2000, p. 425): Cfr. Dante, *Io son venuto al punto della rota*: «la terra fa un suol che par di smalto, / e l'acqua morta si converte in vetro / per la freddura che di fuor la serra».

34. *eve* < aqua presenta l'evoluzione piccarda del «groupe *-cw-* intervocalique > pic. *-w-*, *-u-*» (Gossen 1970, p.102, § 43). Interessante notare che, secondo Gossen, l'etimo aqua dà due risultati nel dominio settentrionale: nell'Est, ovvero essenzialmente nelle contee di Fiandra e Hainaut, prevale la forma più antica *eve*, *ewe*, *euwe* (variante attestata in **Te**), mentre in Artois e nel resto dell'aria piccarda domina *eaue*, *iaue* (variante di **M**). — La variante *seve* di **e** è plausibilmente dovuta a un errore di ripetizione, per influsso della parola *sans* cui è giustapposta: *sans eve* > *sans seve* (cfr. Rinoldi 2018, p. 79, n. 30). Notiamo, tuttavia, che *seve* < sapa (*FEW*, XI, p. 191) ha il significato di 'succo', 'linfa' (*Mat*, p. 3121; *TL*, IX, p. 601) e pertanto può essere accettata come variante adiafora, in quanto sinonimica, in una certa misura, di *eve* e *humor*. — *sans humor*. La lezione *amor* di **e** va respinta non solo in quanto minoritaria, ma anche perché si tratta di una evidente banalizzazione, dovuta alla somiglianza tra i due termini *umor* e *amor*. Il copista di **e** deve aver ricondotto, probabilmente già in fase di lettura, un termine con cui aveva scarsa dimestichezza a uno decisamente più familiare. Sarà utile notare che la canzone di Conon pare essere l'unico componimento trovierico ad attestare il termine. *Humor* < humor (*FEW*, IV, p. 512) significa 'umidità', 'umore corporeo', ma anche genericamente 'fluido, sostanza liquida' (*Mat.* p. 3386; *God.* IV, p. 528; *TL*. XI, p. 44), e riveste, in questo contesto, l'accezione specifica di "linfa", "umore del terreno".

36. *Mais* < magis pare assumere, in quest'occorrenza, la funzione di «adverbe augmentatif au sens de "plus, davantage"», frequente quando l'avverbio figura «avec une négation» (Buridant 2000, p. 557, § 453); combinato alla locuzione temporale *nul jor*, può essere reso come 'mai più'. La traduzione appare più pertinente al contesto di quella fornita da Dufournet 2008a, p. 73, per i vv. 35-37: «Mais, malgré tous mes soins, / Je n'y cueillerai jamais / Fruit ni feuille ni fleur»; si evidenzia qui in primo luogo la perdita del legame sintattico che intercorre tra il v. 35 e il precedente 34, il quale si apre infatti con il pronome relativo di luogo *ou* ovvero 'dove, in cui', riferito alla *terre dure* (v. 33). Inoltre, traducendo il verso 36: «Je n'y cueillerai jamais», Dufournet sembra escludere

del tutto l'idea che l'amata possa aver corrisposto i sentimenti del poeta in passato, mentre il tema centrale del componimento pare essere proprio il tradimento subito dall'amante. L'affermazione dell'io lirico, da noi tradotta 'non vi coglierò mai più', sancisce allora la presa di coscienza, da parte di quest'ultimo, della fine del rapporto e della necessità di congedarsi.

38-40. È qui presente una chiara eco dei versi di Chrétien de Troyes, *Amors, tençon et bataille*: «Raison li convient despandre / et mettre mesure en gages» e «Molt m'a chier Amors vendue / s'onor et sa seignorie, / k'a l'entreé ai despendue / mesure et raison guerpie» (RS 121, vv. 23-24 e 33-36): nel momento in cui sceglie di varcare i confini del feudo di Amore, l'amante di Chrétien accetta di sottomettersi al suo volere, abbandonando senno e misura. Diversamente, Conon «ristabilisce l'ortodossia di *raisons* e *mesure* come valori positivi assieme a *droiture* ma nel momento della rivalutazione crea un paradosso, poiché le riferisce all'atto della *recreantise*» (Schiassi 1999-2000, p. 420). Nel sintagma *bien tans* al v. 38 vi è forse un'eco ironica del *chier tans* di Chrétien.

VI

Ahi, Amors, com dure departie (RS 1125)

Mss: **C**, c. 1v (*Cunes de Betunez*); **H**, c. 227r (*Moniez d'Arraz*); **K**, c. 93 (*le Chastelain de Couci*); **M**, c. 46v (*Quenes*); **N**, c. 39r (*Chastelain de Couci*); **O**, c. 90v (anon.; attribuzione moderna *Chastelain de Coucy*); **P**, c. 29v (*li Chastelains de Couci*), **R**, c. 40r (*mesire Quesne chevalier*); **T**, c. 100r (*Mesire Quenes*); **V**, c. 74r (anon.); **X**, c. 67v (*le Chastelain de Coucy*); **Z**^{a}, c. 140r (anon.); **a**, f. 23v (*mesires Quenes de Béthune*); **St** (*Mes sires quenes de Betune*; frammento perduto; si veda Mone 1838, VII, col. 411); **O**^{p}, c. 54. (anon.); **vat**, c. 281r (anon.).

Edizioni: Scheler 1876, p. 2; Wallensköld 1891, p. 224; Bédier-Aubry 1909, p. 99; Wallensköld 1921, p. 6; Bartsch-Wiese 1927, p. 160; Lerond 1964, p. 187; Rosenberg-Tischler 1995, p. 368; Barbieri 2016b.

Altre edizioni: Sinner 1772, III, p. 367; de la Borde 1780, II, p. 302; Michel 1830, p. 85; Paris 1833, p. 93; Mone 1838, p. 411 (edizione diplomatico-interpretativa di **St**); Buchon 1840, I, p. 421; Leroux de Lincy 1841, I, p. 113 (testo Paris 1833); Dinaux 1843, III, p. 397; Keller 1844, p. 254; Wackernagel 1846, p. 39; Mätzner 1853, p. 86 (testo de la Borde, 1780); Bartsch 1866, p. 184; Brakelmann 1870-1891, p. 75; De Lollis 1886, p. 62 (edizione diplomatica di **O**^{p}); Bertoni 1917, p. 392; Sudre 1898, p. 140; Aubry 1911, p. 93 (riproduzione fototipica di **K**); Oulmont 1913, p. 286; Gennrich 1918, p. 10; Voretzsch 1921, p. 79; Gerold 1936, p. 289; Beck 1937, p. 71; Brittain 1937, p. 134 (testo Wallensköld 1921); Frank 1952-1956, I, p. 29; Pauphilet 1952, p. 865; Spaziani 1954, p. 27; Cremonesi 1955, p. 93 (testo Wallensköld 1921); Woledge 1961, p. 108; Toja 1966, p. 204 (testo Wallensköld 1921); Mary 1967, I, p. 214; Cluzel 1969, p. 52 (testo Wallensköld); Picot 1975, II, p. 24; Schöber 1976, p. 106; Bec 1977-1978, II, p. 94; Alvar 1982, p. 248; Lea 1982, p. 128; Baumgartner 1983, p. 244 (testo Wallensköld 1921); Rieger 1983, p. 52; Dufournet 1989, p. 124 (testo Wallensköld 1921); Guida 1992a, p. 54 (testo Lerond 1964); Varvaro 1993, p. 145 (testo Wallensköld 1921); Dijkstra 1995, p. 189 (testo Lerond 1964); Gresti 2011, p. 230 (testo Lerond 1964);

Metrica: a10’ b10 a10’ b10 b10 a10’ b10 a10’ (MW 902,13). Sei *coblas doblas capcaudadas* composte da otto decenari. Ciascuna strofe presenta una ripartizione in *frons* a rime alternate a’ba’b e *cauda* ba’ba’ a rime sempre alternate ma nell’ordine inverso. Rima a: *-ie*, *-aige*, *-euse*; rima b: *-or*, *-ont*, *-eus*. Tra i quarantadue componimenti trovierici che impiegano la medesima formula rimica, ben dieci presentano un identico schema metrico, compresa la canzone VIII dello stesso Conon. Lo schema di VI è imitato dalla *chanson de départie* di Chardon de Croisilles *Li departirs de la douce contree* (RS 499) (su cui cfr. Barbieri 2014), dalla canzone di crociata *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses* (RS 1020a = RS 1022) (sulla cui attribuzione, tuttora dubbia, a Richart de Fournival cfr. Radaelli 2015) e infine dal sirventese di Huon d’Oisy *Maugré tous sains et maugré Diu ausi* (RS 1030) (sebbene quest’ultimo sia strutturato su decenari esclusivamente maschili), composto in risposta al testo di Conon (su cui cfr. Barbieri 2015b). Segnaliamo inoltre l’identità di schema metrico con Gilles de Viés-Maisons, *Chanter m’estuet, car pris m’en est courage* (RS 15), canzone attribuita a Conon in **R** (cfr. *Introduzione*, § 2.5.). Lo schema è imitato infine da due Minnesänger: Friedrich von Hausen, che nella sua *chanson de départie Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (ed. Frank 1952-1956, p. 28) riprende lo schema di Conon, modificandone tuttavia le rime della *cauda* (baab in luogo di baba), e trae ispirazione dal modello anche per i contenuti (cfr. Frank 1952-1956, p. xii, pp. 28-33 e pp. 143-145, Siberry 1988, p. 22 e *infra*, nota ai vv. 1-8 e ai vv. 7-8), e Albrecht von Johansdorf, autore della canzone di separazione *Mich mac der tôt von ir minnen wol scheiden* di (ed. Frank 1952-1956, p. 32; cfr. anche pp. 143-146); questa dipende, sul piano metrico, tanto dalla canzone di Conon quanto da quella di Friedrich von Hausen: se da quest’ultima mutua la rima a, nonché tutti i rimanti della prima strofe che possiedono il suddetto timbro, per la formula rimica segue invece VI, giacché ripristina le rime originarie della *cauda* modificate da Friedrich von Hausen (cfr. Frank 1952-1956, p. 144).

Si riscontrano numerose rime tecniche: rima ricca ai vv. 9 e 14 (*Surie* : *chevallerie*), ai vv.13 e 15 (*menor* : *honor*), ai vv. 2 e 5 (*millor* : *dolor*), ai vv. 17 e 24 (*iretaige* : *hontaige*), ai vv. 22 e 30 (*malaige* : *folaige*), ai vv. 18, 21, 26, 28 e 31 (*secorront* : *iront* : *manront* : *vivront* : *feront*), ai vv. 33 e 38 (*anuieuse* : *glorieuse*), ai vv. 34 e 36 (*joieus* : *presieus*), ai vv. 39 e 42 (*ereus* : *preus*), ai vv. 44 e 47 (*hontex* : *mortex*); rima leonina ai vv. 7 e 12 (*signor* : *grignor*), ai vv. 35 e 43 (*savereuse* : *dolereuse*); rima inclusiva ai vv. 6 e 16 (*mie* : *amie*) e tra *ont* al v. 20 e tutte le altre rime in *-ont* delle strofi III e IV; vi è *annominatio per immutationem* ai vv. 4 e 5 (*douçor* : *dolor*) e ai vv. 23 e 29 (*sont* : *vont*); vi è rima

grammaticale ai vv. 44 e 48 (*hontex* : *honteuse*); infine, un legame di tipo "grammaticale", con alternanza di desinenza maschile e femminile (*-euse / -eus*), si instaura tra le rime delle strofi V e VI.

Si segnala la presenza di cesura lirica al v. 28 e di sinalefe in cesura ai vv. 22 e 26.

Schema melodico: A A B B (Tischler 1997, n° 647). Melodia presente in **KMNOPRTVXa**.

Ordine delle strofi:

	I	II	III	IV	V	VI	VII*
MT	1	2	3	4	5	6	-
Ra	1	2	3	4	5	-	-
C	1	2	6	5	4	3	7
O	1	2	6	5	4	3	-
St	1	2	-	5	4	3	-
KNPVX	1	2	4	5	3	-	-
HO^{p}Z^{a}	1	2	3	-	-	-	-
vat	-	-	1	-	-	-	-

Nota al testo. Oltre che dai canzonieri oitanici **MTRaCOStKNPVXHZ^{a}**, quest'ultimo ignoto a Wallensköld 1891 e 1921 e a Bédier 1909, il componimento è tràdito anche dal canzoniere provenzale **O^{p}** e dal frammento **vat**, identificato già da De Lollis 1889 e ciononostante ignorato da tutti gli editori precedenti di Conon (cfr. Resconi, scheda *TRALIRO*). Esso tramanda appena quattro versi (vv. 21-24) di una versione occitanizzata del testo, che si affianca dunque a quella, parimenti provenzalizzata, trasmessa da **H** e **O^{p}**. Quest'ultimo riporta invece solo le prime tre strofi di VI (la prima strofe è in realtà mutila dei quattro versi iniziali), incastonate all'interno di una canzone di crociata di Hugues de Berzé, *S'onques nuns hons por dure departie* (RS 1126), il cui modello di riferimento, riecheggiato già dall'incipit, è proprio VI di Conon (sulla canzone di Hugues si veda Barbieri 2015c e 2001, pp. 237-272). Nello specifico, alle strofi I e II di *S'onques nuns hons* segue in **O^{p}** una strofe costituita dai vv. 25-28 della quarta strofe dello stesso componimento e dai vv. 5-8 di VI di Conon; il copista trascrive poi le strofi II e III di Conon per tornare infine alla canzone di Hugues,

esemplata a partire dalla quarta strofe (ripetuta integralmente) fino alla fine. Sulla questione si veda D'Heur 1963, anche per un'analisi approfondita delle tre testimonianze provenzalizzate di VI; secondo lo studioso, a monte della fusione dei due testi attuata dal copista di **O**^{p} vi sarebbe un fenomeno di interpolazione, favorito dall' affinità di contenuto, nonché dall'equivalenza della rima a nelle prime due strofi di entrambi i componimenti. Trovandosi in presenza del frammento anonimo del testo di Conon e della canzone, forse altrettanto anonima, di Hugues, con buona probabilità giustapposti nell'antigrafo – lo confermerebbe la vicinanza dei due componimenti in **H** –, «le copiste a pu croire que les fragments [di Conon] se rattachaient à la composition entière, et il aura voulu les remettre en place» (D'Heur 1963, p. 83); la testimonianza dei manoscritti italiani **O**^{p}, **H** e **y** evidenzia infine un importante aspetto, ossia che in Italia la canzone di crociata di Conon è giunta sotto forma di frammento, circoscritto a tre sole strofi.

Proprio l'ordine di successione delle strofi consente di individuare, in via preliminare, i raggruppamenti ai piani bassi dello stemma: da un lato si collocano **MTRa**, cui si oppone il gruppo costituito da **COSt**; certamente erronea è la disposizione strofica attestata da **KNPVX**, giacché compromette l'assetto delle *coblas doblas*; vi sono infine **HO**^{p}, cui si affianca **Z**^{a}, che come abbiamo visto poc'anzi tramandano solo tre strofi, nello specifico le prime tre di **MTRa**. La scelta di Wallensköld 1891 di seguire l'ordine di **COSt** è motivata dall'esigenza di far coincidere, come di consueto, le rime dell'*envoi*, trasmesso dal solo **C**, con quelle finali dell'ultima strofe; la medesima ragione è addotta da Bédier 1909 e in tempi più recenti da Rosenberg-Tischler 1995, i quali, pur adottando **M** come base per il testo critico, giudicano preferibile l'ordine strofico di **COSt**, invertendo tuttavia le due strofi la cui prima rima è *-euse* (strofi V e VI della nostra edizione). In un secondo momento Wallensköld 1921, p. 23, preferisce optare per l'ordinamento di **MTRa**, ritenendolo decisamente più coerente sul piano logico-semantico, e lo stesso fa Lerond 1964 nella sua edizione basata su **M**; quanto all'*envoi* tràdito da **C**, entrambi lo relegano in appendice, reputandolo apocrifo. In effetti, sebbene esso riprenda la parentesi cortese inaugurata nella strofe di apertura, restituendo una certa simmetria alla canzone, il contenuto dei suoi versi risulta in contraddizione con quanto espresso da Conon nelle strofi precedenti: l'indifferenza mostrata a proposito della spedizione in questa sede «réduit considérablement la force persuasive des strophes précédentes où Conon se présente comme un croisé fanatique» (Dijkstra 1995, p. 77). A tali considerazioni si aggiunga la nota tendenza di **C** – unico codice su sedici a tramandare l'*envoi* – ad allungare le redazioni (cfr. III, *Nota al testo* e Barbieri 2016b, nota ai vv. 49-52).

A dirimere infine la questione dell'ordine strofico giunge la testimonianza dei canzonieri italiani **HO^{p}vat**, cui va affiancato anche **Z^{a}**, che tramandano solo le prime tre strofi nell'ordine di **MTRa** e che, come vedremo, discendono da un modello comune (cfr. D'Heur 1963, pp. 88-89). Appurata la genuinità dell'ordinamento attestato da **MTRa** e confermato in parte da **HO^{p}Z^{a}vat**, non risulta più possibile sostenere l'autenticità del congedo tramandato dal solo **C**, poiché le sue rime non coincidono con quelle dell'ultima strofe della canzone.

I raggruppamenti individuati sulla base dell'ordine di successione delle strofi sembrano trovare conferma nei dati di critica interna.

MTRa, prodotti del ramo s^{t} di Schwan, si isolano sulla scorta di un unico errore congiuntivo, ossia la lacuna del v. 29; l'omissione del verso riscontrata anche in **V** deve essersi prodotta in maniera autonoma, data la totale estraneità del codice al gruppo dei canzonieri settentrionali **MTRa**. **MTR** sono a loro volta accomunati dall'erronea lezione *morront* al v. 26, inaccettabile per il senso, in luogo della corretta *manront* attestata in maniera compatta da tutti gli altri testimoni; solo **a** legge in questa sede *mauront*, commettendo un banale errore paleografico. Wallensköld 1891, p. 43, sostiene che in **a** sia conservata la lezione intermedia tra l'originale *manront* e *morront*. Se così fosse, si tratterebbe di un ulteriore elemento a conferma del subarchetipo cui fanno capo **MTRa**. L'omissione della sesta e ultima strofe condivisa da **R** e **a** potrebbe essere poligenetica, data la consueta instabilità delle strofi conclusive. L'esistenza dell'antigrafo comune a **MT** è corroborata invece dalla ripetizione, plausibilmente erronea, al v. 46 del rimante *glorïeuse* già presente al v. 38 (cfr. *nota ad locum*). I quattro testimoni settentrionali trasmettono per il resto una versione del testo quasi identica, eccetto sparuti errori esclusivi di singoli codici o *lectiones singulares*. Vi è il caso di **R**, che al v. 1 sostituisce ad *Ahi* **TMaKNPVXHZ^{a}** *He*, determinando ipometria, mentre al v. 9 commette un errore di ripetizione (*en su en sulie*); al v. 15 la lezione *on i* **R**, in luogo di *ou on* **MTa**, appare deteriore sul piano logico-semantico, così come *com cil* al v. 18, condivisa con **COSt** + **KNPVX** + **HO^{p}Z^{a}**, su cui cfr. *infra*; **R** presenta poi un errore paleografico al v. 35, ove sostituisce *telle* a *celle*, e ipermetria ai vv. 31 e 40, determinata in entrambi i casi dall'aggiunta della preposizione *a*; il codice tramanda infine varianti adiafore caratteristiche al v. 19 (*que il* in luogo di *cui*), al v. 23, ove attesta l'inversione degli attributi *riche et ionne*, e al v. 39 (*par ert* contro *sera*). Per quanto concerne **a**, in primo luogo omette i vv. 39-40; si accorda poi con **COSt** + **KNPVX** al v. 10, dove legge *nus ne doit* in luogo di *je ne doi* **MTR** + **HO^{p}Z^{a}**, e al v. 6 per la variante adiafora *deus*

contro *las* **MTR** + **HO^{p}Z^{a}**; al v. 13, in posizione iniziale, attesta la *lectio singularis si*, al posto di *et* trasmessa in maniera compatta dal resto della tradizione; vi è poi l'omissione dell'articolo *il* al v. 22 (*si n'ont* **a** contro *s'il n'ont* **MTR** + **CO**), la lezione deteriore *tout* al v. 25 che non concorda con il sostantivo *clergiez* e infine, al v. 19, **a** condivide con **T** il presente indicativo *iete*, in luogo del perfetto *jeta* tramandato dall'intera tradizione, ma si tratta certamente di un accordo fortutito, nonché di un banale errore paleografico. **T** attesta le *lectiones singulares remaine* al v. 4 (tutti gli altri codici tramandano *remaint*) e *or verra on* (contro *or i parra*) al v. 42, mentre **M** si isola per la *singularis recreanz*, in luogo di *lasques*, al v. 31 e per la variante *qua notre* al v. 45: la lezione di **T** *car a no*, con la forma piccarda del possessivo, è parimenti attestata da **COSt**.

La famiglia **COSt** raggruppa due testimoni, quali **C** e **O**, afferenti a due rami distinti di Schwan, nello specifico il primo a s^{III} e il secondo a s^{II}; lo stretto legame tra i due codici è stato tuttavia già evidenziato in diversi luoghi (cfr. I, *Nota al testo* e soprattutto III, *Nota al testo*). **COSt** si isolano sulla base di molteplici errori congiuntivi: *in primis* gli errori in rima ai vv. 36 (*honors* **COSt** viola la rima in *-eus*; risulta di conseguenza inaccettabile la lezione dell'intero verso *ou conkis est paradis et honors* **COSt**, che d'altronde reitera il v. 15) e 47 (*honors* contro *mortex* **TM**); in quest'ultima sede diverge l'intero verso, che legge *or ne nos* (*vos* **St**) *doit retenir nulle honors* **COSt** contro *s'or i laissons nos anemis mortex* **TM**); certamente erronea è, inoltre, la banalizzazione attuata al v. 31, ove **COSt** sostituiscono il sintagma *as lasques gens*, attestato dal resto della tradizione, con l'esclamazione *e* (*ha* **OSt**) *las keilz gens* **COSt**; lezioni plausibilmente deteriori si riscontrano altresì al v. 8, ove **COSt** leggono *touz li miens cuers remaint* contro il resto della tradizione che riporta *li* (mes **KNPVX** + **HO^{p}Z^{a}**) *cuers remaint del tot*, al v. 12 (*saiche de voir faurait li* **COSt** contro *saiciez ke il li faura a grignor* **TMRa**) e al v. 26, la cui lezione *de bien fais e damones vivront*, seppure accettabile per il senso, risulta del tutto minoritaria; a monte deve esservi un probabile errore di anticipo del rimante *vivront* presente al v. 28; ancora, risulta banalizzante la lezione per i vv. 39-40 condivisa, eccetto minime variazioni, con **KNPVX**, così come quella del v. 48, che reitera parzialmente il v. 43. **COSt** condividono infine diverse varianti adiafore, nello specifico ai vv. 29, 41, 44, 45 e 46. All'interno della famiglia, si individua il sottogruppo **OSt** sulla scorta dell'errore congiuntivo in rima al v. 34 (*ioianz* contro *ioieus*) e della lezione visibilmente deteriore al v. 33 (*qor vuet avoir honte et* (omesso in **St**) *vie enniouse* contro *ki chi ne velt avoir vie anuieuse*); i due codici si accordano anche in contesti di adiaforia come al v. 1 (*Oimi* contro *Ahi*; *si dure departie* contro *com dure*

departie) e al v. 13, dove condividono la lezione *sachiez* con **KNPX** contro *sachent* **MTRa** + **C** + **V** + **HO^{p}Z^{a}**: quest'ultima è certamente preferibile giacché *sachiez* è già presente al v. precedente. **CO** condividono un banale errore paleografico, ossia *tuit* in luogo di *turc*, il cui ricorso anche in **V** e **Z^{a}** va di certo attribuito a poligenesi, nonché le varianti adiafore ai vv. 21, 24, 25 (*tuit li clergie*, attestato anche da **KNPVX**) e 34. Anche **CSt** si isolano in virtù dell'errore in rima al v. 46: *mort et* (omesso da **C**) *angoisse* **CSt** contro *mort angoisseuse* **O** (la rima è in *-euse*). Per quanto concerne gli errori separativi e le *lectiones singulares*, **C** ne tramanda il numero maggiore: al v. 22 *mellee* in luogo di *viellece* è certamente erroneo, così come il verbo di terza persona singolare *porte*, riferito a un soggetto plurale, al v. 29; vi è poi l'errore in rima al v. 44 (*hontouse* contro *hontex* **TM** + **OSt**). Si registrano lezioni singolari di **C** ai vv. 2, 16, 27, 37. **St** si isola per l'omissione della strofe III, mentre **O** attesta una lezione visibilmente deteriore al v. 43: *vescu avons a honte* contro *s'irons* (*k'il voist* **CSt**) *vengier la honte* **TM** + **CSt**.

I canzonieri parigini **KNPVX**, esponenti del ramo s^{II} di Schwan, si rivelano anche in questo caso uno dei gruppi più compatti dell'intera tradizione trovierica (cfr. *Introduzione*, § 2.2.), tramandando una lezione pressoché identica. Oltre che dall'ordine strofico certamente erroneo, essi sono accomunati anche dall'ipometria riscontrata al v. 28, ove leggono *chastee tenront* in luogo di *chastement vivront* **TMRa** + **COSt**; la medesima lezione è attestata in **O**, il quale evita tuttavia l'ipometria trasmettendo il riflessivo *se*: *chastes se tendront*. Lezioni visibilmente deteriori al v. 2 (*pour la meillor* **KPVX** contro *de la millor* **MTRa** + **COSt** + **N**: il complemento di separazione è di certo più coerente al contesto); al v. 7 (*ainz* contro *se* a inizio verso: in tale sede è preferibile il periodo ipotetico), al già citato v. 12 (*sachiez* **KNPX** + **OSt** contro *sachent* **TMRa** + **C** + **V** + **HO^{p}Z^{a}**: reitera l'identico *saiciez* del v. precedente); al v. 22 (*se nes retient povrete ou malage* **KNPVX** contro *s'il n'ont poverte ou viellece ou malage* **TMRaCO**: quest'ultima trova conferma nel verso successivo, non a caso parimenti corrotto in **NKPVX**); al v. 33 (*honteuse* contro *anuieuse* ricorre in rima anche al v. 48, in una strofe che è tuttavia assente in **KNPVX**); ai vv. 35-36 (in entrambi viene reiterato il rimante *glorïeuse* già presente al v. 38, anche se al v. 36 troviamo in realtà il corrispettivo maschile *glorïeus*); ai già citati vv. 39-40, la cui lezione è condivisa con **COSt**. **KNPVX** si accordano inoltre per una serie di varianti sostanziali adiafore: ai vv. 6, 8, 12, 21, 25, 32, 34 e 38. **V** presenta diversi errori caratteristici, ad esempio al v. 11, per il mancato accordo tra *cest* e *bensonge* e l'omissione della preposizione *a*; al v. 12, per l'erronea ripetizione di *sachiez de voir*; ai vv. 29, 37 e 38, omessi

del tutto; al v. 34, ove *ioianz* falsa la rima in *-eus*. **N** ha un unico errore singolare in rima al v. 33, causato dall'inversione di *vie* e *honteuse*, così come **P** che omette il v. 36.

L'ultimo gruppo è quello composto da **HO^{p}Z^{a}vat**, individuato in primo luogo dall'errore congiuntivo al v. 22, ove leggiamo *si veill* (*vieuz* **Z^{a}**, *viels* **vat**) *non es* (*n'estoit* **O^{p}**, *ne sont* **Z^{a}**) *paubretes* (*poblete* **O^{p}**, *o poure* **Z^{a}**) *e* (*o* **HO^{p}vat**, *por* **Z^{a}**) *malatge* **HZ^{a}O^{p}vat**: la lezione è chiaramente priva di coerenza logico-sintattica e dunque di senso (*cfr*. *nota ad locum*); **Z^{a}** corregge in realtà l'errore, trasformando il verso in *si vieuz ne sont o poure por malage*, dietro cui è comunque ravvisabile l'innovazione originaria. A monte della diffrazione riscontrata in sede di rima al v. 11, modificato invero quasi integralmente dai codici italiani (*quar qui le faut en* (*e* **Z^{a}**) *ses besoignes* (*besoing* **O^{p}Z^{a}**) *un dia* (*saia* **O^{p}**, *oblie* **Z^{a}**) **HO^{p}Z^{a}**), vi è plausibilmente la comune alterazione del rimante: la lezione di **H** risulta ipermetra mentre quella di **O^{p}** è priva di senso; ancora una volta **Z^{a}** sana l'errore, modificando la lezione in *e ses besoing oblie*. Spetia 1993, p. 258, nota 75, fa notare come tale tendenza a intervenire sul testo della fonte provenzalizzata, correggendo i passi corrotti e ripristinando la veste linguistica originaria, sia sistematica in **Z^{a}**. **HO^{p}Z^{a}vat** concordano poi su diverse lezioni verisimilmente deteriori condivise con **COSt** + **KNPVX**, riscontrabili ai vv. 5, 7, 8, 12 e 18, per le quali cfr. *infra*. Al v. 18: *era* (*or i* **O^{p}Z^{a}**) *parra cum li secorreront* (*secorunt* **Z^{a}**) **HO^{p}Z^{a}** l'omissione del dimostrativo *cil* con funzione di soggetto attestato dalla restante tradizione determina l'aggiunta di una sillaba nel verbo (*secorreront* contro *secorront*); **Z^{a}** ne ripristina allora la forma originaria, ma così facendo rende il verso ipometro. Al v. 19 **HO^{p}Z^{a}** presentano una lezione caratteristica (*a* **H**, *i* **O^{p}**) *ceus* (ceu **O^{p}**) qu'il *trais* (*ha trait* **Z^{a}**) ove *ceus* sopperisce all'omissione del soggetto *cil* al verso precedente, preservando così la coerenza sintattica del periodo. Varianti sostanziali adiafore condivise da **HO^{p}Z^{a}** e **vat** (se presente) ai vv. 2, 16, 20, 21, 23 e 24.

Per quanto concerne i piani medio-alti dello stemma, Wallensköld 1921 e Bédier 1909 individuano due principali articolazioni (Bédier dichiara di essere giunto alle medesime conclusioni di Wallensköld per vie indipendenti, ma si veda a tal proposito Palumbo 2018, pp. 98-99). Essi tracciano dunque uno stemma bifido che oppone **MTRa**, prodotti del ramo s^{I} di Schwan, a **COSt + KNPVX**, costellazione in cui pare intravedersi la famiglia s^{II} di Schwan, malgrado la posizione anomala di **C**, tradizionalmente afferente a s^{III} (cfr. Resconi, scheda *TRALIRO*). Quanto a **HO^{p}**, ossia gli unici membri del gruppo **HO^{p}Z^{a}vat** noti ai

due editori, Bédier 1909, p. 28, rinuncia a classificarli, definendoli «trop fragmentaires et trop altérés», mentre Wallensköld li colloca nella seconda famiglia, sulla base di tre luoghi significativi, «tutti condivisi anche da **Z**[a]» (Resconi, scheda *TRALIRO*). Il primo accordo è individuato al v. 5, dove **COSt** + **KNPVX** + **HO**[p]**Z**[a] leggono *com j'en part* contro *ke m'en part* **MTRa**: il verbo riflessivo *se partir* sembra preferibile in virtù della sua reiterazione al v. successivo, dove leggiamo *ja ne m'en part je mie*; tale verbo, nell'accezione di 'allontanarsi, separarsi' viene impiegato da Conon sempre nella forma pronominale (cfr. V, v. 32: «et si me part de li»; VII, v. 16: «car plus dolans ne se part nus de France»). Alla lezione *mes* (*tout li miens* **COSt**) *cuers* **COSt** + **KNPVX** + **HO**[p]**Z**[a] del v. 8 si oppone *li cuers* **MTRa**: l'articolo è richiesto dall'analogia con il v. 7 (*li cors*), dove anche **COSt** attestano il solo articolo insieme a **MTRa**; tale accordo può comunque essere attribuito a poligenesi. Il terzo e ultimo luogo indicato da Wallensköld è il v. 20, dove leggiamo *quant il fu mors ens la crois* **MTRa** contro *quant il fut mis en la croix* **COSt** + **KNPVX** + **HO**[p]**Z**[a]. Secondo Wallensköld 1921, p. 62, «Le leçon de **T**[**MRa**] est plus expressive; d'ailleurs c'est bien par sa mort, pas par la simple mise en croix, que Jésus-Christ est sensé avoir sauvé le genre humain». A tale argomento si può facilmente obiettare portando ad esempio le innumerevoli occorrenze dell'espressione *mis en crois* in contesti analoghi (cfr. *nota ad locum*); proprio una frequenza d'uso così alta induce tuttavia a supporre che la lezione di **MTRa** possa essere *difficilior*. Vi è poi il v. 18, ove la lezione di **MTa** *se cil le secorront* sembra preferibile all'alternativa *com cil le secorront* **COSt** + **KNPVX** + **HO**[p]**Z**[a], poiché si sta facendo riferimento alla possibilità che il soccorso manchi del tutto. Più significativa è la convergenza tra **COSt** e **KNPVX** da una parte e **KNPVX** e **HO**[p]**Z**[a](**vat**) dall'altra. Il primo raggruppamento è individuato dalle lezioni deteriori condivise ai vv. 10 (la bontà della lezione *je ne doi faillir* **MTR**, contro *nus ne doit faillir* **a + COSt** + **KNPVX** è confermata dall'ulteriore testimonianza di **HO**[p]**Z**[a]), 31 (*lasches* (*ha las quex* **StCO**) *gens mauvaises* **KNPVX** + **COSt** è *facilior* rispetto a *lasques gens et mauvais* **TMRa**), 33 (verso corrotto tramite l'inserzione del sostantivo *honte* o dell'aggettivo *honteuse*), 34 (posizione anticipata di *morir*), 38, 39 e 40, per i quali cfr. le rispettive note di commento. **KNPVX** e **HO**[p]**Z**[a](**vat**) condividono invece lezioni plausibilmente deteriori ai vv. 21 e 22 (cfr. note di commento).

In conclusione, giudichiamo decisamente superiore la lezione del gruppo **MTRa** e l'accogliamo pertanto a testo, sulla scia di Barbieri 2016b, apportando le seguenti correzioni: l'erronea *morront* al v. 26 è sostituita con l'alternativa *manront* **COSt** + **KNPVX**; il verso 29, assente in **MTRa**, è integrato secondo la

lezione di **KNPVX**; al v. 46 si preferisce la lezione *angoisseuse* di **O** per evitare una rima identica con il v. 38. Base per la grafia è **T**.

Datazione. Un sicuro *terminus post quem* è fornito dalla menzione al v. 20 e ai vv. 44-45 della conquista di Gerusalemme ad opera di Saladino, avvenuta il 2 ottobre 1187: tale evento costituì la causa scatenante della terza crociata. Sebbene non vi siano prove documentarie che attestino un'effettiva partecipazione di Conon alla terza crociata, è indubbio che VI e VII siano state composte per quell'occasione. Lo confermano i numerosi rimandi letterali a entrambi i componimenti contenuti nel sirventese *Maugré tous sains et maugré Diu ausi* (RS 1030) di Huon d'Oisy, *contrafactum* di VI (cfr. *supra*, *Metrica*), il cui obiettivo polemico è proprio il troviero di Béthune. Huon III d'Oisy, castellano di Cambrai e fedele vassallo del conte di Fiandra Filippo d'Alsazia, al cui fianco si schierò nella guerra che oppose quest'ultimo a Filippo Augusto nel 1181-1185 (cfr. Barbieri 2015b, *Contesto storico e datazione*, e Bédier 1909, p. 59), è legato a Conon da una lontana parentela. Apprendiamo inoltre dalle parole dello stesso Conon che Huon fu suo maestro nell'arte poetica (cfr. VII, vv. 51-52). In *Maugré tous sains* Huon rinfaccia a Conon l'ipocrisia della sua agguerrita propaganda crociata, dal momento che egli stesso sarebbe rientrato rapidamente in patria, poco dopo la partenza per la spedizione oltremare. La menzione di questo ritorno precoce induce Wallensköld 1891, p. 10, nota 3, a sostenere che Conon abbia fatto parte del contingente crociato guidato da Filippo Augusto, rientrato in Francia da San Giovanni d'Acri alla fine di luglio del 1191(cfr. Barbieri 2016b, *Contesto storico e datazione*). L'ipotesi troverebbe conferma nelle parole di Huon che associano il troviero al re di Francia: «si remanrés avoec vo roi failli» (RS 1030, v. 12). È tuttavia impossibile che Huon d'Oisy si sia riferito a un evento del 1191, giacché molteplici documenti storici ne certificano la morte nell'agosto del 1189 (cfr. Barbieri 2015b, *Contesto storico e datazione*). Tale circostanza ha condotto Wallensköld 1891, p. 101, nota 3, a dubitare della paternità di *Maugré tous sains*, sebbene i due soli codici relatori del testo, ossia **M** e **T**, concordino sull'attribuzione a Huon d'Oisy. Una volta dimostrata l'infondatezza di tale tesi, Bédier 1909, p. 59, approda all'unica conclusione plausibile, ossia che il ritorno prematuro di Conon rimproveratogli da Huon non coincida con il rientro del contingente di Filippo Augusto nel 1191. Pare del resto inverosimile che Conon abbia partecipato alla spedizione del sovrano dato che «tutta la sua opera e la sua biografia testimoniano la sua ostilità al re» (Barbieri 2015b, *Contesto storico e datazione*; cfr. anche Barbieri 2013, pp. 289-290, e II, *Datazione* e *Introduzione*, §

1.1.). Sappiamo inoltre che tra le vittime dell'assedio di San Giovanni d'Acri si annovera anche il padre di Conon, Roberto V d'Artois, morto il 18 gennaio 1191. Il tono sarcastico e il contenuto delle accuse indirizzate a Conon in *Maugré tous sains* sarebbero pertanto risultati incomprensibili se egli avesse preso parte all'assedio, assistendo per di più alla morte del padre. Un ulteriore elemento degno di nota è costituito dal già citato v. 12 della canzone di Huon d'Oisy: «si remanrés avoec vo roi failli» (RS 1030): come già osservato da Bédier 1909, pp. 59-60, l'impiego del verbo *remanoir* lascia intendere che, al momento della composizione del sirventese, il re Filippo Augusto non doveva ancora essere partito per la crociata. In effetti, dopo aver fatto voto di prendere la croce nel gennaio 1188 a Gisors in seguito alle pressioni del papato, Filippo Augusto si trattenne tuttavia in patria fino all'estate dell'anno successivo, proseguendo gli scontri con la corona inglese; ciò gli costò un forte biasimo da parte dell'opinione pubblica, come si evince dalle parole mordaci di Huon d'Oisy. Nel luglio 1190 il re di Francia ruppe finalmente gli indugi e si decise a partire alla volta dell'Oriente, approdando ad Acri solo nell'aprile 1191. Al termine dell'assedio della città, nel luglio dello stesso anno, egli fece già ritorno a Parigi, attirandosi nuove critiche. Secondo Becker 1942, *Maugré tous sains* di Huon d'Oisy si configura come un gioco letterario che adombra, dietro alle accuse mosse a Conon, quelle per il suo reale destinatario, ossia Filippo Augusto; l'operato del re impedisce infatti anche a coloro i quali avevano mostrato un caloroso e nobile entusiasmo per la causa, come lo stesso Conon, di adempiere ai voti crociati, costringendoli ad abbandonare i preparativi e far ritorno al focolare domestico. Fornendo tale interpretazione, Becker pare dunque negare la possibilità di un'effettiva partenza di Conon per la Terrasanta; questa sembra del resto l'ipotesi più verisimile, stando ai dati in nostro possesso e alla totale assenza di prove documentarie circa una reale partecipazione di Conon alla terza crociata. Si può al limite supporre che egli si sia mosso con il contingente fiammingo di cui faceva parte anche il padre nei primi mesi del 1188, e che per qualche ragione a noi ignota sia precocemente tornato indietro (cfr. Barbieri 2015b, *Contesto storico e datazione*). Nell'impossibilità di collocare cronologicamente l'eventuale prematuro rientro di Conon biasimato da Huon d'Oisy, non ci resta che cercare altrove qualche elemento utile a precisare la datazione di VI, finora circoscritta a un lasso temporale che va dall'ottobre 1187 (conquista di Gerusalemme) all'agosto 1189 (morte di Huon d'Oisy). Il testo di Conon ha certamente dei legami intertestuali con la canzone di crociata di Bertran de Born, pervenutaci in una presunta doppia redazione, *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (*BdT* 80.4) e *Fuilheta, vos mi preiatz qe ieu chan*

(*BdT* 80.17), su cui si veda da ultimo Sanguineti 2019. Ponendosi nel solco tracciato da Gouiran 1985, Sanguineti mostra come la versione tràdita da **M**^{p} provenzale, ossia *Fuilheta, vos mi preiatz* (su cui cfr. anche Paterson 2013), le cui prime due strofi indirizzate a *Fuilheta* sono quasi certamente apocrife, coincida con la prima di tre differenti fasi di stesura del componimento, databile alla primavera del 1188. Questa prima redazione si configura come una risposta a VI di Conon, cui viene espressamente indirizzata mediante il *senhal Mon Ysombart*. Essa riecheggia inoltre i vv. 19 e 42 di VI in un verso che, una volta assodata l'inautenticità delle prime due strofi della versione di **M**^{p}, funge a tutti gli effetti da *incipit*: «Ara parra de prez qals l'a plus gran». Per di più, la canzone di Bertran condivide il tema di fondo, ovvero la critica verso la condotta e gli indugi a partire dei re crociati Filippo Augusto e Riccardo Cuor di Leone, con la seconda canzone di crociata di Conon (VII). Ad ogni modo, se accettiamo la posteriorità del testo di Bertran, nonché la sua datazione alla primavera 1188, ne consegue che VI debba essere stata composta prima della primavera 1188, verisimilmente a ridosso dell'incontro di Gisors del 21 gennaio 1188, nel corso del quale Filippo Augusto ed Enrico II fecero voto di prendere la croce. Il tono esortativo e il vivo entusiasmo suscitato in Conon dalla partenza, ritenuta a torto imminente, paiono suffragare tale ipotesi.

I Ahi! Amors, com dure departie
me convenra faire de la millor
ki onques fust amee ne servie!
Diex me ramaint a li par sa douçor,
si voirement ke m'en part a dolor.
Las! k'ai je dit? Ja ne m'en part je mie!
Se li cors va servir nostre signor,
li cuers remaint del tot en sa baillie.

II Por li m'en vois sospirant en Surie,
car je ne doi faillir mon Creator.
Ki li faura a cest besoig d'aïe,
saiciez ke il li faura a grignor;
et sacent bien li grant et li menor
ke la doit on faire chevallerie
ou on conquiert Paradis et honor
et pris et los et l'amor de s'amie.

III Diex est assis en son saint iretaige:
ore i parra se cil le secorront
cui il jeta de la prison ombraje,
quant il fu mors ens la crois ke turc ont.
Saichiez chil sont trop honi ki n'iront,
s'il n'ont poverte ou viellece ou malaige;
et cil ki sain et jone et riche sont
ne poevent pas demorer sans hontaige.

IV Tous li clergiés et li home d'eaige
qui ens ausmogne et ens biens fais manront
partiront tot a cest pelerinaige,
et les dames ki chastement vivront
se loiauté font a ceaus ki i vont;
et s'eles font par mal consel folaige,
as lasques gens et mauvais le feront,
car tot li boin iront en cest voiaige.

V Ki chi ne velt avoir vie anuieuse
si voist por Dieu morir lies et joieus,
ke cele mors est douce et savereuse
dont on conquiert le resne presieus;
ne ja de mort n'en i morra un sels
ains naisteront en vie gloriëuse;
ki revenra mult sera eureus:
a tos jors mais en iert honors s'espeuse.

VI Diex! Tant avons esté prex par huiseuse,
or i parra ki a certes iert prex;
s'irons vengier la honte dolereuse
dont chascuns doit estre iries et hontex;
car a no tans est perdus li sains lieus
ou Dieus soffri por nos mort angoisseuse;
s'or i laissons nos anemis mortex
a tos jors mais iert no vie honteuse.

VII* Lais! je m'en voix plorant des eulz del front
lai ou Deus veult amendeir mon coraige;
et saichiés bien c'a la millor dou mont
penserai plux ke ne fais a voiaige.

I. *I vv. 1-4 mancano in* **O**^{p} 1. Ahi] he **R**, oimi **OSt**; com] si **OSt**; departie] departia **H** 2. convenra] covient **C**; faire] sofrir **HZ**^{a}; de la] a perdre **C**, pour la **KPVXHZ**^{a} 3. ki] che **H**; servie] servia **H** 4. remaint] ramaine **T**; par] por **Z**^{a} 5. ke m'en] com ien **COKNPVXHO**^{p}**Z**^{a}, com …em **St**; part] vait **St**, pert **V** 6. Las] dieus **aCOStKNPVX**; k'ai je] ka (qua **H**, qa **Z**^{a}) ie **THZ**^{a}; ja] et **R**, iai **C**, ie **OZ**^{a}, che **HO**^{p}; part] par **R**, depart **HO**^{p}**Z**^{a}; je] *manca in* **HO**^{p}**Z**^{a}; mie] mia **O**^{p} 7. se li cors va] ainz va mes cors **KNPVX**, se mos (mes **O**^{p}**Z**^{a}) cors vai **HO**^{p}**Z**^{a} 8. li cuers] tout (touz **OSt**) li miens cuers **COSt**, mes cuers (cor **O**^{p}, cuer **Z**^{a}) **KNPVXHO**^{p}; del tot] *manca in* **COSt**; baillie] baillia **HO**^{p}

II. 9. en su *aggiunto in* **R**; Surie] sulie **RSt** 10. car] ke **COStP**; je ne doi] nus ne doit **aCOStKNPVX**; mon] son **aCOStKNPVX** 11. ki] ke **C**, quant **V**,

quar qui **HO^{p}Z^{a}**; faura] faut **HO^{p}Z^{a}**; a cest] en ses **HO^{p}Z^{a}**; a *manca in* **V**; besoig] besoignes **H**; d'aïe] un dia **H**, saia **O^{p}**, oblie **Z^{a}** 12. saiciez ke il li] saiche de voir **COSt**, sachiez de voir (*ripetuto in* **V**) qil **KNPXV**, ben cre que deus (cades **O^{p}**) **HO^{p}Z^{a}**; li faura] *invertiti in* **COSt**; faura] faldrent **H**, faudroit **O^{p}** 13. et] si **a**; saicent] saichiez **OStKNPX**, sachon **H**; grant] granz **O^{p}** 14. chevalerie] chevaleria **HO^{p}Z^{a}** 15. ou on] on i **R**, con (qen **St**) en **COSt**, con i **KNPVX**, chom **H**, on hom **O^{p}**, o len **Z^{a}** 16. pris et los] los et pris **CVHO^{p}Z^{a}**; et l'amor] alamor; s'amie] sa vie **St**

III. *Questa strofe manca in* **St**, *è la sesta di* **CO** *e la quarta di* **KNPVX** 17. saint] haut **O**, droit **V**, gran **O^{p}** 18. ore] or **MRaCOPVO^{p}Z^{a}**; i] *manca in* **OH**; se] (bien **O**) com **RCOKNPVXHO^{p}Z^{a}**; cil] il **a**, li **HO^{p}Z^{a}**; secorront] secorreront **HO^{p}** 19. cui il jeta] a ceus (i ceu **O^{p}**) quil (qel **O^{p}**) trais (a trait **Z^{a}**) **HO^{p}Z^{a}**; cui] que **RKNX**, quil **a**, qui **PV**; jeta] jete **Ta** 20. quant] dont **HO^{p}Z^{a}**; mors] mis **COKNPVXHO^{p}Z^{a}**; ke] quill **H**, qel **O^{p}**; turc] tuit **COVZ^{a}** 21. saichies chil sont trop honi] bien sont honi tuit cil **KNPVX**, aunit siont (soient **Z^{a}**) tuit (tot **O^{p}**, tocz **vat**) cill (cels **vat**) **HO^{p}Z^{a}vat**; saichies] certes tuit **CO**; trop**]** *manca in* **MTRaCOKNPVXHO^{p}Z^{a}**; honi] hon **O^{p}**; n'iront] ni vont **CO**, remanront **KNPVXHO^{p}Z^{a}** 22. s'il n'ont poverté ou viellece] se nes retient povretez (povrete **V**) **KNPVX**, si veill (vieuz **Z^{a}**, viels **vat**) non es (nestoit **O^{p}**, ne sont **Z^{a}**) paubretes (poblete **O^{p}**, o poure **Z^{a}**) **HO^{p}Z^{a}vat**; viellece] mellee **C**; ou malage] e malatge **H** 23. et cil…sont] e tut li rics (cil **Z^{a}**, ric **vat**) qui sans e ioune (ioine e riche **Z^{a}**) sont **HO^{p}Z^{a}vat**; cil] *manca in* **V**; sain et ione et riche sont] sain et riche et ionne sont **C**, ione et sain et riche sont **O**, riche et sain et fort (fort et sain **V**) seront **KNPVX** 24. poevent] poront **CO**; pas] mays **vat**; demorer] remaner (remanoir **O^{p}Z^{a}**) **HO^{p}Z^{a}vat**

IV. *Questa strofe manca in* **HO^{p}Z^{a}** ed *è la quinta di* **COStKNPVX** 25. tous] tuit (tout **a**) **aCOStKNPVX**; clergiés] clergie **OKNPVX** 26. ens ausmogne et ens biens fais] de bien fais et damones **COSt**; ausmogne] aumosnes **aCOStKPV**; fais] fait **RKNPX**; manront] morront **MTR**, mauront **a**, vivront **COSt** 27. a] en **C**, cest] ce **StV** 28. ki] ke **C**; chastement vivront] chastes (chastee **KNPVX**) se (*omesso da* **KNPVX**) tendront **OKNPVX** 29. *manca in* **MTRaV**; se loiauté…i vont] et loialteis (leaute **OSt**) porte (portent **OSt**) ceaulz ki iront **COSt** 30. s'eles] celes **TRCPX** 31. as] a **MRaKNPX**; as lasques] a recreanz **M**, e (ha **OSt**) lais keilz **COSt**; et mauvais] et amaves **R**, menasces **C**, mauvaises

OKNPVX, mauvaise **St**; le] los **CO** 32. tot] cuit **St**; iront] sen vont **KNPX**; cest] ce **RV**, cel **C**

V. *Questa strofe manca in* **HO^{p}Z^{a}**, è la quarta in **COSt** e la terza in **KNPVX** 33. ki chi] ki or **CSt**, qor **O**; ne] *manca in* **OSt**; avoir] mener **N**; vie anuieuse] honte et (et *manca in* **St**) vie ennoieuse **COSt**, vie honteuse **KPVX**, honteuse vie **N** 34. si voist] si voit **R**; saille **KNPVX**; por Dieu morir lies] morir lies et baus **CO**, morir pour dieu **KNPVX**; joieus] ioianz **OStV** 35. cele] telle **R**, ceste **KNPVX**; mors] mort **RStV**; douce] bone **KNPVX**; savereuse] glorieuse **KNPVX** 36. *manca in* **P**; dont…presieus] ou conkis est paradis et honor (honors **CSt**) **COSt**; dont on] quen i **KNVX**; presïeus] glorieus **KNVX** 37. ne ja…sels] ne iai des mors nen iaurait .i. sous **C**; un] uns **MStN** 38. *manca in* **V**; naisteront] vivront tuit **COSt**, nestront tuit **KNPX** 39. *manca in* **a**; ki…eureus] et saichies bien ke ne fust amerous **COSt**, ie ni se plus qui ne fust amoreus **KNPVX**; sera] par ert **R** 40. *manca in* **a**; a tos jors…s'espeuse] mult (trop **KNPVX**) fust la voie et bone et deliteuse **COStKNPVX**; iert honors] iert a honneur **R** **V** *aggiunge il v.* pour dieu vengier le pere precieus

VI. *Questa strofe manca in* **RaKNPVXHO^{p}Z^{a}** *ed è terza in* **COSt** 41. Diex tant] lonc tens; prex] preu **MCOSt** 42. or i parra] or verra on **T** 43. s'irons vengier la honte] kil voist vengier la honte **CSt**, vescu avons a honte **O** 44. chascuns doit estre] tous li mons est (et **St**) **COSt**; hontex] hontouse **C** 45. car a no] qua notre **M**, quant a nos **COSt**; sains] sant **C** 46. soffri por nos] por nos soffri **COSt**; angoisseuse] glorieuse **MT**, et angoisse **CSt** 47. s'or…mortex] or ne nos (vos **St**) doit retenir nulle honors **COSt** 48. a tos…honteuse] daleir vengier ceste perde **COSt**

Varianti formali

I. Ahi] Ay **C**, Ai **HZ^{a}**; amors] amours **MRaNV**; com] con **RaNX**, cum **Z^{a}**; dure] dura **HZ^{a}**; departie] departia **H**, de partea **O^{p}** 2. me] moi **aHZ^{a}**; convenra] convendra **MKNPVX**, convandra **R**, covendra **OStHZ^{a}**; faire] fere **StKNPV**; millor] meillour **MRaV**, moillor **O**, meillor **StKNPXHZ^{a}** 3. ki] qui **MROStKNPVX**, qi **Z^{a}**; onques] onkes **C**, unches **H**; fust] fos **H**; amee] amea **H**; servie] servia **H** 4. Diex] dex **MOKNP**, dieus **Ra**, deus **CH**; ramaint] ramainst **C**, ramoint **O**; li] lui **Z^{a}**; douçour] dousor **C**, doucor **StKNPXZ^{a}**, dolcor **H** 5. voirement] vraiement **RaX**, vraement **V**, voiremen **H**, voiramen **O^{p}**; ke] que **MRa**; dolor] doulour **R**, dolour **aV**, dolour **a** 6. k'ai] ka**T**, quai **MOStNPVXH**,

que ai **R**, qai **aKO^{p}**, cai **C**, qa **Z^{a}**; ie] ge **O^{p}**; ja] iai **C**; ne] no **O^{p}**; part] pairt **C**; je] ge **R**; mie] mia **O^{p}** 7. se] si **O^{p}**; va] vait **MC**, vai **HO^{p}**; signor] seignour **MV**, seingnour **R**, seignor **aOStKPX**, seingnor **Z^{a}** 8. remaint] remain **O^{p}**; del] du **MRaKNPV**, dou **X**; tot] tout **MRaKNVX**; baillie] baillia **H**, bailia **O^{p}**

II. Por] pour **MRaKNV**; li] lui **RZ^{a}**, lei **H**; vois] voix **C**, voi **HO^{p}**; sospirant] souspirant **MRStKN**, soupirant **aV**, sopirant **O**, sospiran **O^{p}**; Surie] sorria **H**, suria **O^{p}**, sorrie **Z^{a}** 10. car] quar **MH**; je] ge **O^{p}**; faillir] failir **a**; mon] mun **H**; creator] creatour **MaV**, createur **R**, criator **StKNPHO^{p}Z^{a}**, creator **X** 11. ki] qui **MROStKNPX**; qi **O^{p}Z^{a}**; faura] faudra **MROStKNPVX**, faurra **a**, faurait **C**; besoig] besoing **RaCOStNO^{p}Z^{a}**, besoign **X**; aïe] ahie **O**, aia **H** 12. saiciez] sachiez **MRKNPV**, sachies **X**; ke] que **MRaPV**, qe **KN**; faura] faudra **MOStKNPVXZ^{a}**, faurra **a**, faurait **C**; a] al **H**, au **Z^{a}**; grignor] greignour **MR**, grenour **a**, greignor **OStKNPVXHO^{p}Z^{a}** 13. et] e **O^{p}Z^{a}**; saicent] sachent **RVZ^{a}**, sacent **a**, saichent **C**, sapchan **O^{p}**; et] e **O^{p}**; menor] menour **RaV** 14. ke] que **MROStNPVX**, che **H**, qe **O^{p}Z^{a}**; la] lai **CHO^{p}**; doit] deit **HO^{p}**; on] hom **H**, len **Z^{a}**; faire] fere **KNPV**; chevallerie] chevalerie **MRaOStKNPVX**, chevelerie **C**, chevaleria **H**, chivalaria **O^{p}**, chevalarie **Z^{a}** 15. ou] u **Ma**; conquiert] conkiert **a**, conqiert **KNPZ^{a}**, conquer **H**, conqer **O^{p}**; et] e **O^{p}**; honor] honour **MaV**, hounour **R** 16. et] e **O^{p}Z^{a}**; pris] priz **V**; et] e **O^{p}Z^{a}**; los] laus **H**; et] e **Z^{a}**; s'amie] samia **HO^{p}**

III. 17. Diex] deus **CH**, dex **OKNPX**, deu **O^{p}**; assis] asis **C**, assiz **V**; saint] seint **H**; iretaige] hiretage **M**, heritage **ROKNXZ^{a}**, iretaie **a**, heritaige **C**, eritage **PV**, heritatge **H**, heritaie **O^{p}** 18. parra] perrat **C**, para **Z^{a}**; cil] sil **C**; secorront] secourront **MR**, secoront **P**, secorunt **Z^{a}** 19. jeta] geta **RKNPVX**, gitait **C**; prison] prixon **C**; ombraje] ombrage **MOVHO^{p}Z^{a}**, hombraige **R**, hombrage **a**, umbraige **C**, honbrage **KNPX** 20. ens] en **MRaCOKNPVXHO^{p}Z^{a}**; crois] croix **C**, croiz **OKNPVX O^{p}**, crox **H**; ke] que **RKNPVXH**, qe **O^{p}Z^{a}**; ont] hunt **H** 21. saichies] sachiez **M**; chil] cil **MaCOKNPVXO^{p}Z^{a}**, sil **R**, cill **H**; sont] sunt **M**; honi] hoini **a**, aunit **Hvat**, oni **Z^{a}**; ki] qui **MRKPVXH**, qi **NO^{p}Z^{a}vat** 22. poverte] povrete **RKNPVX**, paubrete **Hvat**, poblete **O^{p}**; ou] u **MO^{p}Z^{a}**; malage] malaige **R**, maillege **C**, malatge **H** 23. et] e **HZ^{a}vat**; ki] qui **MROKNPVXHvat**; qi **Z^{a}**; sain] sayn **vat**; jone] ioene **M**, ionne **R**, ioune **HO^{p}**, ioine **Z^{a}**, ioves **vat**; et] e **HO^{p}Z^{a}vat**; riche] ric **HO^{p}vat**; sont] sunt **MZ^{a}vat** 24. ne] ni **KNPVX**, non **Hvat**; poevent] pueent **MaV**, puent **RKNPX**, poent **O^{p}Z^{a}**; pas] pais **C**; demorer] demourer **RaV**, demoreir **C**; sans] sanz **MRKNPVXZ^{a}**, sens **H**, sayns

vat 25. Tous] touz **MRSt**; clergies] clergiez **MR**; home] homme **R**, honme **KNP**; eaige] aage **MRaStKNPVX**, aaige **O**

IV. 26. qui] ki **aC**; ens] en **MRaKNVX**; ausmogne] aumosne **MRaOKNP**, amone **C**, aumone **StV**; ens] en **MaKNPVX**; fais] fet **KNPVX**; manront] mamdront **V**, mamront **X** 27. tot] tuit **MCOStKNPVX**, tout **Ra**; pelerinaige] pelerinage **MaONPVX**; palerinaige **C**, pelerinnaige **St** 28. ki] qui **MROStKNPVX**; chastement] castement **a**, chaistement **C** 29. loiaute] loialtei **C**, leaute **O**; ceaus] ceaulz **C**, ces **O**, ceus **StKNPX**; ki] qui **OStKNPX** 30. consel] conseill **M**, conseil **RaKNPVX**, consoil **COSt**; folaige] folage **MOK-NPVX** 31. lasques] lasses **R**, lasches **KNPVX**; gens] genz **StKNV**; mauvais] mavez **R** 32. car] quar **M**; tot] tuit **MCOKNPVX**, tout **Ra**; boin] bon **MRaO-StKNPVX**, boen **C**; voiaige] voiage **MRKNPVX**, viage **O**, veage **St**

V. 33. ki] qui **MRStKNPVX**; chi] ci **MRaKNPVX**; velt] veut **MRKNPVX**, veult **C**; anuieuse] anieusse **R**, enniouse **aO**, anoiouse **C**, annieuse **St** 34. por] pour **MRKNV**; lies] liez **MROKNPVX**; joieus] joious **aC** 35. ke] que **MR**; cele] celle **CSt**; mors] morz **O**; savereuse] savoureusse **R**, saveureuse **a**, sav-erouse **C**, savoreuse **O**, savoureuse **St** 36. dont] donc **M**; conquiert] conqiert **KN**; resne] regne **MRaV**, raigne **KNX** 37. ja] iai **C**; sels] seus **MRaStKNPX**, sous **CO** 38. ains] ainz **MROStKNPX**; naisteront] nesteron **R**, nestront **KNP**, naistront **X** 39. ki] qui **MR**; revenra] revendra **M**; mult] mout **R** 40. tos] touz **MR**; jors] iours **MR**; mais] maiz **M**; honors] honneur **R**

VI. Diex] dex **M**; esté] estei **C**; prex] prou **CO**; huiseuse] oxouse **C**, oiseuse **OSt** 42. ki] qui **MOSt**; prex] preus **MO**, prous **C**, preuz **St** 43. irons] irom **M**; vengier] vangier **St**, delereuse] dolereuse **MSt**, dolorouse **C**, doloreuse **O** 44. dont] donc **O**; iries] iriez **MOSt**; hontex] honteus **MO**, honteuz **St** 45. no] notre **M**; perdus] perduz **MOSt**; sains] sainz **St**; lieus] leus **COSt** 46. ou] u **M**; Dieus] deus **C**, dex **O**, diex **St**; soffri] soufri **M**, souffri **St** 47. laissons] laissom **M**; mortex] morteus **M** 48. tos] touz **M**; jors] iours **M**; mais] maiz **M**

Traduzione

I. Ahi! Amore, quale dura separazione dovrò fare dalla migliore che mai fu amata e servita! Dio con la sua dolcezza mi riconduca a lei, poiché davvero me ne separo con dolore. Ahimè! Che ho detto? Non me ne separo affatto! Se il corpo va a servire nostro Signore, il cuore rimane completamente in suo potere.

II. A causa sua me ne vado sospirando in Terra Santa, poiché non devo deludere il mio Creatore. Chi gli verrà meno in questo momento di bisogno, sappiate che egli lo abbandonerà in uno più grave; e sappiano bene i signori grandi e piccoli che si devono compiere azioni cavalleresche là dove si conquistano il Paradiso, l'onore, la gloria, la lode e l'amore della propria amica.

III. Dio è assediato nella sua santa eredità: ora si vedrà se lo soccorreranno coloro che egli liberò dalla prigione tenebrosa quando fu messo a morte sulla croce che [ora] hanno i Turchi. Sappiate che sono troppo vili coloro che non andranno, se non sono afflitti da povertà, vecchiaia o malattia; e chi è sano, giovane e ricco non può restare [a casa] senza infamia.

IV. Tutto il clero e gli anziani che resteranno [qui] impegnati in elemosine e in opere buone parteciperanno tutti a questo pellegrinaggio, così come le dame che vivranno castamente e saranno fedeli a coloro che vanno laggiù; e se, mal consigliate, commettono follia, con gente vile e uomini malvagi lo faranno, poiché tutti i valorosi prenderanno parte a questa spedizione.

V. Chi non vuole condurre qui una vita mortificante vada a morire per Dio lieto e gioioso, poiché è dolce e gustosa quella morte mediante la quale si conquista il regno prezioso; in verità non ne morirà neanche uno, anzi rinasceranno alla vita gloriosa; chi tornerà sarà molto fortunato: la gloria sarà sempre sua sposa.

VI. Dio! A lungo siamo stati valorosi nell'ozio, ora si vedrà chi sarà davvero prode; andremo dunque a vendicare l'onta dolorosa per la quale ciascuno deve essere irato e pieno di vergogna; perché in questo momento è perduto il santo luogo dove Dio patì per noi una morte crudele; se ora lo lasciamo ai nostri mortali nemici, la nostra vita sarà sempre macchiata d'infamia.

VII*. Ahimè, me ne vado con gli occhi pieni di lacrime là dove Dio vuole purificare il mio cuore; e sappiate bene che penserò più alla migliore del mondo che al viaggio.

Note

1-8. Il componimento si apre con un accorato appello rivolto ad Amore dall'io lirico, il quale lamenta l'imminente separazione dalla donna amata a causa della partenza per la crociata e implora Dio di concedergli la grazia del ritorno. Questa strofe proemiale sviluppa dunque il dramma del cavaliere-crociato scisso tra gli obblighi cortesi, ossia il *servitium amoris* per una dama dalla quale è costretto ad allontanarsi, e i doveri religiosi, nonché feudali, che gli impongono di partire; la crociata è infatti primariamente «une guerre féodale, impliquant un Suzerain (Dieu) et plusieurs vassaux liés les uns aux autres par une obligation d'aide mutuelle» (Dijkstra 1995, p. 80). La tematica cortese consente di ricondurre la strofe al sottogenere della *chanson de départie* per la crociata a voce maschile, imperniato sulla sofferenza dell'amante-crociato per il congedo dalla donna amata (per le diverse tipologie delle canzoni di crociata cfr. Dijkstra 1995, pp. 31-44; sulla *chanson de départie* a voce femminile cfr. Resconi 2016). Tale tematica amorosa è verisimilmente all'origine della straordinaria fortuna che arrise alla canzone di Conon, testimoniata, oltre che dall'ingente numero di codici relatori, anche dalle innumerevoli riprese e imitazioni, non solo metriche, da parte di trovieri, trovatori e Minnesänger. Ai già citati *contrafacta* di Chardon de Croisille (RS 499), dell'autore di *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses* (RS 1020a = RS 1022), di Friedrich von Hausen e Albrecht von Johannsdor (cfr. *supra*, *Metrica*), si aggiungono la risposta polemica, nonché parodica, di Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi* (RS 1030), e l'omaggio di Hugues de Berzé, *S'onques nuns hons por dure departie* (RS 1126) (cfr. *supra*, *Nota al testo*); si notino anche le riprese di formule e motivi riscontrabili in alcune canzoni di crociata del Castellano di Coucy e di Thibaut de Champagne. Significativo, infine, il legame che si istaura tra il testo di Conon e i componimenti trobadorici di Giraut de Bornelh (*Jois sia comensamens*, *BdT* 242.41), Bertran de Born (*Ara sai eu de prez qals l'a plus gran*, *BdT* 80.4; i legami con il testo di Conon si ravvisano in realtà nella versione tràdita da **M** provenzale, fornita da Gouiran 1985 in apparato, ossia *Fuilheta, vos mi preiatz qe ieu chan*, *BdT* 80.17) e Pons de Capdoill (*Ar nos sia capdels e garentia*, *BdT* 375.2). Per tali rapporti si rimanda a Barbieri 2015a, 2016b e *infra*, note successive.

1. Il motivo della separazione degli amanti a causa della crociata, che costituisce il fulcro della tipologia testuale della *chanson de départie*, è immediatamente evocato dal sintagma *dure departie*, enfaticamente posto in sede di rima al primo verso. Come osserva Payen 1974, si assiste qui a un rovesciamento della

dinamica tradizionale della *fin'amor*, giacché gli amanti sono inizialmente uniti e costretti poi a separarsi a causa di un agente esterno, secondo uno schema che ricorda quello dell'alba; invece, la canzone cortese tradizionale «repose en effet sur une relation entre l'amant et la dame où la distance hiérarchique entre l'un et l'autre est telle que le *guerredon* est sans cesse reporté dans un avenir hypothétique. A cette distance hiérarchique s'ajoute une distance dans l'espace: dans la plupart des cas, la fiction romanesque sur laquelle se fonde le texte exige que la dame soit perpétuellement absente, comme si l'exil était la condition nécessaire et permanente de la *fin'amors*. Or, dans la chanson de croisade, la situation initiale est différente puisque le poéte et la dame son réunis. Au lieu de tendre vers la retrouvance à partir d'un exil actuel, le poète interrompt le bonheur relatif d'une présence réciproque pour s'éloigner de son amie. L'"ici" est le lieu de la joie et l'"ailleurs" celui de la souffrance: cette spatio-temporalité affective est exactement l'inverse de celle que cultive normalment la lyrique amoureuse d'*oc* et d'*oïl*» (Payen 1974, p. 251).

6. La lezione *k'a je dit* di **T**, condivisa con **H** e **Z**[a], in luogo di *k'ai je dit*, attesta la tendenza piccarda alla monottongazione di *ai* alla prima persona dell'indicativo presente, che interessa in particolare il verbo avere (cfr. Buridant 2000, p. 278, § 226); si riscontra la medesima variante di **T** in VIII, v. 5. La presenza del fenomeno anche in **HZ**[a] è da attribuire verisimilmente al loro antigrafo comune, il quale, secondo Spetia 1993, p. 257-258, doveva tramandare già una versione provenzalizzata, riconvertita poi in francese dal copista di **Z**[a]. Il processo di provenzalizzazione della fonte comune si sarebbe «greffé sur une *scripta* picarde préexistante» (Spetia 1997, p. 60).

7-8. Il *topos* della scissione tra cuore e corpo, con il primo che dimora presso l'amata, è uno dei più celebri e diffusi nella lirica romanza delle origini; per un'ampia disamina delle occorrenze del motivo nelle diverse tradizioni liriche romanze si rimanda ai saggi contenuti in Bruni 1988. La presenza del *topos* nelle canzoni di crociata trovieriche, in particolare nella tipologia della *chanson de départie*, è stata indagata da Rosenstein 1991, il quale, concentrandosi principalmente sul testo di Conon, evidenzia come tale motivo manifesti l'irruzione della tematica cortese all'interno della canzone di crociata, concretizzando il conflitto, vissuto dal poeta-amante-crociato, tra obblighi cortesi e doveri cavallereschi. Eppure, come sottolinea Rosenstein, tale conflitto trova una risoluzione proprio mediante l'esperienza della crociata, concepita come un ulteriore tassello del processo di autoperfezionamento dell'amante cortese: «le coeur et le corps définissent les deux pôles de la chanson de croisade et la quête double du poète. Leur

juxtaposition dans un premier temps, celui de la chanson, sous-entend leur séparation éventuelle dans un deuxième temps, celui de la croisade, qui prècède à son tour le troisième et ultime moment, celui de l'union tant espérée»; sul tema della doppia o tripla ricompensa (spirituale, mondana e amorosa) offerta dalla crociata cfr. nota ai vv. 15-16. Per altre occorrenze del motivo della separazione tra cuore e corpo nelle canzoni di crociata trovieriche cfr. Chastelain de Coucy, *A vous amant, plus k'a nul'autre gent*: «coment me puet li cuers el cors durer? / Quant ne s'em part, certes molt est mauvais» (RS 679, vv. 23-24); Castellano d'Arras, *Aler m'estuet la u je trairai paine*: «Sans cuer m'en vois el regne de Surie: / od vos remaint, c'est ses plus dous chateus» (RS 140, vv. 27-28). Il *topos* occupa la sede proemiale anche in Friedrich von Hausen, *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (ed. Frank 1952-1956, p. 28): «Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden, / diu mit ein ander varnt nu mange zît. / Der lîp wil gerne vehten an die heiden: sô hât iedoch daz herze erwelt ein wîp / vor al der werlt» (ed. Frank 1952-1956, p. 28, vv. 1-5), ed è verosimilmente desunto da VI di Conon insieme allo schema metrico.

10-12. Secondo Barbieri 2016b, questi versi potrebbero richiamare un passo evangelico, Mt 10, 32-33: «Omnis ergo qui confitebitur me coram hominibus confitebor et ego eum coram Patre meo qui est in caelis; qui autem negaverit me coram hominibus negabo et ego eum coram Patre meo qui est in caelis». Come ha sottolineato Guida 1992a, p. 360, nota al v. 29, *falhir* è verbo del linguaggio profano il cui significato letterale è «manquer; abandoner, ne pas remplir une obligation» (*Mat*, p. 1493), infiltratosi ben presto nel lessico specialistico religioso, ove acquisisce l'accezione specifica di 'peccare a causa di un'omissione'. Per altri rimandi nelle canzoni di crociata cfr. Maistres Renas, *Pour lou pueple resconforteir*: «Quant il a jugement vanront, / dont lor parrait lor bone foit, / se Deu faillent, a Lui fauront» (RS 886, vv. 55-57); si veda infine l'eco di questi versi in Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi*: «Quant Diex verra que ses besoins ert grans, / il li faura, quant il li a failli» (RS 1030, vv. 5-6).

12. Per questo verso, alla lezione di **TMRa** *saiciez ke il li faura a grignor* si oppongono *saiche de voir faurait li a grignro* **COSt**, *sachiez de voir q'il faudra a greignor* **KNPVX**, e *ben cre* (*croi* **O^{p}Z^{a}**) *que deus* (*c'ades* **O^{p}**) *li faudra* (*faldrent* **H**, *faudroit* **O^{p}**) **HO^{p}Z^{a}**. Le alterazioni riscontrabili nelle versioni alternative a **MTRa** sembrano avere la medesima eziologia: derivano tutte da un tentativo di sanare l'inevitabile ipometria derivata dall'omissione di *ke il*, soggetto, quest'ultimo, riferito a Dio (**COSt + HO^{p}Z^{a}**), o del *li* oggetto, indicante i vili che

esitano a soccorrere Dio e i suoi santi luoghi (**KNPVX**); **COSt** e **KNPVX** introducono quella che pare essere a tutti gli effetti una zeppa sillabica: *de voir*. Alla medesima funzione sembra assolvere *ben cre* (rifrancesizzato in *croi* da **O**^{p}**Z**^{a}) nei testimoni italiani, i quali reintroducono il soggetto (*Deus*) omesso al verso precedente per salvaguardare la coerenza sintattica. La lezione di **O**^{p} *c'ades*, pur accettabile semanticamente, adombra l'alterazione originaria da *ca des*. La genuinità della lezione di **MTRa** sembra infine confermata indirettamente dalla ripresa di questo verso ad opera di Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi*: «il li faura, quant il li a failli» (RS 1030, v. 6).

15-16. La missione in Oriente diviene una tappa essenziale nel percorso di affinamento dell'amante cortese (cfr. *supra*, nota ai vv. 7-8), atta a garantirgli, oltre alle ricompense spirituali e alla salvezza dell'anima, anche premi mondani, quali l'onore, la gloria e soprattutto 'l'amore della sua amica'; sulla presenza del tema della doppia ricompensa, spirituale e mondana, nei documenti papali e nella predicazione del tempo, si veda Barbieri 2016b, nota ai vv. 15-16. Per analoghe occorrenze nelle canzoni di crociata in lingua d'*oc* e d'*oïl* cfr. Marcabru, *Emperaire, per mi mezeis*: «conquerrem, de Dieu, per afic / l'onor e l'aver e·l merir» (*BdT* 293.22, vv. 29-30); Giraut de Bornelh, *Jois sia comensamens*: «C'armat de bels guarnimens / sobre lur destriers correns / conquerran / benanans'e valor gran, / don seran pueis viu manen / e si morran eissamen» (*BdT* 242.41, vv. 31-36); per un riferimento esplicito alla ricompensa amorosa promessa dalla dama cfr. Castellano di Arras, *Aler m'estuet la u je trairai paine*: «qu'ele disoit: "Mout seroie esjoïe, / se repariés; je vous ferai joiex: / or soiés vrais come fins amoureux» (RS 140, vv. 22-24) e *Ibid*.: «si en souffri paines et travas grans; / mais au double li fu gueredonans, / aprés ses maus, loiaus amie fine» (RS 140, vv. 36-38).

17. La Terrasanta rappresentava, per Conon e gli uomini del suo tempo, l'*hereditas* o *patrimonium Dei* (cfr. Innocenzo III, *Utinam Dominus*, *PL* 215, col. 1500, e Id., *Rex noster*, *PL* 216, col. 433), il "feudo" del Signore concesso in beneficio a tutti i fedeli, suoi vassalli, che avevano il dovere di difenderlo (cfr. Guida 1992a, p. 313, nota al v. 5). Uno dei temi più sfruttati dalla predicazione delle crociate è dunque quello dell'eredità perduta, che trae origine da un versetto dei salmi (Ps 78,1: «Deus, venerunt gentes in haereditatem tuam, polluerunt templum sanctum tuum»); per un nutrito elenco di rinvii, tanto alle fonti ufficiali della predicazione quanto ai testi letterari e canzoni di crociata, cfr. Barbieri 2016b, nota al v. 17.

19-20. La *prison ombraje* è quella «cui il genere umano fu relegato in seguito al peccato originario» (Guida 1992a, p. 316, nota al v. 19) e si identifica dunque

con «la schiavitù del peccato dalla quale il sacrificio di Cristo ha liberato l'umanità» (Barbieri 2016b, nota ai vv. 19-20); cfr. Is 42, 6-7: «Ego Dominus vocavi te in iustitia, et apprehendi manum tuam, et servavi te; et dedi in foedus populi, in lucem gentium, ut aperires oculos caecorum, et educeres de conclusione vinctum, de domo carceris sedentes in tenebris»; Beda, *Hymnus X. De Passione sancti Ioannis Baptistae*: «Christi videt qui gloriam, / qui spiritus charismata, / non hunc tenebrae carceris / non poena terret corporis» (*PL* 94, col. 630). Per un'immagine analoga all'interno del *corpus* delle canzoni di crociata, cfr. l'anonima *Chavalier, mult estes guariz*: «Deus livrat sun cors a Judeus / pur metre nus fors de prisun» (RS 1548a, vv. 37-38), o la canzone alla Vergine, parimenti anonima, *Douce dame, roïne de haut pris*: «si que por nos fut en la crois tant sis / por nos pechiez et por nos racheteir /de la prison ou Adans nos ot mis» (RS 1601, vv. 33-35). La necessità di ricambiare il sacrificio affrontato da Cristo per la redenzione dell'umanità, riscattando i suoi domini dagli infedeli, è un tema ampiamente sfruttato nelle bolle papali e nella predicazione del tempo; si veda Alessandro III, *Inter omnia quae* (*PL* 200, coll. 599-600) e *Cor nostrum* (*PL* 200, col. 1295); Gregorio VIII, *Audita tremendi* (*PL* 202, col. 150); per altri rimandi cfr. Barbieri 2016b, nota ai vv. 19-20. All'interno del *corpus* delle canzoni di crociata trovieriche si registrano numerose occorrenze del tema, ad esempio in Thibaut de Champagne, *Seignor, sachiez, qui or ne s'an ira*: «qu'il n'est amis fors que Cil, sanz doutance, / qui por nos fu en la vraie croiz mis» (RS 6, vv. 13-14) e «Diex se laissa por nos en croiz pener / et nos dira au jor ou tuit vanront: / "Vos qui ma crois m'aidastes a porter, / vos en irez là ou mi angle sont: / là me verroiz et ma mere Marie; / et vos par cui je n'oi onques aïe / descendrez tuit en anfer le parfont"» (RS 6, vv. 22-28), in Huon de Saint-Quentin, *Jerusalem se plaint et le païs*: «S'il sovenist cascun del jugement / et del saint liu u il souffri torment» (RS 1576, vv. 5-7), nell'anonima *Parti de mal e a bien aturné*: «k'a sun besuing nus ad Deus apelé / si ne li deit nul prosdome faillir, / kar en la cruiz deignat pur nus murir» (RS 401, vv. 3-5), o ancora l'intera prima strofe di *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses* (RS 1020a = 1022, vv. 1-8). Per analoghi raffronti in ambito trobadorico, si veda ad esempio Pons de Capdoill, *Ar nos sia capdels e garentia*: «et en la croz cobret cels qe perdia; / e sufert mort per nostre salvamen» (*BdT* 375.2, vv. 25-26).

20. Si allude alla perdita della sacra reliquia della vera croce per mano dei Turchi di Saladino, di poco anteriore alla conquista di Gerusalemme. Tale evento epocale, esplicitamente menzionato ai vv. 45-46 e databile all'ottobre 1187, ci fornisce un sicuro termine *post quem* per la composizione di VI. *—quant il fu*

morz en la crois è la lezione attestata da **MTRa**, cui si oppone *quant il fut mis en la croix* **KNPVX** + **COSt** + **HO^{p}Z^{a}**. Wallensköld 1921, p. 62, non esita ad accogliere la la prima lezione, giudicandola più enfatica, nonché più adeguata al contesto: la morte effettiva di Cristo avrebbe infatti redento l'umanità, liberandola dalla schiavitù del peccato. D'altro canto, è possibile rintracciare numerose occorrenze dell'espressione *mis en crois*, con analogo riferimento al sacrificio salvifico di Cristo: cfr. Thibaut de Champagne, *Seignor, sachiez, qui or ne s'an ira*: «qu'il n'est amis fors que Cil, sanz doutance, / qui por nos fu en la vraie croiz mis» (RS 6, vv. 13-14); *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses*: «nous savons bien qu'il fu en la crois mis / pour nous geter des paines dolereuses» (RS 1020 = 1022, vv. 7-8); Gautier de Coincy, *Puis que voi la flour novele*: «en croiz fu mis par envie; / la mort qu'il n'ot deservie / si fu tex / qu'en morant nos rendi vie / li doz Dex» (RS 600, vv. 41-45); di contro, la rarità dell'espressione *mort en croiz* induce a ritenere che possa trattarsi di una *lectio difficilior*.

21-24. La volontà di esonerare dal servizio della crociata tutti coloro che erano impossibilitati a prendervi parte attivamente a causa di limiti fisici o economici, dunque anziani, malati e indigenti, si trova espressa già nei pronunciamenti di Urbano II e del Concilio di Clermont, nel corso del quale fu bandita la prima crociata. Gli atti del Concilio andarono persi sicché ne possediamo solo testimonianze indirette, come quella fornita da Roberto il Monaco nell'*Historia Iherosolimitana*: «Et non praecipimus aut suademus ut senes aut imbecilles et usui armorum minime idonei hoc iter arripiant; nec mulieres sine conjugibus suis, aut fratribus, [...] ullatenus incedant. Tales enim magis sunt impedimento quam adjumento, plus oneri quam utilitati» (*RHC*, *Historiens occidentaux*, vol. III, p. 729); cfr. anche Dijkstra 1995, p. 10 e Brundage 1969, p. 32. L'esenzione accordata a poveri, malati e anziani, fu tuttavia ufficializzata solo durante il pontificato di Alessandro III, mediante le bolle *Inter omnia quae* (*PL* 200, col. 599) e *Cor nostrum* (*PL* 200, col. 1295), che limitavano la partecipazione alla crociata ai soli cavalieri armati (cfr. Barbieri 2016b, nota ai vv. 20-24). Per impedire che masse di pellegrini non combattenti, soprattutto donne e anziani, si riversassero in Terra Santa attratti dalla promessa di una ricompensa celeste, ostacolando così le operazioni dei crociati, nel 1213 Innocenzo III rese obbligatoria l'esenzione per tutti gli *inutiles ad pugnandum*; al fine di non privarli dei vantaggi spirituali connessi al *votum crucis*, il pontefice decise di concedere delle indulgenze parziali anche a chi avesse contribuito solo economicamente alla spedizione (cfr. Dijkstra 1995, pp. 14-15 e p. 18 e *infra*, nota ai vv. 25-27).

21. Alla lezione *saichies chil sont trop honi ki n'iront* **TMRa** si oppongono *certes tuit cil sont honi ki n'i vont* **CO**, *bien sont honi tuit cil qui remanront* **KNPVX** e *aunit siont tuit cill qui remandront* **HO^{p}Z^{a}vat**. Wallensköld 1921 pubblica, piuttosto arbitrariamente, la lezione dei testimoni italiani **HO^{p}Z^{a}vat**, nello specifico quella di **Z^{a}**, preferita per ovvie ragioni: è l'unico dei quattro codici a non tramandare un testo occitanizzato, poiché riconverte in francese la lezione, già provenzalizzata, dell'antigrafo condiviso con **H** (cfr. X, *Nota al testo*) e verosimilmente, in questo caso, anche con **O^{p}vat**. Per il presente verso pare delinearsi un'opposizione tra **MTRa** e tutti gli altri testimoni, accomunati dalla presenza dell'indefinito *tuit*; si intravede poi un ulteriore sottogruppo, in cui convergono i parigini **KNPVX** e gli italiani **HO^{p}Z^{a}vat**, definito dalla condivisione del rimante *remanront*. Coerente al suo assunto di base, ossia il proposito di lasciarsi guidare, nel processo di *selectio*, dall'accordo tra due rami su tre dello stemma di Schwan – pur approdando a uno stemma bipartito della tradizione di Conon –, Wallensköld non esita ad accogliere la lezione di **KNPVX** + **HO^{p}Z^{a}vat**. Bédier 1909 promuove invece a testo la lezione di **MTRa**, ma sappiamo che egli non prende per nulla in considerazione la testimonianza dei manoscritti italiani – o meglio degli unici due a lui noti, ossia **HO^{p}**. Dal canto nostro, riteniamo non vi siano ragioni per respingere la buona lezione di **MTRa**, tanto più che l'indefinito *tuit*, così come *certes* di **CO** e *bien* di **KNPVX**, paiono a tutti gli effetti aggiunte seriori con funzione di zeppe sillabiche, volte a sopperire all'omissione di *saichies* a inizio verso. Si potrebbe obiettare che *saichies* ricorre in posizione incipitaria già al v. 12, ma l'impiego retorico dell'anafora non pare affatto estraneo al testo (cfr. ad esempio vv. 18 e 42; vv. 40 e 48); l'iterazione quasi formulare di espressioni o esclamazioni sembra anzi subordinata al carattere esortativo e omiletico della canzone. Qualche sospetto desta infine il ricorso al rimante *remanront*, così simile al *manront* del v. 26.

22. Per questo verso si oppongono la lezione tramandata da **MTRa** + **CO**: *s'il n'ont poverte ou viellece ou malaige*, quella di **KNPVX** *se nes retient povretez ou malage* e infine quella trasmessa da **HO^{p}Z^{a}vat** *si veill* (*vieuz* **Z^{a}**, *viels* **vat**) *non es* (*n'estoit* **O^{p}**, *ne sont* **Z^{a}**) *paubretes* (*poblete* **O^{p}**, *o poure* **Z^{a}**) *e* (*o* **HO^{p}vat**, *por* **Z^{a}**) *malatge*. Tralasciando per il momento la lezione visibilmente corrotta dei testimoni italiani, è possibile individuare agilmente la *lectio* originaria mediante un confronto con il verso successivo: al v. 23 l'intera tradizione, eccetto per l'appunto **KNPVX**, attesta i tre aggettivi *sain*, *jone*, *riche*, i quali si ritrovano rovesciati in altrettanti sostantivi al verso precedente (*malage*, *viellece*, *povretez*), come dimostra la testimonianza di **MTRa + CO** e di **HO^{p}Z^{a}vat**. La simmetria

tra i due versi impone dunque che la buona lezione sia, per entrambi, quella di **MTRa** + **CO**; al v. 23, infatti, **KNPVX** (*et cil qui riche et sain et fort seront*) sostituiscono *jone* con *fort*, sopprimendo in entrambi i versi il riferimento alla vecchiaia, mentre **HO^{p}vat** (*e tut li rics qui sans e ioune sont*) presentano una costruzione sintattica contraddetta dal resto della tradizione; solo **Z^{a}** *(e tuit cil qi ioine e riche sunt)* pare distaccarsi dal gruppo e riproporre parzialmente la lezione originaria. Secondo D'Heur 1963, p. 84, a monte delle lezioni di **KNPVX** e di **HO^{p}Z^{a}vat** al v. 22 deve esservi stata originariamente un'inversione dei due sostantivi *povretez* e *viellece*; egli ipotizza poi che in un ambiente distante dal dominio linguistico d'*oïl*, quale appunto l'Italia, «on a entendu lors de la diction: **Si non viel es* [< *s'il n'ont viellece*], on a jugé cette construction insolite et on a transcrit: **Si viel non es*», generando la lezione di **HO^{p}Z^{a}vat**. Ad ogni modo, qualunque sia l'eziologia della lezione, è innegabile che essa comprometta irrimediabilmente la coerenza logico-sintattica dell'enunciato, dal momento che troviamo giustapposti all'aggettivo *viel*, nonché dipendenti dal verbo essere, i due sostantivi *paubretes* e *malatge*; D'Heur 1963 suppone che *paubretes* potesse in realtà essere percepito come aggettivo in provenzale, ma ammette di non poter dire altrettanto del sostantivo *malage*, conservatosi per esigenze di rima. Nella lezione sintatticamente corretta di **Z^{a}** (*Si vieuz ne sont o poure por malage*) si intravede chiaramente un tentativo seriore di emendare la lezione corrotta comune agli altri testimoni italiani.

25-27. In questi versi Conon richiama un argomento centrale della propaganda crociata, ossia l'invito rivolto a coloro che erano impossibilitati a partecipare fisicamente alla spedizione in Oriente, compresi gli ecclesiastici, a contribuire economicamente alla causa tramite elemosine e sussidi materiali, destinati in teoria all'equipaggiamento dei cavalieri sprovvisti di mezzi propri (cfr. Guida 1992a, p. 317, nota ai vv. 25-27). Come ricompensa per il sostegno finanziario prestato, avrebbero ottenuto anch'essi l'indulgenza garantita ai crociati in partenza. La pratica di accordare l'indulgenza anche ai finanziatori della spedizione fu regolamentata in maniera definitiva solo durante il pontificato di Innocenzo III, in particolare nel corso del quarto Concilio Lateranense del 1215 (cfr. Brundage 1969, pp. 153-154 e Dijkstra 1995, p. 18). Sappiamo, tuttavia, che già Adriano IV aveva dichiarato, nel 1157, di voler agire in tal senso, ma il primo atto ufficiale pervenutoci in cui si fa esplicito riferimento alla possibilità di accordare l'indulgenza anche a chi contribuisce solo finanziariamente alla crociata risale al 1188: si tratta di una lettera di Clemente III indirizzata ai vescovi inglesi,

ove si allude anche a un documento del predecessore Gregorio VIII (non conservato, ma una traccia è forse in *PL* 202, col. 1561; su tutta la questione cfr. Barbieri 2016b, nota ai vv. 25-26). Si confronti quanto affermato da Conon in questa sede e ai vv. 21-24 con le raccomandazioni del trovatore Pons de Capduelh, *Ar nos sia capdels e garentia*: «Toz hom cui fai velersa o malautia / remaner chai deu donar son argen / a cels q'iran, qe ben fai qui envia / sol non remaingna per cor regcregen» (*BdT* 375.2, vv. 46-49).

27. *tot*. Si conserva la forma piccarda *tot* attestata da **T** anche al v. 32 per il retto plurale del pronome indefinito, in luogo dell'esito regolare *tuit* (cfr. Zink 1989, p. 126). — Il verbo *partiront* acquista in questa sede una particolare pregnanza poiché manifesta l'idea di una partecipazione attiva, e dunque di una partenza effettiva, anche per coloro che, pur restando fisicamente in patria, contribuiscono economicamente alla spedizione (cfr. Barbieri 2016b, nota al v. 27). — *pelerinaige*. Nell'immaginario collettivo dei secoli XI-XIII, la crociata è anzitutto un pellegrinaggio, un viaggio devozionale verso i luoghi in cui Cristo ha vissuto ed è morto, e dunque un'occasione di purificazione spirituale; ciò si riflette nel vocabolario delle spedizioni oltremare, modellato, tanto nelle fonti latine quanto nelle canzoni in volgare di trovieri e trovatori, sul lessico dei viaggi di penitenza (cfr. Dijkstra 1995, p. 11 e Guida 1992a, pp. 8-14). Si veda ad esempio la preghiera rivolta a Dio dalla protagonista della *chanson de départie* a voce femminile di Guiot de Dijon, *Chanterai por mon corage*, affinché il suo amato, che «est en pelerinage» (RS 21, v. 15), faccia ritorno sano e salvo dalla crociata; per altri raffronti cfr. Guida 1992a, pp. 9-10.

28-29. Come si evince da questi versi, alle donne veniva esclusivamente richiesto di condurre una vita casta e restare fedeli ai compagni crociati; le si esonerava dunque da qualsivoglia contributo di tipo economico, riflesso evidente di una «condition sociale qui souvent les empêche d'être financièrement indépendantes» (Dijkstra 1995, p. 79). Mentre l'esortazione di Conon, si indirizza, con toni quasi da omelia, a un destinatario collettivo, analoghe raccomandazioni di fedeltà reciproca, che campeggiano in particolare nelle *chansons de départie*, sono invece rivolte espressamente dall'amante in partenza alla sua *amie*: cfr. Chardon de Croisilles, *Li departirs de la douce contree*: «Douce dame, qui mes cuers pas n'oublie, / ne me vueilliez, por Dieu, metre en oubli! / Jamés nul jor ne ferai autre amie; / pour Dieu vos pri, ne faites autre ami!» (RS 499, vv. 33-36); Castellano di Coucy, *A vous amant, plus k'a nul'autre gent*: «por Dieu vous pri, en quel lieu ke je soie, / ke nos convens tenés, viegne ou demour, / et je proi Dieu k'ausi me doinst honor / com je vous ai esté amis verais» (RS 679, vv. 45-48). In

ambito trobadorico si veda Gaucelm Faidit, *Tant suj fis e ferms vas amor*: «plassa·us que·m deia escazer / qu'afranquetz tan vostra valor / que no sofratz mais preyador / mas me, cuj fatz viur'e valer» (*BdT* 167.58, vv. 33-36). Come sottolinea Siberry 1988, p. 23, il principale timore dei poeti-crociati «was that their *domna* would take advantage of their absence in the East and seek a new lord», timore che pare ironicamente avverarsi nel caso di Conon; ci riferiamo alle invettive scagliate dal troviero in IV all'amata infedele, colpevole di averlo inviato in Terrasanta con l'inganno, per poi tradirlo in sua assenza.

29. Il verso, assente in **MTRa** e probabilmente già corrotto nell'archetipo (cfr. Barbieri 2016b, *Analisi della tradizione manoscritta*), è stato integrato secondo la lezione della famiglia **KNPVX**, così da evitare una rima identica con il v. 21. Wallensköld predilige la lezione della famiglia **COSt** (*et loiauté portent ceus qui iront*, grafia di **St**), sostituendo tuttavia al verbo *portent* la forma *seront*, affatto attestata; egli non affronta inoltre il problema della rima identica con il v. 21, giacché, come abbiamo visto (cfr. *supra*, nota al v. 21), in quella sede accoglie la lezione *remanront*. Anche Lerond 1964 trasceglie la versione di **COSt**, ammettendo la possibilità della presenza di rimanti identici. Infine Barbieri 2016b, rifiutando tale possibilità, preferisce seguire la lezione dei manoscritti parigini **KNPVX**, soluzione da noi condivisa.

33-34. Questi versi sono ripresi da Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi*: «or menrés vos honteuse vie ci: / ne volsistes pour Dieu morir joians» (RS 1030, vv. 9-10).

33-36. Come annota Barbieri 2016b, nota ai vv. 33-36, questi versi fanno forse riferimento a un passo del Vangelo secondo Giovanni (Gv 12, 24-26), sebbene l'asserzione sia poi divenuta proverbiale: «Mius vaut morir a joe que vivre a onte» (Morawski 1925, n° 1272, e Schulze-Busacker 1985, pp. 246-248).

38. *naisteront*. La lezione di **MTRa** attesta il fenomeno, tipico del piccardo ma anche dell'anglonormanno, del vallone e del lorenese, noto come svarabhakti, consistente nell'inserzione della vocale *e* all'interno dei nessi consonantici *muta cum liquida*, specie nelle forme del futuro e del condizionale, su cui cfr. Gossen 1970, 131, § 74, Moignet 1988, p. 70, Zink 1989, p. 184, Buridant 2000, p. 269, § 216 e Floquet 2012; si veda inoltre IV, nota al v. 20 e X, nota al v. 14. L'assenza del fenomeno negli altri testimoni ha verosimilmente determinato l'aggiunta dell'indefinito *tuit* in qualità di zeppa sillabica. Pur non accogliendo il pronome *tuit*, poiché seguono la lezione di **M**(**RTa**), Guida 1992a, Gresti 2011 e Barbieri 2016b traducono ugualmente «rinasceranno tutti»; si è preferito omettere il pro-

nome in traduzione per una totale aderenza alla lezione promossa a testo. Plausibilmente *facilior* è la lezione *vivront* di **COSt**, sebbene il verbo sia attestato in altre canzoni di crociata con il significato di 'rinascere'.— L'io lirico annuncia in questo verso che chi sacrificherà la propria vita nella difesa della fede rinascerà alla vita eterna del Paradiso: è bene dunque accogliere la morte terrena con gioia, in quanto condizione temporanea. Tale concetto, espresso qui ai vv. 37-40, trae origine da un passo biblico: «Mihi enim vivere Christus est, et mori lucrum» (Phil 1.21) e ricorre con insistenza nelle cronache delle crociate e nella predicazione del tempo; cfr. Roberto il Monaco, *Historia Iherosolimitana*: «quia quum morimur nascimur, quum vitam amittimus temporalem, recuperamus sempiternam» (*RHC*, *Historiens occidentaux*, vol. III, p. 792), oppure Enrico d'Albano, *Epistola* 32: «Felix eis abest militia, in qua et vincere gloria, sed magis mori lucrum» (*PL* 204, col. 250), scritta proprio in occasione della terza crociata; per altri rimandi cfr. Barbieri 2016b, nota ai vv. 37-40.

39-40. Per questi versi **KNPVX** e **COSt** tramandano una versione totalmente differente: *et saichies bien* (*je ni sai plus* **KNPVX**) *qui* (*ke* **C**) *ne fust amerous* / *mult* (*trop* **KNPVX**) *fust la voie et bone et deliteuse* (grafia di **C**). Wallensköld 1921 accoglie tale lezione ritenendola maggioritaria, giacché è tràdita da manoscritti afferenti a due famiglie diverse di Schwan; in realtà, l'unico dei relatori effettivamente riconducibile a s^{III}, ossia **C**, rivela in più occasioni legami con s^{II}, cui del resto appartiene **O** (cfr. *supra*, *Nota al testo*; I, *Nota al testo*; IV, *Nota al testo*). Abbiamo inoltre mostrato come entrambi i gruppi qui rappresentati pertengano, circa la tradizione del presente testo, a un unico ramo opposto a quello che raggruppa **MTRa**. Lerond 1964 preferisce invece seguire la lezione di **M**(**TR**), testimone assunto come base per l'intero componimento. Dijkstra 1995, p. 77 dichiara di aver preferito l'edizione di Lerond a quella di Wallensköld precisamente in virtù della scelta operata per questi versi; questa la motivazione addotta: «Bien que ces vers s'accordent parfaitement avec le début de la chanson, soulignant encore une fois le conflit entre les devoirs chrétiens et l'amour, ils détonnent quelque peu à la fin d'une strophe entièrement consacrée à la propagande pour la croisade où Conon, avec un certain fanatisme, chante la mort glorieuse qui attend les croises (vv. 33-36). Ceci semble exclure toute possibilité d'hesitation ou de regret. Aussi la leçon donnée par Lerond me semble-t-elle mieux adapte au contexte». I versi della lezione di **MTR**, prosegue Dijkstra, completano l'argomentazione incentrata fin qui sulla ricompensa che attende i caduti sul campo di battaglia, evidenziando il fatto che tale ricompensa, in termini di gloria e benefici spirituali, sarà goduta in vita da coloro che faranno ritorno in

patria. Tali versi devono essersi corrotti ben presto – la loro assenza in **a** pare confermarlo –, plausibilmente a causa dell'identità del primo emistichio con quello dell'ultimo verso della strofe successiva (v. 48); essi sarebbero poi stati sostituiti dalla lezione di **COSt** + **KNPVX**, opera forse di un copista intenzionato ad adattare maggiormente il testo al gusto di un pubblico cortese, probabilmente poiché influenzato dagli sviluppi successivi della *chanson de departie* in ambito oitanico.

41-42. Questi versi sono parodiati da Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi*: «Molt fu Quenes preus, quant il s'en ala, / de sermoner et de gent preechier» (RS 1030, vv. 15-16).

42. La lezione *or verra on* attestata dal solo **T** è stata respinta non solo in quanto minoritaria ma anche perché la variante riportata dagli altri testimoni risulta confermata dalla ripresa del verso a opera di Bertran de Born in *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (*BdT* 80.4), o meglio nell'*incipit* della sua prima redazione tràdita dal codice provenzale **M**: «Ara parra de prez qals l'a plus gran»; per la questione si veda *supra, Datazione*. La medesima espressione *or i parra*, ricalcata da Bertran, ricorre al v. 18.

46. *angoisseuse*. Guida 1992a, p. 317, nota al v. 46, e Gresti 2011, p. 232, nota al v. 38 promuovono a testo la lezione di **MT** *glorïeuse*, sebbene sia già presente in sede di rima al v. 38, poiché ritengono che la ripetizione del rimante non vada imputata a imperizia dell'autore, ma risponda piuttosto a precisi fini retorici: far risaltare l'antitesi tra i sostantivi cui si affianca l'attributo nei due versi, ossia *vie* nella prima occorrenza e *mort* nella seconda; come specifica Gresti, «la 'vita' è quella eterna del crociato che muore in nome di Dio, la 'morte' è quella di Cristo, che è servita, in realtà, oltre che a redimerci dai peccati, a sconfiggere definitivamente la morte stessa». Preferiamo tuttavia, in questa sede, accogliere la lezione *angoisseuse*, attestata correttamente solo da **O** ma riconoscibile anche nell'erronea *mort et angoisse* di **CSt**, ove l'impiego del sostantivo in dittologia con *mort* genera un'infrazione della rima in *-euse*. La lezione di **O**, oltre a evitare una rima identica con il v. 38, risulta anche «preferibile per il senso» (Barbieri 2016b, *Analisi della tradizione manoscritta*), nonché attestata in altre canzoni di crociata o testi religiosi con riferimento specifico al sacrificio di Cristo: si veda ad esempio il mottetto anonimo *Vierge (Marie) douce et piteuse*: «c'est de Ihesu de majesté, / qui pour nous l'aspre mort souffri, / qui fu si angoisseuse» (RS 836, vv. 5-7), e soprattutto la canzone di crociata attribuita a Richart de Fournival *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses*: «souviegne vous de la mort angoiseuse / que li fiex Dieu soufri au premerain!» (RS 1020a=1022, vv.

3-4). Come ha ben mostrato Radaelli 2015, il modello di *Oiés, seigneur*, individuato già da Bèdier 1909, p. 298, va ravvisato proprio in VI di Conon; la canzone potrebbe allora costituire una preziosa testimonianza indiretta atta a confermare la bontà della lezione di **O** *mort angoisseuse*.

VII

Bien me deüsse targier (RS 1314)

Mss: **K**, p. 398 (anon.); **M**, c. 47r (*Sire Quenes*), **N**, c. 183r (anon.); **O**, c. 18r (anon.); **T,** c. 100v (*me sire Quenes*), **U**, c. 96r (anon.); **X**, c. 255v (anon.).

Edizioni: Scheler 1876, I, p. 12; Wallensköld 1891, p. 228; Bédier-Aubry 1909, p. 39; Wallensköld 1921, p. 8; Barbieri 2016c.

Altre edizioni: Paris 1833, p. 95; Buchon 1840, I, p. 422; Leroux de Lincy, p. 1841, I, 109 (testo Paris 1833); Dinaux 1843, III, p. 389; Brakelmann 1870-1891, p. 78; Meyer-Raynaud 1892, p. 96 (riproduzione fototipica di **U**); Aubry 1911, p. 398 (riproduzione fototipica di **N**); Beck 1937, p. 22; Brittain 1937, p. 134 (testo Wallensköld 1921); Pauphilet 1952, p. 870; Gennrich 1958, p. 3; Toja 1966, p. 207; Picot 1975, II, p. 20; Schöber 1976, p. 127; Collins 1982, p. 33; Dijkstra 1995, p. 172 (testo Wallensköld 1921).

Metrica: a7 b10 a7 b10 c10’ b10 b10 c10’ (MW 1119,2). Sei *coblas ternas* “incatenate” (definizione di Barbieri 2016c, *Metrica, prosodia e musica*) composte da otto versi, tutti decenari a eccezione del primo e del terzo che sono invece settenari; seguono due *envois* di quattro decenari (c’bbc’) ciascuno, il secondo dei quali è lacunoso e forse apocrifo; rima a: *-ier*, *-iés*; rima b: *-ans*; *-i*; rima c: *-ance*.

La canzone presenta una struttura strofica estremamente rara caratterizzata dalla ripresa delle rime delle strofi I e II nella strofe IV, mentre la strofe III anticipa le rime delle strofi V e VI: da qui la designazione di *coblas ternas* “incatenate”. Tale struttura strofica, riassumibile nella formula xxyxyy (dove a ciascuna incognita corrisponde una strofe con le proprie rime) è attestata dal solo **U**, mentre **MT** offrono la sequenza xxyyx; **KNOX** tramandano infine la ben diffusa struttura 3 + 2 (xxxyy). Per le ragioni che ci inducono a prediligere l’ordinamento strofico di **U** cfr. *infra*, *Nota al testo*. Un’identica struttura strofica (xxyxyy) è rintracciabile in una canzone del Castellano di Coucy, *Li noveaus tens et mais et vïolete* (RS 985), sebbene anche in questo caso essa sia attestata solo da una parte

della tradizione, ossia **AMORTa** (sul testo si veda Barbieri 2015d). Proprio questa discordanza della tradizione manoscritta in merito all'ordinamento strofico di entrambi i componimenti ha spinto Billy 1989, p. 99, a chiedersi se una siffatta configurazione strofica, così anomala e rara, possa effettivamente risalire all'originale o se sia piuttosto da imputare all'azione dei copisti, e dunque a una perturbazione dell'ordine strofico originario occorsa in fase di trasmissione. Del secondo parere sembrano essere MW (1119,2 e 966,4), dal momento che registrano ambedue i componimenti come costituiti da *coblas ternas*. Nel caso specifico di VII, l'ordinamento strofico di **U**, parzialmente confermato da **MT**, oltre ad apparire a tutti gli effetti preferibile sul piano della coerenza logico-semantica (cfr. *infra*, *Nota al testo*), risulta altresì conforme all'*usus* di Conon e alla sua predilezione «pour des imbrications métriques rares et insolites» (Barbieri 2013, p. 266; cfr. *Introduzione*, *Forme metriche, lingua e stile*).

La strofe presenta una ripartizione in *frons* a rime alternate abab e *cauda* a rime incrociate c'bbc'; la rima c (*-ance*) è fissa, ritorna cioè invariata in tutte le strofi, come accade nella *chanson de départie* del Castellano di Coucy, *A vous amant plus k'a nul'autre gent* (se cui cfr. Barbieri 2015e). La formula rimica è alquanto rara, giacché ricorre solo in un altro componimento trovierico, il *jeu-parti* di Jehan de Tournai, *Colart, respondés sans targier* (RS 1316), mentre nella tradizione trobadorica se ne registra un'unica occorrenza nel sirventese di Peire Cardenal, *Tot enaissi com fortuna de ven* (*BdT* 335.60) (Frank 353). Lo schema metrico è un *unicum*.

Si riscontrano numerose rime tecniche: rima ricca ai vv. 1 e 3 (*targier* : *eslongier*), ai vv. 10 e 14 (*talans* : *dolans*), ai vv. 15, 30 e 31 (*grans : garans* : *soffrans*), ai vv. 13 e 21 (*penitance* : *dotance*), ai vv. 16 e 32 (*France* : *demorance*), ai vv. 19, 35 e 41 (*seriés* : *empiriés* : *empiriés*) e ai vv. 18, 47 e 50 (*ensi* : *ausi* : *Oissy*) con forte assonanza e consonanza tra le ultime due; rima leonina ai vv. 12 e 26 (*desirans* : *tirans*); rima inclusiva ai vv. 34 e 55 (*failli* : *li*), ai vv. 36 e 42 (*vi* : *servi*) e ai vv. 38 e 39 (*ni* : *honi*); rima equivoca ai vv. 24 e 40 (*poissance*), ai vv. 37 e 49 (*sanblance*) e ai vv. 35 e 41 (*empiriés*); rima identica ai vv. 44 e 50 (*di*, ma l'identità fonica è in realtà estesa all'intera espressione *ke jou di*); vi è infine *annominatio per immutationem* ai vv. 23 e 34 (*bailli* : *failli*) e ai vv. 36, 38, 44 e 50 (*vi* : *ni* : *di* : *di*).

Si segnala la presenza di sinalefe in cesura ai vv. 2 e 32, cesura italiana al v. 50 e cesura lirica al v. 51. Evidenziamo infine il legame *capfinit* tra la quarta e la quinta strofe (*venge* : *vengiés*).

Schema melodico: A A B (Tischler 1997, n° 743). Melodia in tutti i testimoni eccetto **U**.

Ordine delle strofi:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII*
MT	1	2	3	5	-	4	-	-
U	1	2	3	4	5	6	7	8
O	1	3	-	2	5	4	6	
KNX	1	3	-	2	5	4	-	-

Nota al testo. L'ordine di successione delle strofi consente di individuare in via preliminare una tripartizione della tradizione manoscritta. Segnaliamo anzitutto che **U** è il solo testimone a tramandare tutte le strofi e i due *envois*, sebbene l'autenticità del secondo sia sospetta; in **MT** manca la quinta strofe, mentre **KNOX** sono privi della terza strofe e dei primi quattro versi della quinta. Per quanto concerne i due *envois*, il primo è riportato da **OU** mentre il secondo è attestato dal solo **U**. L'ordinamento delle strofi offerto da **U** e seguito da Wallensköld 1921, sulla scia di Scheler 1876 e Brakelmann 1870-1891, pur garantendo una notevole coerenza sul piano semantico, pone il problema dell'anomala organizzazione strofica a *coblas ternas* "incatenate" (cfr. *supra*, *Metrica*). Bédier 1909, p. 48, pur adottando l'ordine di **U**, preferisce invertire le strofi III e IV, così da ottenere una struttura regolare a *coblas ternas*. In effetti, i primi versi della strofe IV, in cui il poeta dichiara che non consentirà al desiderio (amoroso) di trattenerlo in patria con dei signori avidi, ben si legano alla seconda strofe, ove viene annunciata la penosa separazione dall'amata a causa della partenza per la Terra Santa; eppure, proprio la successione delle strofi I-III pare assicurata dall'unanime testimonianza di **U** e **MT**; inoltre, come riconosce lo stesso Bédier, p. 49, l'inversione delle strofi III e IV comporta la dissoluzione dello stretto legame, contenutistico e formale (legame *capfinit*, cfr. *supra, Metrica*), che si instaura tra l'ultimo verso della strofe IV e il primo della quinta. Certamente deteriore è l'ordinamento attestato da **KNOX**, dove l'inversione delle strofi II e IV (la terza manca del tutto), attuata nel chiaro intento di regolarizzare la struttura strofica, finisce per inficiare la coesione del testo. Tra le prime due strofi di carattere cortese, incentrate sulla separazione dalla dama, viene infatti intercalata una strofe di invettiva verso i sovrani accusati di aver preso la croce per avidità.

Non stupisce invece l'omissione in **KNOX** della strofe III, imperniata sulle accuse dirette implicitamente al re Filippo Augusto, responsabile dell'istituzione della decima saladina; è infatti nota la tendenza dei suddetti codici a censurare i riferimenti politici più espliciti, nonché l'opera complessiva di Conon (cfr. *Introduzione*, § 2.2.). Il legame tra le strofi IV, V e VI di **U** sembra poi garantito dal comune riferimento ai *barons* degenerati e manchevoli verso Dio. L'ordine strofico di **U** trova infine un'ulteriore conferma nella canzone del Castellano di Coucy, *Li noveaus tens et mais et vïolete* (RS 985) che presenta la medesima struttura strofica a *coblas ternas* "incatenate" (ma cfr. Barbieri 2016e, *Analisi della tradizione manoscritta*). Seguiamo dunque, sulla scorta di Barbieri 2016c, l'ordinamento di **U** e giudichiamo senza dubbio autentico il primo *envoi*, tràdito parzialmente anche da **KNOX**. Più complesso risulta, invece, stabilire la geninuità del secondo *envoi* trasmesso da **U** che pare, a tutti gli effetti, poco pertinente al contesto; se non sorprende la ripresa della tematica cortese, che lo riallaccia del resto ai versi conclusivi della strofe VI, appare invece problematico contestualizzare il riferimento a un 'compagno' non citato altrove, nonché fornire un'interpretazione soddisfacente dell'intero passo, a causa della lacuna testuale che interessa il secondo verso del congedo. Sulla questione, si rimanda alla *nota ad locum* (*infra*, nota ai vv. 53-56). Tali incertezze costringono a sospendere il giudizio circa l'autenticità dell'*envoi* e ad accoglierlo a testo, seppure in forma dubitativa.

Per quanto concerne l'analisi della *varia lectio*, essa lascerebbe intravedere, secondo Wallensköld 1921 e Bédier 1909, una bipartizione della tradizione, con **MT** contrapposti a **OKNXU**. Relativamente alla posizione di **U**, Bédier 1909, p. 42, ritiene, tuttavia, che non vi siano elementi nella tradizione di questa canzone tali da garantire l'appartenenza del testimone alla medesima famiglia di **KNOX**: il dato emergerebbe, infatti, solo dall'analisi delle altre canzoni di Conon. Crediamo invece, sulla scia di Resconi (scheda *TRALIRO*) e Barbieri 2016c (cfr. *Analisi della tradizione manoscritta*), che la tradizione del testo si articoli in tre gruppi, gli stessi già individuati sulla base dell'ordinamento strofico. Da un lato si collocano **MT**, esponenti della famiglia s^{i} di Schwan, accomunati dagli errori al v. 42 (*cest* in luogo di *sert* **U** + **KNOX**) e al v. 43 (*vous* contro *lor* **U** + **KNOX**). Per il resto, è pressochè costante l'accordo dei due codici in contesti di adiaforia: al v. 3, dove osserviamo la diffrazione tra *moi convient* **MT**, *il m'estuet* **U**, *je me doi* **KNOX**; al v. 6, ove **MT** leggono *certes* contro *por Dieu* **U** + **KNOX**, preferibile forse, quest'ultima, sul piano semantico; al v. 11, dove si oppongono *fraindre et plaier* (*plaissier* **M**) **MT** e *vaincre et plaissier* **U + KNOX**; al v. 44, in cui

si assiste nuovamente a un caso di diffrazione (*fait boin* **MT**, *vaut mies* **U**, *doit on* **KNOX**), così come al v. 45 (*qu'en lui servir* **MT**, *qu'en lui n'afiert* **U**, *qu'il ni convient* **KNOX**); al v. 46 (*ki bien le sert et bien li est meri* **MT** contro *mais ki mieus sert et mieus li est meri* **U** + **KNOX**) e infine ai vv. 30-32, la cui lezione *maiz cele crois ne lor iert ja garans* / *a nul* (*nus* **T**) *croisie quar* (*ke* **T**) *Diex est si poissans* / *que il se venge a peu de demorance* **MT**, oltre a essere minoritaria, risulta forse deteriore in termini di coerenza sintattica. Un errore di ripetizione (*ens lui*), che causa ipermetria, è attestato da **T** al v. 45, mentre la mancanza del primo *et*, sempre in **T**, rende il v. 28 ipometro; **M** presenta invece ipometria al v. 42, a causa dell'omissione, condivisa con **T**, di *tant*, cui **T** sopperisce sostituendo *n'aura* con *n'en ara*. Una divergenza tra i due codici si registra al v. 12, in cui si assiste all'opposizione **T** + **KNOX** (*ades*) contro **M + U** (*touz jours*).

La famiglia costituita dai testimoni **KNOX**, tutti afferenti al subarchetipo s^{II} di Schwan, si delinea in maniera chiara; all'omissione della strofe III, nonché all'ordinamento complessivamente deteriore delle strofi, si aggiungono infatti molteplici errori congiuntivi: *in primis* la lacuna che interessa i vv. 33-36, difficilmente poligenetica; la lezione *doner* al v. 28, in luogo di *dismer* **TM** + **U**, è certamente erronea, così come *en croit sa* al v. 29, evidente banalizzazione della lezione corretta *en croisa* **MT + U** (quest'ultimo legge in realtà *en creuxe*); vi è poi l'ipermetria al v. 44 determinata dall'aggiunta di *et amer*, cui **K** cerca di ovviare omettendo il successivo *ke je di*, soluzione che, se da un lato ripristina la giusta misura del verso, dall'altro produce inevitabilmente un'infrazione alla rima. I codici sono poi accomunati da una folta serie di varianti sostanziali adiafore, come i casi già citati ai vv. 3, 4, 11, 42, 44, 45, 46 e ai vv. 30-32; a questi si sommano l'omissione, probabilmente deteriore, di *bien* al v. 5, cui si sopperisce con l'integrazione di *et* a inizio verso, le inversioni attuate al v. 8 (*mes j'ai du cors* in luogo di *mais del cors ai* **TM**), al v.12 (*de pechier est ades* contro *ades est de pechier* **T**) e al v. 16 (*si dolens nus ne se part* contro *plus dolans ne se part nus* **TM**). Varianti sempre adiafore ma forse *faciliores* ai vv. 26 (*avecques* in luogo di *chi avoc* **TM + U**) e 41 (*les* contro *ces* **MT**). Sempre deteriore appare, infine, la sostituzione di *et* con *en* a inizio v. 11. All'interno della famiglia **KNOX** si individua il sottogruppo **NX** sulla base dell'aggiunta erronea, nonché difficilmente poligenetica, di *jor*, che rende il verso ipermetro: si tratta verisimilmente di un erroneo anticipo della lezione *lor* presente al verso successivo e precedentemente travisata in *jor*; **N** attesta infatti in quella sede l'erroneo *jor* in luogo di *lor*. Il raggruppamento **NX** appare rilevante nella misura in cui, come evidenziato da Resconi (scheda *TRALIRO*), esso non si accorda con la ripartizione interna del

subarchetipo φ della famiglia s^{II} di Schwan, che prevederebbe l'opposizione **N** vs. **K - PX**. Errori singolari di **N** al v. 12 (*depechiez* contro *de pechier*) e al v. 40 (ipometria dovuta all'omissione di *sor*). Sempre **N** attesta inoltre due *lectiones singulares*, visibilmente deteriori, al v. 32 (*a poi sanz* contro *a peu de*) e al v. 33 (sostituzione del rimante *sanblance* con *fiance*); in quest'ultimo caso si tratta certamente di un errore di ripetizione, giacché questa strofe V è preceduta in **KNOX** dalla strofe VI che termina proprio con il rimante *fiance* (v. 48). Si registra infine un'infrazione alla misura del verso in **X**, precisamente al v. 2, a causa dell'aggiunta di *et* dinanzi a *faire*. Per quanto concerne il primo *envoi* tràdito da **O** e **U**, **O** trasmette due lezioni erronee: al v. 50, dove legge *je le di* sebbene il pronome, in funzione di complemento di termine, sia riferito ai baroni e occorrerebbe pertranto la forma plurale *lor*; al v. 52, in cui la lezione *de s'enfance* di **O**, contro *tres m'anfance* **U**, non è ammissibile per il senso: Huon d'Oisy, presentato quale maestro di Conon nell'arte del poetare, doveva di certo essere più grande del suo allievo.

Al terzo vertice della tradizione si colloca **U**, esponente della famiglia s^{III} di Schwan, caratterizzato da una significativa presenza di errori singolari: anzitutto gli errori in rima al v. 1 (*a taisir* in luogo di *targier*), al v. 7 (*ioianz* contro *joiaus*), al v. 27 (*aloignies* contro *a loier*), al v. 35 (*anpirier* al posto di *empiriés*); al v. 41 (*enpiriet* in luogo di *empiriés*), al v. 43 (*pitiét* contro *pitiés*) e al v. 50 (*dit* contro *di*); riscontriamo poi molteplici infrazioni alla misura del verso: al v. 19, per l'omissione di *en* in *en seriés*, al v. 28, per l'errata sostituzione di *borgois*, bisillabico, con *chevaliers*, trisillabico, e al v. 36, reso ipometro dall'univerbazione di *que onques* (con dialefe) in *quonques*. Errori evidenti anche al v. 8, dove *s'en ai a cuer* contro *mais del cors ai* è certamente banalizzante, al v. 24, per la ripetizione erronea del rimante *pesance* del v. 8, deteriore altresì per il senso, al v. 30, per la sostituzione di *n'en puet* con *an puet*: la negazione è necessaria; lezioni errate anche al v. 48, per l'aggiunta del possessivo *sa*, mentre occorrerebbe il plurale *lor*, e al v. 51, dove *praigne* (in luogo di *preingnent*) non si accorda con il soggetto plurale. **U** trasmette infine numerose lezioni singolari adiafore, seppure spesso banalizzanti: ai vv. 2 (*dis*), 7 (*bien*), 9 (*chascuns se doit*), 13 (*et lour veut Deus le noble penitance*), 17 (*robeis*), 20 (*dire*), 21 (*torbleront*), 23 (*aicel jor seront tuit*), 29 (*anuie can*), 31 (*sous*). Nella strofe V, assente in **MT**, si registrano frequenti opposizioni con **KNOX**, forse deteriori in termini di coerenza logico-semantica: ai vv. 37 (*li mal dehat bers de si faite*), 39 (*po i a teus n'a*), 40 (*puis q'il i ait fors*).

L'esame della *varia lectio* ha inoltre confermato l'asserzione di Bédier circa l'assenza di contatti, di natura congiuntiva, tra **U** e **KNOX**: notiamo solo il comune iperbato al v. 15, derivato verisimilmente da un'originaria omissione, facilmente poligenetica, di *par droit* **MT**; al fine di ripristinare le due sillabe mancanti, entrambi i gruppi devono aver invertito *merite* e *estre*, in modo da evitare la sinalefe, per poi aggiungere una zeppa sillabica, rispettivamente *bien* e *mult*.

Per quanto concerne il testo critico stabilito da Wallensköld 1921, notiamo una ricostruzione piuttosto ibrida, anche sul piano della grafia (cfr. Barbieri 2016c, *Analisi della tradizione manoscritta*). Nel caso delle strofi attestate da **MT**, l'editore predilige la loro lezione, pur rifiutandola ogni qual volta le si opponga un'alternativa compatta degli altri testimoni; tale scelta contrasta tuttavia con lo stemma bifido, tracciato a p. xx, che oppone **MT** a **KNOX** + **U**. Quanto al testo ricco di innovazioni ed errori singolari di **U**, egli apporta numerose correzioni, talvolta arbitrarie, anche quando è manoscritto unico (vv. 33-36), o ne mescola la lezione con quella di **KNOX** (o del solo **O**) qualora manchi la testimonianza di **MT** (vv. 37-40 e 49-52).

Nel caso delle strofi attestate da **MT**, scegliamo di accogliere la lezione, complessivamente più corretta (seppure meno affidabile del solito), di questi ultimi (con **T** come manoscritto base), anche nei molteplici casi di diffrazione; qualora a **MT** si oppongano all'unanimità le altre due famiglie in cui si articola la tradizione, la nostra scelta ricadrà sulla lezione maggioritaria. Diversamente da Wallensköld 1921, al v. 12 adottiamo la lezione *adés* condivisa da **T** e **KNOX** e prediligiamo altresì la *lectio* di **MT** nel caso di diffrazione al v. 45, sulla scorta di Barbieri 2016c, *Analisi della tradizione manoscritta*. Per quanto concerne la strofe V, omessa da **MT** e parzialmente anche da **KNOX**, e il primo *envoi*, tramandato solo da **OU**, adottiamo **U** come manoscritto base in virtù della sua completezza, non esitando tuttavia a correggerne la lezione, attraverso la testimonianza offerta da **KNOX**, ogni qual volta quest'ultima risulti preferibile. Complessivamente, salvo minime differenze grafiche, la nostra edizione non si distaccherà da quella di Barbieri 2016c.

Datazione. Il componimento è certamente posteriore al marzo 1188: alla fine del mese fu autorizzata la raccolta della cosiddetta "decima saladina" nelle terre di Filippo Augusto, tassa imposta per finanziare la terza crociata (cfr. Tyerman 2017, p. 390); Conon vi fa riferimento ai vv. 17 e 28. La canzone è stata inoltre ripresa, insieme a VI (cfr. VI, *Datazione*), da Huon d'Oisy nel suo sirventese parodico *Maugré tous sainz e maugré Diu ausi* (RS 1030); la sua composizione

dovrà pertanto collocarsi entro il 20 agosto del 1189, data della morte di Huon certificata da fonti documentarie. Huon è del resto ironicamente citato da Conon proprio in questo testo, nel primo *envoi* trasmesso da **UO** (v. 51): Conon lo addita come responsabile della propria vena polemica, in quanto suo maestro nell'arte del poetare, ed esorta pertanto i signori da lui biasimati a rivalersi, in caso di disappunto, sul suo mentore. È dunque certo che Huon fosse ancora in vita quando la canzone fu composta. Il termine *ante quem* fissato all'agosto 1189 sembra inoltre confermato dal documento con il quale Filippo Augusto abolisce la riscossione della decima saladina (aprile-ottobre 1189), nonché dall'attacco alla condotta dei sovrani di Francia e Inghilterra, accusati di dilapidare i fondi della decima destinati alla crociata; tale polemica pare alludere allo scenario che precede la morte di Enrico II, sopraggiunta il 6 luglio 1189 (cfr. Barbieri 2016c, *Contesto storico e datazione*). I dati raccolti finora consentono di circoscrivere la composizione di VII a un lasso temporale compreso tra la primavera del 1188 e l'estate del 1189. Sappiamo inoltre che la canzone di crociata di Bertran de Born, *Ara parra de prez qals l'a plus gran* (ed. Sanguineti 2019, p. 148), prima redazione di *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (*BdT* 80.4) indirizzata espressamente a Conon, è probabilmente posteriore a entrambe le canzoni di crociata del troviero (per i suoi rapporti con VI, cfr. VI, *Datazione* e nota al v. 42). In *Ara parra de prez* Bertran si scaglia contro la condotta dei re di Francia e Inghilterra, i quali, pur avendo preso la croce, tardano a partire per soccorrere Dio e i suoi luoghi santi, indugiando in un vano scontro tra cristiani che li vede contrapposti; significative, a tal proposito, le parole sprezzanti della *tornada* inviata a «mon Ysombart», ossia Conon: «A mon Ysombart, part Troia, / vai, sirventes, e di li·m, q'ieu lo·l man, / q'als reis crozatz es amta, qar non van». Analogamente, Conon attacca in VII i re degeneri, Filippo Augusto ed Enrico II, che, per finanziare la loro guerra, attingono ai fondi della decima destinati alla crociata. Emerge dunque una notevole affinità d'intenti tra i due poeti, accomunati in particolar modo dall'avversione per il re di Francia (cfr. Barbieri 2013, p. 290). Di conseguenza, appare verisimile l'ipotesi, avanzata già da Bertolucci Pizzorusso 1963, pp. 22-23, che Bertran abbia voluto omaggiare «l'amico poeta cui il sirventese è dedicato, che aveva anch'egli fieramente ripreso il comportamento di Filippo Augusto in relazione alla crociata» (cfr. anche Formisano 1993, pp. 148-149). La canzone di crociata di Conon dovrà allora necessariamente precedere *Ara parra de pretz* di Bertran. Sanguineti 2019, p. 143, sulla scorta di Gouiran 1982 e 1985, circoscrive la composizione di *Ara parra de pretz* alla fine della primavera del 1188, a un periodo cioè in cui Filippo Augusto, alleatosi con il conte Raimondo

di Tolosa contro Riccardo Cuor di Leone, «minacciava l'Aquitania e si opponeva al suo duca [di Bertran], Riccardo». In *Ara parra* Bertran dichiara infatti di temere un imminente attacco di Filippo Augusto, timore che, secondo Gouiran 1985, risulta comprensibile se contestualizzato alla fine della primavera 1188, quando si attendeva una reazione del re di Francia all'invasione del Quercy da parte di Riccardo Cuor di Leone. Il testo di Bertran è infine certamente anteriore all'estate del 1188, quando Filippo Augusto si schierò al fianco di Riccardo nella sua rivolta contro il padre Enrico II. Se accettiamo questa ricostruzione, ne consegue che VII di Conon debba essere stata composta tra la fine di marzo 1188 (imposizione della decima saladina) e il termine della primavera dello stesso anno (composizione di *Ara parra* di Bertran de Born).

I Bien me deüsse targier
de chançon faire et de mos et de chans,
quant moi convient eslongier
de la millor de toutes les vaillans;
si empuis bien faire voire vantance
ke je fas plus por Dieu ke nus amans,
si en sui mult endroit l'ame joians,
mais del cors ai et pitié et pesance.

II On se doit bien efforchier
de Dieu servir, ja n'i soit li talans,
et la char vaincre et plaissier,
ki adés est de pechier desirans;
adont voit Diex la doble penitance.
He! las, se nus se doit sauver dolans,
dont doit par droit ma merite estre grans,
car plus dolans ne se part nus de France.

III Vous ki dismés les croisiés,
ne despendés mie l'avoir ensi:
anemi Dieu en seriés.
Diex! Ke porront faire si anemi
quant tot li saint trambleront de dotance
devant celui ki onques ne menti?
Adont seront pecheor mal bailli,
se sa pitiés ne cuevre sa poissance.

IV Ne ja por nul desirier
ne remanrai chi avoc ces tirans,
ki sont croisiet a loier
por dismer clers, borgois et serjans;
plus en croisa covoitiés ke creance,
et quant la crois n'en puet estre garans,
a teus croisiés sera Diex mult soffrans
si ne s'en venge a peu de demorance.

V Li ques s'en est ja vengiés

des haus barons ki or li sont failli.
C'or les eüst empiriés,
ki sont plus vil ke onques mais ne vi!
Dehat li bers ki est de tal sanblance
com li osiaus ki conchïe son ni
pou en i a n'ait son regne honi
por tant k'il ait sor ses homes poissance.

VI Qui ces barons empiriés
sert sans eür, ja n'aura tant servi
k'il lor emprenge pitiés;
pour çou fait boin Dieu servir, ke je di
qu'en lui servir n'a eür ne kaance
mais ki mieus sert et mieus li est meri;
pleüst a Dieu k'Amors fesist ausi
ensvers tos ceaus ki ens li ont fiance.

VII Or vos ai dit des barons la sanblance;
si lor em poise de çou ke ju ai dit,
si s'em preingnent a mon maistre d'Oissi
ki m'a apris a chanter tres m'enfance.

VIII* Par Deu, compains, ades ai ramambrance
c'onques aüst……amin,
ne tous li mons ne vadroit riens sans li,
magrei Gilon, ades croist sa vaillance.

I. 1. targier] a taisir **U** 2. chançon] chancons **MKX**; et *aggiunto in* **X**; mos] dis **U** 3. moi convient] il mestuet **U**, ie me doi **KNOX** 5. si empuis] et sen pou **U**, et si en puis **KNOX**; bien] *manca in* **KNOX** 6. por Dieu] certes **MT** 7. mult] bien **U**; l'ame] marme **U**; joianz] ioiaus **U** 8. mais] sen **U**; del cors ai] ai a cuer **U**, iai du cors **KNOX**

II. *Questa strofe è la terza di* **KNOX** 9. On se doit bien] chascuns se doit **U** 11. et] en **KNOX**; vaincre] fraindre **MT**; plaissier] plaier **T** 12. ki] que

UKNX; adés] touz iours **MU**; adés est de de pechier] de pechier (depechiez **N**) est ades **KNOX**; de pechier] de pechies **UN** 13. adont] et lour **U**; la doble] le noble 14. He] ha **KNOX** 15. par droit ma merite estre] bien estre ma meriteit **U**, estre la (li **O**) merite (merites **O**) mult **KNOX** 16. car] que **U**; plus] si **KNOX**; se] senn **U**; ne se part nus] nuns ne se part **KNOX**

III. *Questa strofe manca in* **KNOX** 17. dismes] robeis **U** 19. anemi] annemins **U**; en] *manca in* **U** 20. Diex] las **U**; faire] dire **U** 21. quant tot] lai ou **U**; trambleront] torbleront **U** 23. adont] aicel ior **U**; pecheor] tuit **U** 24. poissance] pesance **U**

IV. *Questa strofe è la quinta di* **MT** *e la seconda di* **KNOX** 26. remanrai] remainrat **U**; avoc] avecques **KNOX** 27. croisiet] croissiez **N**; a loier] aloignies **U** 28. dismer] doner **KNOX**; borgois] chevaliers **U** 29. plus] por **U**; en croisa] ancreuxe **U**, en croit sa **KNOX**; covoitiés] anuie **U**; ke] can **U**, et sa **N** 30. et quant la crois n'en puet estre] maiz cele crois ne lor iert ia **MT**; et quant] pues que **U**; n'en puet] an puet **U**; garans] gardans **X** 31. a teus croisiés sera Diex mult soffrans] a nul (nul **T**) croisie ke (quar **T**) dex est si poissanz **MT**; a teus] a sous **U** 32. se ne s'en] que il se **MT**; a peu de] a poi sanz **N**

V. *Questa strofe manca in* **MT** *I vv.* 33-36 *mancano in* **KNOX** 35 eüst] vosist **U**; empiriés] anpirier **U** 36. que onques] quonques **U** 37. Dehat li bers qui est de tel] li mal dehat bers de si faite sanblance **U**; sanblance] fiance **N** 39. pou en i a n'ait] po ia teus na **U** 40. por tant qu'il ait sor ses] puis qil iait fors les **U**; k'il] qui **X**

VI. *Questa strofe è la quarta di* **MTKNOX** 41. ces] si ait **U**, les **KNOX**; empiriés] anpiriet **U** 42. sert] cest **MT**; n'aura tant] nen ara **MT**, tant naura (ior *aggiunto in* **NX**) **KNOX** 43. k'il] que **UN**; lor] vous **MT**, ior **N** 44. fait boin] vaut mies **U**, doit on **KNOX**; servir] servit **U**, servir et amer **KNOX**; ke je di] *manca in* **K** 45. quen lui servir] quen lui nafiert **U**, quil ni convient **KNOX**; n'a eür ne] na ens lui ne eür **T** 46. mais qui mieus] ki bien le **MT**; mieus] bien **MT** 47. fesist] feist **UKNOX** 48. ont fiance] ont sa fiance **U**

VII. 49. Or vos ai] or ai ie **O**; des] de **U**; la] ma **O** 50. ju ai dit] ie le di **O** 51. preingnent] praingne **U** 52. tres] de **O**; m'enfance] senfance **O**

VIII*. 56. croist] croif **U**

Varianti formali

I. 2. chançon] chanson **U**; faire] fere **N**; mos] moz **ONX**; chans] chanz **KNO** 3. quant] cant **U**; eslongier] aloingnier **U**, esloignier **KNOX** 4. millor] meillour **M**, millour **U**, moillor **O**, meillor **KNX**; totes] toutes **MUKNOX**; vaillans] vaillanz **MKNO** 5. empuis] en puis **MKNOX**; vantance] ventance **O** 6. ke] que **MUKNOX**; fas] fatz **M**, fais **UO**, faz **KN**; por] pour **K**; Dieu] deu **UNOX**; ke] que **MUKNOX**; nus] nuls **O**; amans] amanz **KNO** 7. en sui] ensuix **U**; mult] mout **MO**; en droit] androit **U**; l'ame] larme **UO**; joians] ioianz **MKNO** 8. mais] maiz **M**, mes **KNX**; del] du **KN**, dou **OX**; pitié] pitiet **U**

II. 9. On] Len **X**; efforchier] efforcier **MKNOX**, enforcier **U** 10. Dieu] deu **UNO**; talans] talanz **MO**, talenz **K**, talens **NX** 11. vancre] vaincre **KNX**, veincre **O**; plaissier] plessier **KX** 12. ki] qui **MO**; desirans] desirranz **MK**, desiranz **O** 13. adont] adonc **KNOX**; Diex] dex **MKNO**, deus **U**; doble] double **MKNOX** 14. He] e **U**; las] lais **U**; sauver] saver **U**; dolans] dolanz **MKO**, dolenz **N**, dolens **X** 15. dont] donc **NO**; merite] meriteit **U**; grans] granz **MKNOX** 16. car] quar **M**; dolans] dolanz **MO**, dolenz **K**, dolens **NX**

III. 17. Vous] vos **U**; ki] qui **U**, qi **U**; dismes] dimez **M**; croisiés] croisiez **M**, creusies **U** 18. despendés] despendez **M**, despandeis **U**; ensi] einsi **M** 19. Dieu] deu **U**; seriés] seriez **M**, serries **U** 20. Diex] dex **M**; ke] que **MU**; si] sui **U**; anemi] annemin **U** 21. tot] tout **M**; dotance] doutance **MU** 22. devant] davant **U**; ki] qui **MU** 23. adont] adonc **M**; pecheor] pecheour **M**; mal] mau **M**; bailli] baillit **U** 24. pitiés] pitiez **M**

IV. 25. por] pour **MKO**; desirier] desirrier **KNOX** 26. remanrai] remandrai **MKN**, remaindrai **OX**; chi] ci **M**, si **U**; avoc] avec **M**; tirans] tyrans **MU**, tiranz **KNO** 27. ki] qui **MUKNX**, qi **O**; croisiet] croisie **MKOX**; creusiet **U** 28. por] pour **MUK**; dismer] dimer **M**, daimmier **U**; borgois] boriois **OX**, bouriois **K**, borioiz **N**; serjans] serganz **M** 29. covoities] couvoitiez **MKN**; ke] que **MKOX** 30. crois] creus **U**, croiz **KNO**; garans] guaranz **M**, garanz **KO** 31. teus] tels **K**, tex **NX**, telx **O**; croisies] creuxies **U**, croisiez **KNX**; sera] serat **U**; mult] mout **O**; soffrans] souffranz **K**, soufrans **X** 32. se] si **U**; s'en] san **U**; venge] vange **U**; peu] pou **MUKOX**, poi **N**

V. 33. vengiés] vangies **U** 34. ki] qui **U**; failli] faillit **U** 35. empiriés] anpirier **U** 36. ki] qui **U**; ke] que **U** 37. Dehat] dehait **KNX**; sanblance] senblance **K**, semblance **O** 38. osiaus] oixel **U**, oisiax **K**, oiseaux **N**, oisiax **O**; conchïe] conchiet **U**; ni] nit **UK** 39. regne] renne **U**, raigne **KNX** 40. por] pour **K**; k'il] qil **K**, quil **NO**; sor] seur **KX**; homes] honmes **K**, hommes **N**; poissance] puissance **KNX**

VI. 41. Qui] qi **U**; empiriés] empiriez **M**, enpiriez **KNOX** 42. sans] sanz **MKNO**; eür] aur **U**; n'aura] naurat **U**; servi] servit **U** 43. k'il] quil **MOX**, qil **K**; emprenge] en prende **M**, anpragnet **U**, en praigne **KNX**, en preigne **O**; pitiés] pitiez **MKNOX** 44. pour] por **UNOX**; çou] ce **MKNOX**, ceu **U**; Dieu] deu **UNO**; ke] que **NOX** 45. eür] aur **U**; kaance] cheance **MKNOX**, cheuance **U** 46. mais] mes **KNX**; mieus] mues **U**, melz **KX**, meuz **N**, mieuz **O**; mieus] mues **U**, melz **KX**, meuz **N**, mieuz **O**; meri] merit **U** 47. pleüst] plaust **X**; Dieu] deu **UNOX**; k'Amors] camors **U**, quamours **K**, quamors **NX**, qamors **O**; fesist] feist **UKNOX** 48. ensvers] en vers **UKNX**; tos] tous **U**, touz **KNOX**; qui ens] qui en **MKNOX**, quen **U**

VII. 49. sanblance] semblance **O** 50. si] se **O**, em] an **U**, en **O**; çou] ceu **U**, ce **O**; ke] que **UO**; ju] ie **O** 51. s'em] san **U**, sen **O**; Oissi] oisi **O** 52. m'a] mat **U**; enfance] anfance **U**

Traduzione

I. Dovrei ben trattenermi dal comporre una canzone, con parole e musica, dal momento che devo separarmi dalla migliore tra le più valenti; certo, posso davvero vantarmi di fare di più per Dio di qualunque altro amante, ma se l'anima a ragione se ne rallegra, del corpo ho pietà e tristezza.

II. Ci si deve ben sforzare di servire Dio, anche se non se ne ha voglia, e vincere e piegare la carne, che è sempre incline a peccare; allora Dio vede la doppia penitenza. Ahimè, se ci si salva con la sofferenza, allora il mio merito dev'essere davvero grande, perché nessuno si allontana dalla Francia più dolente.

III. Voi che tassate i crociati, non spendete gli averi in questa maniera: diventereste nemici di Dio. Dio! Cosa potranno fare i suoi nemici, quando tutti i santi tremeranno di paura davanti a colui che mai mentì? Allora i peccatori saranno messi male, se la sua misericordia non sovrasta la sua potenza [collera].

IV. Giammai per alcun desiderio resterò qui con questi tiranni, che hanno preso la croce per interesse, per tassare chierici, comuni cittadini e uomini d'arme; più ne fece crociare l'avidità che la fede, e dal momento che la croce non può far loro da garante, verso tali crociati Dio sarà già molto paziente se non se ne vendica subito.

V. Il quale [Dio] si è già vendicato dei grandi signori, che ora gli sono venuti meno. Li avesse almeno ridotti peggio, che sono più vili di quanto si sia mai visto! Sia maledetto il barone che è di tale fatta come l'uccello che insozza il proprio nido! Ce ne sono pochi che non abbiano svilito il proprio regno, sebbene abbiano autorità sui propri uomini.

VI. Chi serve senza successo questi baroni degenerati, non potrà mai servire tanto da muoverli a pietà; perciò è giusto servire Dio, poiché io dico che nel servire Dio non c'è rischio né azzardo, ma chi meglio serve, meglio è ricompensato. Piacesse a Dio che Amore facesse così con coloro che ripongono in lui la propria fiducia.

VII. Ora vi ho detto della condotta dei baroni; se a loro dà fastidio ciò che ho detto, se la prendano con il mio maestro d'Oisy, che mi ha insegnato a cantare fin dall'infanzia.

VIII*. Per Dio, compagno, penso sempre che mai abbia avuto……amico, e che il mondo intero non varrebbe niente senza di lui; malgrado Gilles, il suo valore cresce sempre.

Note

1-2. In questi versi riccore il *topos* incipitario della riluttanza al canto già individuato da Frappier 1963, p. 129, nell'esordio di II (cfr. nota al v. 1): il poeta dichiara che preferirebbe astenersi dal cantare giacché manca in lui la tradizionale disposizione d'animo necessaria all'ispirazione poetica, ossia la gioia d'amore; sul motivo esordiale del 'canto per amore' introdotto da Bernart de Ventadorn si rimanda a II, nota al v. 1. In II il *topos* trovava una declinazione originale poiché al classico male d'amore si sostituiva, come causa scatenante del silenzio poetico, una ferita inferta all'amor proprio di poeta di Conon. In questa sede è invece posta nuovamente al centro la sofferenza amorosa, causata dall'imminente separazione del poeta-crociato dall'amata. Si confronti l'*incipit* di Conon con Giraut de Bornelh, *Jois sia comensamens*: «De faire chansos / sol hom dir qu'es faillimens, / et es bes e chauzimens / c'uns qecx chan / e digu'e mostr'en chantan / can ric guizardo n'aten / cel q'a Dieu ser bonamen» (*BdT* 242.41, vv. 6-17); questo testo di Giraut, composto probabilmente tra il 1187 e il 1188 (cfr. Paterson 2013, *Notes*) rivela numerosi punti di contatto con VII.

3-8. Come VI, anche questa canzone di crociata si apre con il motivo della dolorosa separazione degli amanti, causata dalla partenza dell'io lirico per la spedizione otremare; si ripropone dunque il registro della *chanson de départie* a voce maschile, su cui cfr. VI, nota ai vv. 1-8, che, a partire dalla strofe III, cederà il posto a una violenta tirata contro i potenti che tardano ad assolvere al voto di crociati.

7-8. La scissione tra anima, intesa come sede della vita spirituale, e corpo, dominato invece dalle passioni terrene, ricalca quella tra cuore e corpo enucleata in VI, vv. 7-8 (cfr. *nota ad locum*). Si osserva tuttavia una fondamentale divergenza: se in VI veniva dato maggior rilievo al cuore, quale dimora del sentimento amoroso lasciata presso l'amata, qui sono invece poste al centro del discorso le pulsioni del corpo relative alla sfera sessuale, come si evince dai primi versi della strofe successiva (certamente banalizzante è dunque la *lectio singularis* di **U** *ai a cuer* in luogo di *del cors ai*).

11-12. L'esortazione cristiana a far prevalere lo spirito sugli impulsi della carne trae origine dalle Sacre Scritture; si veda ad esempio Rm 7, 22-25 e Gal 5, 17. Il medesimo concetto è in Giraut de Bornelh, *Jois sia comensamens*: «Qu'er es paucs pros e niens, / si sas colpas penedens / non eschan, / Dieu sirven e·l cor forsan; / c'aisi venra veiramen / al sieu primier estamen» (*BdT* 242.41, 67-72). — La lezione di **T** *et la char fraindre et plaier*, in parte condivisa da **M**, che legge

et la char fraindre et plaissier, è da ritenersi adiafora rispetto alla maggioritaria *et la char vancre et plaissier* (**KNOX** + **U**), accolta a testo anche in virtù del parziale accordo con **M**; L'equipollenza si ottiene attribuendo ai verbi *fraindre* e *plaier*, la cui prima accezione letterale è rispettivamente 'rompere' e 'ferire' (cfr. *Mat*, p. 2597, s. v. *plaiier* e p. 1624, s. v. *fraindre*, il significato figurato di 'umiliare, piegare' ma anche 'reprimere' (quest'ultimo attestato in particolare per *fraindre*). Si noti la medesima oscillazione tra *plaier* in **T** e *plaissier* di **M** in VII, v. 32 (cfr. *nota ad locum*).

14-16. Una eco di questi versi in Castellano di Coucy, *A vous amant, plus k'a nul'autre gent*: «s'ainc nus morut por avoir cuer dolent» (RS 679, v. 7) e Hugues de Berzé, *S'onques nuns hons por dure departie*: «S'onques nuns hons por dure departie / ot cuer dolant» (RS 1126, vv. 1-2).

17. Il verso fa riferimento all'istituzione della decima saladina in Francia e Inghilterra, ad opera di Filippo Augusto ed Enrico II, i quali, dopo l'incontro di Gisors del gennaio 1188, si accordarono sull'imposizione di una tassa speciale del dieci per cento sui beni mobili per finanziare la spedizione contro Saladino (cfr. Tyerman 2017, p. 390). I crociati erano in realtà esentati dal versamento di tale imposta: essa gravava infatti solo su coloro che rifiutavano di prendere la croce per libera scelta o perché impossibilitati a farlo. La misura non fu accolta di buon grado, specialmente dal clero: si veda Pierre de Blois, *Epistola* 112. *Ad R. Aurelianensem episcopum*, il cui *argumentum* è riassunto così: «Vehementer pugnat pro immunitate ecclesiastica, nempe ut a rege Franciae in bellum Hierosolymitanum contra Saracenos a clericis non pecuniarum, sed orationum tantum exactiones fiant» (*PL* 207, coll. 335-340); per altri rinvii cfr. Barbieri 2016c, nota al v. 17. Secondo Barbieri 2016c, l'espressione impiegata da Conon *dismes les croisiés* sarebbe coerente con quanto affermato in VI, nota ai vv. 25-27, dove il poeta dichiara che anche chi contribuisce solo economicamente alla crociata vi prenderà parte, meritando a tutti gli effetti l'appellativo *croisié*. — La variante adiafora attestata da **U** *robeis*, in luogo di *dismes* **TM**, è certamente *facilior*, mentre non sorprende affatto l'omissione in **KNOX** dell'intera strofe contenente l'attacco implicito a Filippo Augusto, fautore della decima nonché della sua dilapidazione (cfr. nota successiva); sulla censura attuata dai codici parigini ai danni di Conon e della sua produzione più spiccatamente politica o anticonvenzionale, cfr. Barbieri 2013 e Formisano 1993 e 2009. I medesimi codici eliminano il riferimento alla decima anche al v. 28 (cfr. *nota ad locum*).

18. La partenza per la Terra Santa, inizialmente prevista per la Pasqua del 1189, fu a lungo rinviata a causa della ripresa delle ostilità tra Francia e Inghilterra; al conflitto tra Riccardo Cuor di Leone e il conte Raimondo di Tolosa, al cui fianco si schierò Filippo Augusto, che ebbe luogo nella primavera 1188, seguì infatti, nell'estate dello stesso anno, una nuova rivolta di Riccardo, sostenuto questa volta dal re di Francia, contro il padre Enrico II. La rivolta si concluse con la sconfitta di Enrico II a Ballans, il 4 luglio 1189, e la morte del re inglese avvenuta due giorni dopo, il 6 luglio 1189. Per finanziare queste guerre, i sovrani attinsero anche ai fondi della decima saladina destinati alla crociata, ricevendo dure critiche, tra cui questa di Conon che esorta i re a 'non sperperare il denaro così' (si vedano anche i vv. 25-29). La condanna delle guerre tra cristiani che hanno ritardato la partenza per la spedizione in Oriente è un tema ricorrente nella predicazione della terza crociata: vi insiste soprattutto Pierre de Blois, *Conquestio* (§§ 222-252 e 471-480) e *Passio Raginaldi* (§§ 1-222) (per entrambe si veda l'edizione Huygens 2002); esso trova riflesso anche in molteplici canzoni di trovatori e trovieri, i cui principali bersagli sono proprio Filippo Augusto e Riccardo Cuor di Leone; cfr. Giraut de Bornelh, *A l'honor Dieu torn en mon chan*: «qu'er'a penas prez'om ni blan / si Dieus es antatz ni laiditz, / qu'als Arabitz / trefas, sens ley, / reman Suri'em patz, / e sai tenson entr'els las poestatz!» (*BdT* 242.6, vv. 15-20); Peirol, *Quant Amors trobet partit*: «e prec Dieu Jesus qe·m git / e qe trameta brieumen / entre·ls reis acordamen, / qe·l socors vai trop tarzan» (*BdT* 366.29, vv. 30-33), e: «Ires vos e·l rei no·i van? Veias las gerras qe fan» (*BdT* 366.29, vv. 42-43); Maistres Renas, *Pour lou pueple resconforteir*: «Ke pensent li roy? Grant mal font / cil de France et cil des Englois, / ke Damedeu vengier ne vont /et delivreir la sainte Croix!» (RS 886, vv. 51-54). La critica agli indugi dei re di Francia e Inghilterra è poi al centro di *Ara parra de pretz qals l'a plus gran* (ed. Sanguineti 2019), inviata a Conon da Betran de Born: «A mon Ysombart, part Troia, / vai, sirventes, e di li·m, q'ieu lo·l man, / q'als reis crozatz es amta, qar non van» (cfr. *supra*, *Datazione*); cfr. anche Gaucelm Faidit, *Mas la bella de cuj mi mezeis tenh*: «E quar estauc que ades no·m empenh / ves Suria? Dieus sap per que m'ave: / que ma domna e·l reys engles mi te, / l'us per amor e l'autre per pauc faire / del gran secors que m'avia en coven» (*BdT* 167.36, vv. 33-37). Per condanne analoghe del disinteresse verso la Terra Santa o dell'avidità dei signori crociati rintracciabili nella predicazione dell'epoca si rimanda a Barbieri 2016c, nota ai vv. 18-19.

20-24. All'interno delle canzoni di crociata di trovieri e trovatori ricorre con frequenza il richiamo al *Dies irae*, il giorno del giudizio, quale spauracchio per

incitare i fedeli a soccorrere Dio, assediato nei suoi santi luoghi (cfr. Guida 1992a, p. 15); cfr. ad esempio Maistres Renas, *Pour lou peuple resconforteir*: «Quant il a jugement vanront, / dont lor parrait lor bone foit, / se Deu faillent, a Lui fauront» (RS 886, vv. 55-57); l'anonima *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses*: «Au pesme jour coureçous et plain d'ire / que li fieus Dieus venra fiers et iriés, / et mousterra ses plaies a delivre / en ses costés, en ses mains, en ses piés / qu'il ot pour nous et fendus et perciés, / n'i avra saint qui ost un seul mot dire. / Li plus hardis vauroit estre croisiés / tant douteront son mautalent et s'ire» (RS 1020a = 1022, vv. 17-24); Huon de Saint Quentin, *Jerusalem se plaint et li païs*: «S'il sovenist cascun del jugement / et del saint liu u il souffri torment / quant il pardon fist de sa mort Longis, / le descroisier fesissent mout envis; / car ki pour Dieu prent le crois purement, / il Le renie au jor que il le rent, / et com Judas faura a paradis (RS 1576, vv. 4-11); Thibaut de Champagne, *Seignor, sachiez, qui or ne s'an ira*: «Diex se laissa por nos en croiz pener / et nos dira au jor ou tuit vanront: / "Vos qui ma croiz m'aidastes a porter, / vos en irez là ou mi angle sont: / là me verroiz et ma mere Marie; / et vos par cui je n'oi onques aïe / descendrez tuit en anfer le parfont» (RS 6, vv. 22-28). In ambito trobadorico, cfr. Giraut de Bornelh, *Jois sia comensamens*: «c'amicx ni parens / ni larga possessios / ni conquistz ni dos / no valran dos aiguilens / a l'estreiner de las dens, / mai penran, / segon que servit auran, / li bon be e·l mal turmen / ses fi perdurablamen» (*BdT* 242.41, vv. 52-60); Pons de Capdoill, *Ar nos sia capdels e garentia*: «Ha! qe diran al jor del juzamen / ceill qu'estaran, per cho que ren non tria, / quant Dieus dira: «fals, plen de choardia, / per vos fui morz e batuz malamen!»? / Adunc aura lo plus just espaven» (*BdT* 375.2, vv. 50-54). Per altri raffronti cfr. Barbieri 2016c, nota ai vv. 20-24.

24. Il verbo *covrir* (< cooperire, cfr. *FEW*, II, p. 1140), letteralmente 'coprire' o «disposer sur» (*Mat*, p. 782), assume in tale contesto il significato figurato di 'sovrastare', 'avere la meglio su qualcosa' e dunque 'vincere, scacciare' registrata da *TL* (II, p. 1004: «zurückdrängen») che adduce come esempio *Le lai de l'ombre*: «La joie del retor li cuevre / le penssé dont il est en doute» (vv. 672-673). Barbieri 2016c traduce il verso: «se la sua misericordia non vince la sua collera».

28. Sulla ripartizione del tessuto sociale in tali categorie (chierici, cittadini semplici e uomini d'arme) si veda ad esempio *Gesta regis Enrici secundi*, II, p. 32: «Dispositum est etiam quod omnes clerici, milites et servientes qui hoc iter arripient, decimas terrarum suarum et hominum suorum habeant, et pro se nihil

dabunt. Burgenses vero et rustici, qui sine licentia crucem acceperint, nihilominus decimas dabunt». Come osservato da Barbieri 2016c, *serjans* può in realtà significare sia uomini d'arme sia servitori, inglobando dunque le categorie *sirventes* e *milites* (cfr. *Mat*, p. 3110, s. v. *serjant*). — **KNOX**, che hanno già omesso la strofe III, eliminano anche qui il riferimento alla decima saladina, leggendo *donez* in luogo di *dismes*; è probabile che, nel corso del processo di copia, si sia smarrito il senso della lezione proprio in virtù dell'assenza della terza strofe (cfr. *supra*, nota al v. 17).

30-32. Si è accolta in questa sede la lezione maggioritaria condivisa da **U** e **KNOX**, sebbene quella attestata in **MT** (mais cele crois ne leur iert ja garans / a nus croisié ke Diex est si poissans / ke il se venge a peu de demorance) sia del tutto adiafora.

31. *sofrans* (< sufferre, cfr. *FEW*, XII, p. 399), il cui significato è 'paziente' (*Mat*, p. 3147), non regge il dativo: la preposizione *a* è qui impiegata nel senso di 'verso, nei confronti di', conformemente all'*usus* di Conon (cfr. IV, v. 9, ma anche I, nota al v. 16).

33. Bédier 1909, p. 43, propone di emendare la lezione del manoscritto unico **U** *li ques* in *li quens*, adducendo due principali motivazioni: *in primis* l'incapacità di rintracciare, nella storia recente, un qualche evento catastrofico interpretabile come frutto di una vendetta di Dio contro i baroni; vi è poi l'assenza, nell'intero repertorio lirico oitanico, di una strofe principiante con il pronome relativo *liquel*. Il *quens* andrebbe identificato invece con il conte Filippo di Fiandra, il quale, insieme ad altri grandi signori feudali, nell'ottobre 1188 si ribellò a Filippo Augusto e depose le armi, dichiarando che non le avrebbe più impugnate contro dei cristiani finché i sovrani di Francia e Inghilterra non avessero adempiuto ai loro voti di crociati. Il conte si sarebbe allora vendicato del re e dei baroni manchevoli verso Dio privandoli della sua alleanza. Tale congettura, accettata con esitazione da Wallensköld 1921, p. 25, nota 1, ci pare forse azzardata, seppure certamente affascinante; il contesto sembra infatti riferirsi chiaramente a Dio, considerato lo stretto rapporto (garantito altresì dal legame *capfinit*) con il verso finale della strofe precedente, nonché l'espressione *qui or li son failli* del verso successivo (su cui cfr. VI, v. 12 e rispettiva nota). Quanto all'anomalia rappresentata da una strofe che esordisce con un pronome relativo, Schöber 1976, pp. 128-130, suggerisce di interpretare il passo come un *enjambement* interstrofico, di cui riporta vari esempi; Barbieri 2016c, nota ai vv. 33-34 ritiene invece che non sia necessario ricorrere a un artificio così complesso, richiamando altri esempi di passi che, pur conservando un legame logico con una strofe adiacente, possono essere

interpretati come sintatticamente autonomi: Guiot de Dijon, *Li douz tans noviaus qui revient* (RS 1246, vv. 25-26): «Que sa bone amor, que ne l'ai, / desservi la voudroie avoir!», dove Lannutti 1999, nota ai vv. 24-25, intende quel *que* a inizio strofe come congiunzione che introduce una proposizione ottativa; l'altro esempio addotto è dall'anonima *Amors cui j'ai tant servi*: «si oil clair / m'ont navreit / d'ameir, // si ke je m'anjoie» (RS 1083, vv. 13-16).

35. **U**, testimone unico per questa strofe, tramanda la lezione corrotta *les vousist anpiriér*, che falsa la rima in *-iés*; la sostituzione dell'infinito con il participio *empiriés* non basta tuttavia a sanare il verso, poiché il verbo *voloir* richiede di norma un infinito. L'impossibilità di reperire altrove occorrenze del verbo *voloir* seguito da un participio con funzione di predicativo dell'oggetto (la frase suonerebbe 'almeno li desiderasse ridotti peggio' o 'desiderasse [vederli] ridotti peggio') ci spinge ad accettare, sulla scia di Barbieri 2016c, nota al v. 35, la congettura *ëust* di Wallensköld (Bèdier 1909 proponeva invece *veisse*).

37-38. Assimilando i baroni vili agli uccelli che insozzano il proprio nido, Conon intende condannare la condotta di coloro che, compiendo azioni disonorevoli, ricoprono d'infamia il proprio regno e la propria dimora; si veda Robert de Blois, *Enseignement des princes*: «Tuit les oiseaul soient honi / qui suelent conchïer lor ni» (vv. 339-340). Un'eco di questi versi, come mostrato da Barbieri 2016c, nota al v. 38, è forse in Thibaut de Champagne, *Diex est ausis conme li pellicans*: «Savez qui sont li vil oisel punais / qui tuent Dieu et ses anfançonnez? / li papelart, dont li mons n'est pas nez» e «Or nous doint Diex lui servir et amer / et la Dame, c'on ne doit oublier, / et nous veille garder a touz jours mais / des maus oisiaus qui int venin es bes» (RS 273, vv. 41-43 e 51-54). La ripresa ironica di questi versi nel sirventese di Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi*, in cui lo stesso Conon è accusato di "insozzare" la propria dimora a causa del suo rientro precoce dalla crociata, costituisce una prova notevole a favore dell'autenticità della presente strofe, trasmessa dal solo **U**: cfr. Huon d'Oisy, *Maugré tous sains et maugré Diu ausi*: «or est venus son liu recunchiier» (RS 1030, v. 19), nel cui commento Barbieri 2015b, nota al v. 19, osserva che la replica a Conon sarebbe più precisa se il testo di Huon avesse in quella sede la lezione *nit* al posto di *liu*. Ad ogni modo, l'impiego del medesimo verbo *conchïer* ('insozzare') non lascia spazio a dubbi.

40. Sul valore concessivo di *por tant* all'interno di una proposizione negativa si veda Buridant 2000, p. 658, § 560 (cfr. anche *Mat*, p. 3241: «malgré cela»). — Pare deteriore per il senso la costruzione con il complemento eccettuativo *fors*

ses homes di **U**, lezione tra l'altro facilmente riconducibile a un errore paleografico dovuto alla prossimità grafica di *s* e *f*. La lezione trasmessa da **U** ai vv. 37-40 risulta complessivamente deteriore, in termini di coerenza logico-semantica: si sceglie pertanto di promuovere a testo la versione di **KNOX**.

45. Sulla scorta di Barbieri 2016c, nota ai vv. 45-46, in tale contesto diffrativo si è preferito accogliere la lezione *servir* di **MT (**scelta anche da Bèdier 1909), piuttosto che quella isolata di **U** *afiert*, prediletta invece da Wallensköld 1921. Si potrebbe obiettare che la *lectio* di **U** risulti in un certo senso maggioritaria, giacché afferisce al medesimo campo semantico di *convient* attestata da **KNOX** (entrambe le voci verbali assumono l'accezione di 'conviene, si addice'), e che a prima vista appaia biù banale la lezione di **MT**, già presente ai vv. 44 e 46; in realtà, accogliendo quest'ultima, «il senso risulta molto più chiaro e meglio inserito nel contesto proverbiale» secondo Barbieri 2016c, nota ai vv. 45-46, il quale adduce come raffronto Gautier de Coinci, *Les miracles de Nostre Dame* (ed. Koenig 1961, II, Ch. 9, D. 60, vv. 3457-3461): «En amer Dieu, c'est sanz doutance, / n'a aventure ne cheance. / Qui mielz l'aimme, qui mielz le sert / mielz est de lui plus desert. / Cielz qui mielz l'aimme milleur l'a (in cui trova conferma anche la lezione condivisa da **U** e **KNOX** al v. 46). Per quanto concerne la lezione di **U** *afiert*, occorre evidenziare che all'interno dell'intero *corpus* della lirica trovierica non è stato possibile rintracciare costruzioni analoghe con la preposizione *en*: il verbo regge generalmente il dativo, per lo più introdotto dalla preposizione *a*. Si noti che **KNOX** modificano anche la parte iniziale del verso (*q'en lui*, attestata in maggioranza da **MT** e **U**, diviene *qu'il*), poiché il nuovo verbo lo impone.

49-52. Conon riversa qui la responsabilità della propria arte poetica – e, di conseguenza, del duro attacco ai re inadempienti e ai baroni vili su cui si impernia il testo – sul maestro Huon d'Oisy (su cui cfr. VI, *Datazione*), colui che gli avrebbe insegnato a comporre e cantare fin dall'infanzia. Esorta dunque i signori biasimati nel componimento a rivalersi sul maestro, nel caso in cui si sentissero oltraggiati dalle sue parole. Huon reagisce prontamente all'impertinenza dell'allievo, destinandogli il sirventese *Maugré tous sains et maugré Diu ausi* (RS 1030), di cui si vedano in particolare i vv. 7-8: «Ne chantés mais, Quenes, je vos em pri, / car vos chançons ne sont mais avenans». È comunque probabile che si tratti di un gioco letterario tra maestro e discepolo (cfr. VI, *Datazione*).

49. Come Barbieri 2016c, nota al v. 49, si preferisce la lezione di **U** *la sanblance* poiché Conon sembra riferirsi alla «sanblance» dei baroni già descritta ai vv. 37-38. Wallensköld accoglieva invece la lezione di **O** *ma semblance*, attri-

buendo dunque a *semblance* l'accezione di «avis» (*Mat*, p. 3093) (il verso varrebbe 'ora vi ho detto ciò che penso dei baroni'), al fine forse di accentuare la rima equivoca con il v. 37.

50. **OU**, i due soli relatori di questo *envoi*, tramandano in questa sede un verso a cesura epica, leggendo **O** *ie le di* e **U** *iu ai dit*. Barbieri 2016c, nota al v. 50, rifiuta la congettura *je di* proposta da Wallensköld 1921 propone in questa sede la congettura *je di* al fine di evitare la cesura epica, ritenuta estranea all'*usus* di Conon. Si tratterebbe in effetti dell'unica sua occorrenza all'interno dell'intero *corpus* del troviero. Barbieri 2016c rifiuta tale emendamento, giudicandolo evidentemente arbitrario, e preferisce accogliere la lezione di **U**. Sulla sua scia, stampiamo la lezione *iu ai dit* di **U**, giacché in **O** è certamente erroneo l'impiego del pronome singolare *le*, in funzione di oggetto indiretto (occorrerebbe *lor*, in riferimento ai baroni).

53-56. Il secondo *envoi*, trasmesso dal solo **U**, pone diversi problemi interpretativi: *in primis* la lacuna al v. 54, che inficia irrimediabilmente la piena intelligibilità del passo, poi l'enigma costituito da una duplice misteriosa identità, quella del *compains*, citato al primo verso, e di *Gilon*, menzionato invece al v. 56. Permane infine il dubbio circa l'autenticità di questi versi. Bédier 1909, p. 50, del tutto persuaso della genuinità dell'*envoi*, propone di introdurre il termine *dame* al v. 54 e offre la seguente lettura: «Le poète y dit clairement que tout l'univers ne vaudrait rien sans sa dame et que sa dame est chaque jour "plus vaillans"». Petersen Dyggve 1951, 60, parimenti convinto dell'autenticità del passo, suggerisce invece di ricostruire congetturalmente il v. 54 nel seguente modo: «C'onques (n') aüst Amours plus fin ami». Tale ricostruzione avrebbe il merito, secondo lo studioso , di dotare di maggiore significato il pronome femminile *li* del v. 55 e il possessivo *sa* del v. 56, riferendoli non a una dama non altrove menzionata nel testo bensì ad Amore; essa chiarirebbe infine la presenza di *Gilon* in questa sede. L'impiego della concessiva, individuata dalla congiunzione *maugrei*, induce a identificare *Gilon* con qualcuno che avrebbe denigrato l'amore, ostacolando l'accrescimento del suo valore e prestigio. Per Petersen Dyggve si tratterebbe di Gilles de Viés-Maisons, autore di una celebre *mala canso* curiosamente attribuita da **R** proprio a Conon de Béthune, ossia *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (RS 15 = 1124). Questo testo si inserisce in un'accesa polemica letteraria che vede coinvolti Gace Brulé, con la canzone *Tant m'a mené force de seignorage* (RS 42), il Castellano di Coucy, con *La douce voiz du louseignol sauvage* (RS 40), nonché nuovamente Gilles de Viés-Maisons con il componimento *Se per mon chant me deüsse aligier* (RS 1252); per il dibattito

si rimanda a Scattolini 2013 e Gruber 1983 [trad. it. in Formisano 1990, pp. 339-356]. Gli interventi di Gace e del Castellano mirano a ristabilire l'ortodossia cortese compromessa da Gilles, redarguendolo per la sua defezione dal ruolo di perfetto amante; del medesimo avviso pare essere l'autore del secondo *envoi* di VII (nella versione di **U**), intenzionato a denigrare il troviero che ha screditato Amore. Ma sappiamo che l'attitudine più tipica di Conon di fronte all'amore collima pienamente con la visione di Gilles, essendo anch'egli autore di molteplici canzoni afferenti ai registri del disamore; proprio questa comunanza d'intenti deve aver spinto il compilatore di **R** ad ascrivere *Chanter m'estuet* (RS 15) a Conon de Béthune. A ciò si aggiunga il già citato contrasto ideologico tra Conon e Gace Brulé (cfr. *Introduzione*, § 1.3.). Ad ogni modo, sebbene tali argomenti inducano a farci dubitare dell'autenticità dell'*envoi*, nonché della sua attribuzione a Conon, non vi sono, d'altro canto, elementi sufficienti per negarle in via definitiva, data la tradizionale oscillazione tra i registri dell'amore e del disamore in tutti i poeti che si cimentino con quest'ultimo, oscillazione ravvisabile anche nel *corpus* di Conon. Resta infine ignota l'identità dell'enigmatico *compains* cui si indirizza l'io lirico al v. 53.

VIII

L'autrier un jor aprés la Saint Denise (RS 1623)

Mss: **C**, c. 123 (*Cunes de Betunes*); **M**, c. 47 (*Mesire Quenes*); **T**, c. 100 (*Mesire Quenes*); **U**, c. 97 (anon.); **e**, n° 6 (anon.; Rinoldi 2018, p. 103).

Edizioni: Scheler 1876, p. 24; Wallensköld 1891, p. 237; Wallensköld 1921, p. 15.

Altre edizioni: de la Borde 1780, II, p. 169; Auguis 1824, II, p. 21 (testo di **M**); Paris 1833, p. 89; Buchon 1840, I, p. 422; Leroux de Lincy 1841, I, p. 41; Dinaux 1843, III, p. 396; Brakelmann 1867-1868, p. 368; Brakelmann 1870-1891, p. 87; Meyer-Raynaud 1892, p. 97 (riproduzione fototipica di **U**); Wallensköld 1917, p. 11 (edizione diplomatica di **e**); Pauphilet 1952, p. 871; Toja 1966, p. 210 (testo Wallensköld 1921); Cluzel 1969, p. 55 (testo Wallensköld 1921); Rinoldi 2018, p. 103 (edizione diplomatica di **e**)

Metrica: a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10 a10' (MW 902,13). Quattro *coblas ternas capcaudadas* (3 + 1) composte da otto decenari. Non è raro che una sequenza di *coblas ternas* sia seguita o preceduta da una coppia di *coblas doblas*, secondo le formule 3 + 2 o 2 + 3, come accade ad esempio in Guillaume le Vinier, *Dame des ciux* (RS 1353); Id., *Moines, ne vous anuit pas* (RS 378); Id., *Je me chevauchai pensis* (RS 1587); Guiot de Dijon, Quant je voi pluz felons rire (RS 1503); Id., *Amors m'ont si enseignié* (RS 1088); Blondel de Nesle, *Tant aim et vueill et desir* (RS 1399); sulla questione si veda Billy 1989, p. 99, che non contempla invece la formula 3 + 1, ove a una sequenza di *coblas ternas* segue un'unica strofe con timbri rimici differenti. Lo stesso Wallensköld 1921, p. xiv, riconoscendo la rarità della formula strofica, giunge a dubitare dell'autenticità della quarta strofe tramandata dai soli **CU**, testimoni tra l'altro strettamente imparentati (ma per la genuinità della strofe si veda *infra, Nota al testo*). In realtà, è possibile rintracciare diversi altri componimenti in *coblas ternas*, organizzate secondo la formula 3 + 1. Si veda almeno Garnier d'Arches, *Quant je voi l'erbe et la fuelle* (RS 1008), tràdito esclusivamente da **C**, su cui cfr. Petersen Dyggve 1945; *Chascun voi le tens renouveler* (RS 889), pervenutoci anonimo tramite il

solo **O**; Lambert Ferri, *Li trés dous tans ne la saison novele* (RS 604), conservato in **K**, **N**, **O** e **X**, tutti esponenti della famiglia s^{II} di Schwan 1866 (sulla canzone si veda Spaziani 1957). Senza dubbio, per i tre componimenti citati, l'esiguità della tradizione manoscritta non offre certezze in merito alla loro struttura originaria, ma non vi è ragione di credere che non siano state concepiti così come ci sono pervenuti. Lo stesso discorso valga per VIII.

Ciascuna strofe presenta una ripartizione in *frons* a rime alternate a'ba'b e in *cauda* a rime sempre alternate ma nell'ordine inverso ba'ba'. Rima a: *-ise*; *-ance*. Rima b: *-ent*; *-é*. La formula rimica è attestata in ben quarantatré componimenti trovierici, mentre nella tradizione trobadorica ne rintracciamo quattordici esempi (Frank 302). Dei quarantatré componimenti oitanici che presentano la stessa formula rimica, dieci esibiscono anche un identico schema metrico; tra questi figura la canzone di crociata VI dello stesso Conon, che ha suscitato molteplici imitazioni per le quali si rimanda a VI, *Metrica*. Il medesimo schema è attestato altresì da Gilles de Viés-Maisons, *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (RS 15), *mala canso* attribuita a Conon in **R** (cfr. *Introduzione*), verosimilmente per l'affinità di contenuto e tono riscontrabile tra il componimento di Gilles e le canzoni di disamore di Conon. Si può ragionevolmente supporre che *Chanter m'estuet* abbia desunto il suo schema metrico da VIII. Tra i riscontri oitanici della formula rimica di VIII, segnaliamo in particolare Chrétien de Troyes, *Amors tençon et bataille* (RS 121), dove alla strofe isometrica di decenari si sostituisce quella costituita da soli settenari. Alla coincidenza della formula rimica, si aggiunge inoltre la corrispondenza dei rimanti in *-ise*: gli otto rimanti impiegati da Chrétien ricorrono tutti nella canzone di Conon, compreso la forma *prise* duplicata in rima equivoca. Ron Fernández 2009, pp. 396-399, ritiene che tale corrispondenza possa comprovare l'esistenza di un dialogo intertestuale tra i due trovieri. Egli passa in rassegna un *corpus* di 141 componimenti attribuiti a esponenti della prima generazione trovierica, rintracciando la rima *-ise* solo in tredici testi; tra questi, vi è poi un unico caso in cui l'autore riprende tutti i rimanti impiegati da Chrétien, ossia Le Vidame de Chartres, *D'Amours vient joie et amors ensement* (RS 663). L'esiguità dei riscontri confermerebbe, secondo Ron Fernández, l'esistenza di un rapporto privilegiato tra VIII e *Amors, tençon et bataille* (RS 121), nel quale possiamo forse ravvisare un tentativo di proseguire la disputa del '70, nota come "polemica tristaniana" o "questione Carestia", su cui cfr. *Introduzione*, § 1.3.

Per quanto concerne le rime tecniche impiegate segnaliamo la rima inclusiva e derivativa ai vv. 6 e 8/16 (*aprise* : *prise*); rima equivoca ai vv. 8 e 16 (*prise* :

prise); rima leonina ai vv. 5, 21 e 23 (*laidement* : *hatement* : *autrement*); rima ricca ai vv. 25 e 30 (*France* : *esperance*) e ai vv. 28, 29 e 31 (*vilté* : *beauté* : *fierté*).

Si segnala infine la presenza di sinalefe in cesura ai vv. 2 e 12.

Schema melodico: A A B B (Tischler 1997, n° 935). Melodia in **MT**.

Nota al testo. La disposizione delle strofi, come evidenziato da Resconi (scheda *TRALIRO*), consente di individuare una bipartizione all'interno della tradizione: da un lato si collocano **TMe**, afferenti al ramo s^{I} di Schwan 1886, che omettono la terza strofe, dall'altro **CU**, esponenti della famiglia s^{III} di Schwan 1886, che invece la tramandano. La genuinità della strofe ulteriore tràdita da **CU** sembra assicurata dall'andamento concettuale del discorso: nella terza strofe l'io lirico si congeda dalla dama indegna amata in precedenza, affermando di aver già trovato un nuovo amore, di gran lunga più meritevole, cui offrire i propri servigi; nella quarta e ultima strofe, si dichiara compiuto il cambio di dama.

La bipartizione della tradizione sembra trovare conferma nei dati di critica interna. **T** e **M** presentano un errore congiuntivo al v. 15: leggono *blasmer loent* anziché *loer blasment* **CUe** (**U** riporta in realtà *loier blame*); l'inversione dei due termini, così come attestata da **TM**, fa sì che vada smarrito il parallelismo con il verso successivo (*et loent çou ke nus autres ne prise*). In **CUe**, infatti, nel passaggio dal v. 15 al v. 16, assistiamo a un rovesciamento del contenuto, mentre in **TM** si riscontra la reiterazione banalizzante del medesimo concetto. **T** tramanda al v. 32 la *lectio singularis plaier* palesemente banalizzante rispetto all'alternativa *plaissier* **MCUe**, sebbene non possa, a rigore, essere classificata come erronea. Un'ulteriore lezione singolare di **T** è al v. 15 (*ke*). **M** tramanda un unico errore separativo, ossia la lezione *atournee* al v. 26: la forma maschile *atorné* del participio, attestata da **Te**, è imposta dalla rima. La collocazione di **e** al fianco di **TM** non è confortata dal rilevamento di errori congiuntivi ma solo supposta sulla base della *varia lectio*: il testimone risulta, nello specifico, estremamente affine a **T**, con cui condivide, contro **M**, le varianti al v. 29 (*car tant redoc* (*reduit* **e**) contro *quant trop redout* **M**) e al v. 30 (*et diex men doinst* contro *or mi doint dex* **M**). In generale, salvo poche eccezioni e sparute lezioni singolari di **e** (*por ce s'en*, v. 11; *as mellors*, v.12; *raison et coment*, v. 10; *a droit*, v. 13), i tre codici tramandano un testo quasi identico.

C e **U** sono concordi nel trasmettere diverse infrazioni allo schema rimico: al v. 9 leggono *d'un home* (*a* **U**) *desconfire*, contro *ke on me desconfise* **TMe** (in

e non risulta leggibile *ke on*), violando la rima in *-ise*; al v. 16 condividono l'errata rima in *-isent*, giacché leggono *li saige moins prisent* **C**, *li saige desprisent* **U** contro *nus autres ne prise* **TMe** (in **e** Wallensköld 1921 legge in realtà *meprise*, mentre Rinoldi 2018, p. 103, stampa *meprise* seppure in forma dubitativa, ammettendo in nota che potrebbe trattarsi di *ne prise*); al v. 26 *penseir* contro *atorné* **Te** falsa la rima in *-é*. Un ulteriore errore congiuntivo è dato dalla comune inversione dei vv. 22-23, che compromette lo schema rimico. La parentela tra i due codici pare altresì confermata dalla presenza di un cospicuo numero di varianti condivise, molte delle quali classificabili come deteriori, che si oppongono sistematicamente alla lezione di **TMe**: al v. 2 (*iere a butunes* **CU** contro *fui a bethune* **TMe**); al v. 3 (*remembrait* **CU** contro *la me sosvint* **TMe**); al v. 4 (*sus mis* **CU** contro *mis sus* **TMe**); al v. 7 (*cains n'en* **CU** contro *je n'en* **TMe**); al v. 9 (*il n'est* **CU** contro *si n'est* **TM**); al v. 10 (*la raixon coment* **CU** contro *par raison coment* **TM**); al v. 11 (*s'on prant par droit* **CU** contro *car se on fait* **TM**; *la justice* **CU** contro *justice* **TM**); al v. 27 (*maix ceu me fait sovent estre en dotance* **CU** contro *et non por quant pauor ai et dotance* **TM**); al v. 31 (*k'el monde n'ait nulle si grant fierteit* **CU** contro *k'en tot le mont n'a orgoill ne fierté* **TM**).

C tramanda diverse lezioni palesemente erronee: al v. 4 la forma maschile dell'aggettivo *mal* in luogo di *male* **TMU** determina ipometria, così come l'omissione del possessivo *sa* al v. 24; vi è poi la lacuna del v. 30. Segnaliamo infine le lezioni visibilmente deteriori ai vv. 7 (*ki me fist*), 12 (*k'en afiert*), 22 (*k'en moj ne truis*) e 29 (*maix ceu m'en ait mainte fois conforteit*).

U commette un probabile errore di anticipo in rima al v. 12, attestando una lezione priva di senso (*de la gent* contro *de noient* **TMCe**).

Il testo tramandato da **TMe** risulta nel complesso nettamente superiore. Adottiamo **T** come manoscritto base e ne respingiamo la lezione solo in tre casi – senza contare le necessarie correzioni apportate in caso di errori evidenti: al v. 15 si preferisce alla lezione *ke* di **T** l'adiafora *c'on*, attestata in maniera compatta dal resto della tradizione, mentre ai vv. 7 e 30 accogliamo le lezioni maggioritarie *fors* e *bone*, in virtù dell'accordo tra **e** e **CU**.

Per quanto concerne la strofe III, assente in **TMe**, la versione di **C** pare decisamente più corrotta e si segue pertanto la lezione di **U**.

I L’autrier un jor après la Saint Denise
fui a Bétune, ou j’ai esté sovent.
La me sosvint de gens de male guise
ki m’ont mis sus mençoigne a entiënt
ke j’ai chanté des dames laidement;
mais il n’ont pas ma chançon bien aprise:
je n’en chantai ke d’une solement
qui bien forfist ke venjance en fust prise.

II Si n’est pas drois ke on me desconfise
et vous dirai bien par raison coment:
car se on fait d’un fort larron justice
doit il desplaire as loiaus de noient?
Nenil, par Diu, qui raison i entent.
Mais la raisons est si arriere mise
ke çou c’on doit loer blasment la gent
et loent çou ke nus autres ne prise.

III Dame, lonc tans ai fait votre servise,
la merci Deu, c’or ne n’ai mais talant
que m’est ou cuer une autre amor assise
que me requiert et alume et esprant
et me semont d’amer si hatement,
c’an li n’en a ne orgoil ne faintise;
et j’el ferai, ne puet estre autrement,
si me metrai dou tout an sa franchise.

IV A la millor del roiaume de France,
voire del mont, ai mon cuer atorné
et non por quant pauor ai et dotance
ke sa valors ne me tiegne en vilté,
car tant redoc orgelleuse beauté;
et Diex m’en doinst trover bone esperance
k’en tot le mont n’a orgoill ne fierté
k’Amors ne puist plaissier par sa poissance.

I. 2. fui] eire **U**, iere **C**, fai **e*W***; Bétune] butunes **C**, betunes **U** 3. la me sosvint] remenbrait moi **C**, ramanbre moi **U**, …fui rep… **e**, gi [?] fui rep… **e*W***; de gens] de gent **M**, des gens (jans **U**) **CU**; male] mal **Ce** 4. mis sus] sus mis **CU** 5. laidement] folement **C** 6. n'ont pas] *illegibile in* **e** 7. je n'en] kains nen **C**, cains ne **U**, iene **e**; ke] fors **CUe** 8. qui bien forfist] ke me fist **C**, mais tant forfist **U**, qi bien fo…st **e**, qi bien forfist **e*W***

II. 9. Si] Il **CU**, ce **e**; ke on me desconfise] dun (dune **U**) home (**U** *aggiunge* a) desconfire **CU** 10. et vous dirai] si vous dirai **Me**, se vos dirai **C**, et se dirai **U**; par raison coment] la raixon coment **CU**, raison et coment **e** 11. car se on fait] son prant per (par **U**) droit **CU**, por ce sen fait **e**; d'un fort larron justice] dun lairon la iustice **CU** 12. doit il desplaire] il *manca in* **U**, ken afiert il **C**; as loiaus] aloiaul **C**, as mellors **e**; de noient] delagent **U** 13. nenil] niant **C**; par Diu] certes **U** 14. raisons] raixon **CU** 15. k'on doit] ke doit **T**; loer blasment] (**T** *aggiunge* si) blasmer loent **TM**; loier blame **U** 16. et] si **M**; nus autres ne prise] li saige moins prisent **C**, li saige desprisent **U**; ne prise] meprise? **e**, meprise **e*W***

III. *Manca in* **TMe** 18. c'or] or **C** 19. que m'est ou cuer une autre amor] cune autre amor mest el cuer si **C**; ou cuer] ou cors **U** 20. me requiert et] tout li cors men **C**; esprant] enprant **C** 22. *invertito con il v.* 23 **CU**; j'el ferai] iamerai **C** 23. c'an li n'en a] ken moj ne truis **C** 24. an sa franchise] sa *manca in* **C**

IV. 25. A] en **C** 26. del mont] d… **e**; ai mon cuer atorné] ai mis (metrai **C**) tout mon panseir **CU**; atorné] atournee **M** 27. et non por quant pauor ai et dotance] maix ceu me fait souent estre en doutance **CU** 28. valors] valour **MCU**; vilté] vilteit **CU** 29. car tant redoc orgelleuse beauté] maix ceu men ait mainte fois conforteit **C**; car tant] quant trop **M**; redoc] reduit **e** 30. *manca in* **C**; et Diex m'en doinst] or mi doint dex **M**; trover] auoir **U**; bone] vraie **TM** 31. k'en tot le mont n'a orgoill ne] kel monde nait nulle si grant **CU** 32. plaissier] plaier **T**

Varianti formali

I. 1. L'autrier] latrier **U**; jor] jour **M** 2. Bétune] bethune **M**, butunes **C**; ou] u **M**; esté] estei **C**, esteit **U**; sovent] souvent **M**, souant **U** 3. sosvint] souuint

M; guise] guisse **C**, gise **e** 4. ki] qui **MU**, qi **e**, mençoigne] menconge **M**, mensonge **C**, mansoingne **U**, menchoigne **e**; a entïent] a escient **M**, a esciant **CU**, a essiant **e** 5. ke] que **M**, qe **Ue**; j'ai] ia **T**; chanté] chanteit **CU** 6. mais] maiz **M**, maix **C**; chançon] chanson **U** 7. ke] que **M**; solement] seulement **Me**, soulement **CU** 8. venjance] vengence **C**, uaniance **U**; en] an **U**; fust] fut **CU**

II. 9. pas] pais **C**; ke] que **M**, qe **e**; desconfisse] desconfise **Me** 10. vous] vos **Ce**; raison] raixon **C**; coment] comment **M**, commant **U** 11. car] quar **M**; larron] lairon **C**, laron **U**; justice] justise **M** 12. loiaus] leals **U** 13. par] per **C**; Diu] dieu **Me**, deu **C**; qui] qi **e**; raison] raixon **C**; entent] antant **U** 14. mais] maiz **M**, maix **C**; raisons] raixon **C**; arriere] ariere **C** 15. çou] ce **Me**, ceu **CU**; blasment] blaiment **C** 16. loent] louent **C**, loient **U**; çou] ce **M**, ceu **CU**; ke] que **MU**; ke **C**

III. 17. ai fait] afait **U**; tans] tens **C**; votre] vostre **C**; servise] seruixe **C** 18. merci] mercit **C**; mais] maix **C**; talant] telent **C** 19. ou] el **C** 20. que] ke **C** 21. hatement] hautement **C** 22. orgoil] orguel **C**; faintise] faintixe **C** 24. si] se **C**; dou] del **C**; an] en **C**; franchise] franchixe **C**

IV. 25. millor] meilleur **M**, millour **U**, mellor **e**; del] du **M**, dou **U**; roiaume] roiame **MC**, reame **U** 26. atorné] atournee **M** 27. non por quant] nonpourquant **M**, neporquant **e**; pauor] paour **M**, paor **e**; dotance] doutance **Ce** 28. ke] que **MU**, qe **e**; valors] valour **MU**; tiegne] tieigne **M**, taigne **C**, teigne **U**, tiengne **e**; en] an **U**; vilté] viute **Me**, uilteit **C**, uiteit **U** 29. redoc] redout **M**, redot **U**; orgelleuse] orgueilleuse **M**, orguillouse **U**, orgilleuse **e**; beauté] biaute **M**, biateit **U**, biaute **e** 30. Diex] dex **M**, dieus **e**; doinst] doint **M** 31. k'en] quen **M**; tot] tout **Me**; orgoill] orgueill **M**, orguel **e**; fierté] fierteit **CU** 32. k'Amors] quamours **M**, camors **Cue**; par] per **C**, poissance] puissance **M**, pouxance **C**

Traduzione

I. Poco tempo fa, all'indomani della *Saint-Denis*, ero a Béthune, dove mi reco spesso; là mi sovvenne di gente maligna che mi ha calunniato deliberatamente accusandomi di aver cantato delle donne in modo oltraggioso; ma costoro non hanno inteso bene la mia canzone: non cantai che di una sola, la quale ha agito così male da meritare la vendetta.

II. Non è dunque giusto che mi si screditi e vi spiegherò ragionevolmente perché: se si fa giustizia di un ladro violento, deve forse dispiacere alle persone leali? Niente affatto, per Dio, se si è ragionevoli. Ma la ragione è così messa da parte che la gente biasima ciò che dovrebbe lodare e loda ciò che nessun altro stima.

III. Dama, a lungo sono stato al vostro servizio, Dio mi perdoni, poiché ora non ne ho più voglia dal momento che mi si è posto nel cuore un altro amore che mi sollecita, mi infiamma e mi esorta ad amare una donna così nobile che in lei non vi è orgoglio né falsità; e lo farò, non può essere altrimenti, mi rimetterò dunque completamente alla sua generosità.

IV. Alla migliore del reame di Francia, invero del mondo, ho rivolto il mio cuore e tuttavia ho timore che mi disdegni, giacché temo troppo la bellezza orgogliosa; e Dio mi conceda di trovare una buona speranza dal momento che in tutto il mondo non vi è orgoglio o fierezza che Amore non possa piegare con la sua potenza.

Note

1. La canzone presenta, al pari di I, un tipico *incipit* di pastorella. In uno studio sugli esordi delle *chansons de toile* e delle pastorelle della tradizione oitanica, Abramowicz 1988 individua nella formula incipitaria *l'autrier* e nelle altre indicazioni di tempo e luogo dell'esordio degli elementi funzionali alla deissi spazio-temporale; ma il contesto temporale e spaziale cui tali deittici rinviano è esclusivamente quello interno al testo in cui si colloca il racconto: «coupés de réalité extralittéraire, le temps et l'espace acquièrent un caractère déictique et deviennent uniquement instances du discours: "*l'autrier*" ne renvoie à aucun jour précédent, l'espace est mesuré en fonction des déplacements effectués dans le récit». Pur condividendo tale lettura, in particolare l'accento posto sull'indeterminatezza del lasso temporale definito dall'espressione *l'autrier*, che di certo «non sembra indicare che quanto si è in procinto di narrare sia accaduto due giorni prima della narrazione stessa», Franchi 2006, pp. 120-121, non accetta tuttavia di ridurre la funzione dell'*incipit* alla sola dimensione temporale. Egli ritiene che l'obiettivo primario della formula sia garantire la verosimiglianza della narrazione, fine che ne giustifica l'impiego anche in testi non afferenti al genere della pastorella. Nel nostro caso, esordendo con l'indicazione *l'autrier*, in aggiunta ad altri riferimenti spazio-temporali quanto mai puntuali e circostanziati, Conon sembra mirare, per l'appunto, a creare un effetto di realtà, di verosimiglianza, così da avvalorare il discorso apologetico che segue, in cui il poeta si difende dalle accuse di misoginia. L'*incipit* è allora funzionale a conferire alla sua opera quel carattere peculiare di «poesia personale, all'insegna del "vissuto"» (Formisano 1993, p. 151) già individuato da Jodogne 1964. — *Saint Denise*: Wallensköld 1981, p. 249, suppone si tratti della festa celebrata il 9 ottobre in onore di *Saint Denis*, primo vescovo di Parigi, vissuto nel III secolo d. C.

2. *fui*. **CU** tramandano la variante *iere*, imperfetto etimologico di *estre* su cui cfr. V, nota al v. 4; *eire* di **U** è verosimilmente dovuta a metatesi. — *Béthune*. Si tratta dell'unica attestazione del toponimo all'interno del *corpus* di Conon, e dunque dell'unico riferimento al luogo di origine del troviero. La variante con marca sigmatica attestata da **CU** *betunes* (*butunes* **C**), oltre a essere deteriore sul piano morfologico, giacché in questa sede è richiesto un obliquo, determina anche una rara cesura epica, in luogo della sinalefe in cesura presente in **MTe**.

3-8. Questi versi rinviano al registro trobadorico dell'*escondich*, ossia il canto apologetico con il quale il poeta mira a discolparsi da accuse infamanti. Nel nostro caso, l'io lirico rammenta con sdegno le calunnie dei maldicenti che lo

hanno accusato di misoginia, certamente dopo aver udito le sue *malas cansos*. Non è raro che ai registri del disamore segua l'autodifesa nella forma di un *escondich* (cfr. Bertolucci Pizzorusso 1993, p. 112), ma nel *corpus* di Conon essa si fa particolarmente frequente. Abbiamo già riscontrato molteplici luoghi in cui il troviero, ferito nell'amor proprio di poeta e *fin amant*, si affanna a dimostrare la propria innocenza, giungendo spesso all'attacco esplicito dei propri detrattori: si veda V, nota al v. 1 e II, nota ai vv. 5-14. Questi sono stavolta colpevoli di non aver bene inteso il contenuto delle sue canzoni, poiché in caso contrario vi avrebbero identificato un unico obiettivo polemico: una singola dama macchiatasi dei peggiori misfatti e dunque meritevole di vendetta. Riquer 1996-1997, p. 113, individua nell'accusa mossa a una dama specifica per una cattiva azione concreta, accusa che non sfocia dunque nel discorso misogino, uno dei motivi peculiari del registro della *mala canso*. Sulla questione si veda III, nota ai vv. 1-8 e V, nota ai vv. 13-14.

3. *la me sosvint.* La lezione di **e** è scarsamente leggibile; se Rinoldi 2018, p. 103, vi distingue solo *…fui rep*…, Wallensköld 1917, p. 11, legge *gi* nel segmento iniziale, interpretato come *g'i*, e ricostruisce per congettura la forma verbale *repris*. La risultante è una lezione *g'i fui repris* ('lì fui ripreso, rimproverato') che alluderebbe a un rimprovero diretto ricevuto da parte dei maldicenti a Béthune. Le varianti trasmesse dagli altri testimoni, *la me sosvint* **TM** e *remembrait moi* (*ramambre moi* **U**) **CU**, collocano invece unanimemente l'episodio nella dimensione della memoria. La lezione di **CU**, difficilmente poligenetica, pare a tutti gli effetti deteriore, anche se non convince la motivazione addotta da Wallensköld 1891, p. 57: «un adverbe de lieu (*la*, *i*) ne puet guère manquer»; certamente la mancanza di un connettivo, quale un avverbio o una congiunzione, mina la coerenza sintattica dell'enunciato, ma non è detto che debba trattarsi necessariamente di un avverbio di luogo, tanto più se si considera l'impossibilità di conoscere con certezza la lezione originaria di **e**. — *gens* è lezione condivisa da **T** e **CU** (i quali sostituiscono anche alla preposizione semplice *de* l'articolo partitivo *des*), cui si oppone *gent*, attestata da **Me** e accolta da Wallensköld 1921. Quest'ultima è pienamente accettabile, dal momento che per il nome collettivo *gent* l'antico francese prevede l'accordo con il verbo al plurale (*m'ont mis* al v. 4), accordo che viene addirittura preferito in caso di verbi differenti da *estre* (cfr. Buridant 2000, pp. 386-388, §§ 307, 308 e 309); si veda *infra*, nota ai vv. 15-16. La nostra scelta ricade comunque sulla lezione di **T**, dato l'accordo con gli esponenti della famiglia opposta **CU**. — *de male guise* è locuzione fissa che designa «qui a un comportement méprisable» (*Mat*, p. 1808-1809, s.v. *guise*[2], che adduce

come esempio proprio questo verso di Conon). Cfr. Gace Brulé, *Quant voi la flor botouner*: «losegier et menteour / et genz de mal guise» (RS 772, vv. 39-40). — *mal* in **C**, oltre a generare un problema di accordo di genere, determina anche ipometria.

4. La lezione attestata da **CU**, con l'inversione di *mis* e *sus*, è plausibilmente deteriore poiché compromette il senso dell'enunciato; la locuzione «*mettre sus qch a qn*» significa 'accusare qualcuno di qualcosa' (*God*, V, p. 316. Cfr. anche *Mat*, p. 2247). *mettre sus mençoigne* (< mentio, cfr. *FEW*, VI, 1, p. 735) varrà allora 'calunniare, diffamare con false accuse'. — *entïent*, lezione del solo **T**, è registrata da *God*, III, p. 228, come variante grafica di *enscïent* / *escïent*: «entendement, idée, pensée». La locuzione *a escïent* riveste invece l'accezione di «sciemment» (*God*, III, p. 229; cfr. anche *Mat*, p. 1312), traducibile con 'deliberatamente'. Le attestazioni della variante formale *entïent* sono estremamente rare nella lirica trovierica, ne riscontriamo infatti solo sei, cinque delle quali fanno capo a un unico componimento, *Lan ke la froidors s'esloigne* (RS 1777) di Gontier de Soignies, tràdito dal solo **T** (si veda Formisano 1980, p. 110, nota al v. 10). L'unica altra occorrenza è in Andrieu Contredit, *Ja por nul mal ne por nisun torment*: «se m'ochïés a tort a entïent» (RS 743, v. 30), parimenti attestato esclusivamente da **T**. Tale grafia pare dunque un tratto peculiare di **T**, da ricondurre con buone probabilità alla patina piccarda del canzoniere.

5. *laidement*: «d'une manière outrageuse» (*Mat*, p. 2032).

7. *je n'en*. L'omissione riscontrata in **U** ed **e** della particella pronominale *en*, che richiama anaforicamente le *dames* del v. 5, non può considerarsi erronea dal momento che non pregiudica la coerenza logico-sintattica del discorso; di conseguenza, essa non può in alcun modo comprovare un accordo tra **U** ed **e**, ed è anche, con buona probabilità, di natura poligenetica. — *fors d'une solement*. L'accordo di **e**, testimone generalmente affine a **TM**, con **CU** ha determinato la scelta di accogliere la lezione *fors* anziché l'adiafora *ke*, tràdita appunto da **TM**. Sull'uso di *fors* / *fors de* / *fors que* seguito da un sintagma nominale in locuzioni eccettuative ed esclusive si veda Moignet 1988, p. 99 e Buridant 2000, p. 729, § 622. Il medesimo impiego di *fors* in una proposizione eccettuativa è attestato in I, v. 29.

8. Su *forfist*, perfetto di *forfaire* 'nuocere, danneggiare, fare un torto a qualcuno' cfr. IV, nota al v. 11. La lezione *fist* ('fece') di **C**, con banalizzante omissione del segmento iniziale *for*, è chiaramente *facilior*.

9-10. La diffrazione riscontrata al principio di entrambi i versi è difficilmente razionalizzabile. Al v. 9 **TM** attestano l'avverbio intensivo *si*, cui si oppongono

il pronome indicante un soggetto impersonale *il* di **CU** e *ce* di **e**. In quest'ultimo caso potrebbe trattarsi tanto del dimostrativo (come nel francese mod. *c'est*) quanto di una semplice variante di *si*: «à partir de 1150 environ, il [l'avverbio *si*] peut apparaître sous la forme *se* (éventuellement *ce*)» (Buridant 2000, p. 505, § 408). La *selectio* in questa sede risulta inevitabilmente condizionata dalla scelta della lezione da accogliere a testo al verso successivo, in virtù del legame sintattico che si instaura tra i due versi. Al v. 10 *si* sembra essere in netta maggioranza, se consideriamo la regolare interferenza poc'anzi illustrata tra l'avverbio *si* (lezione di **Me**) e la congiunzione *se* (lezione di **CU**). **T**, che legge invece ***et***, parrebbe isolato, senonché riscontriamo in **U** una lezione che giustappone le due varianti alternative, leggendo *et se* – **U** omette però il pronome *vos* riportato da tutti gli altri testimoni. Wallensköld 1921 stampa *et* senza esitazioni ma, a ben vedere, egli commette l'errore di considerare *et* lezione anche di **M**, il quale riporta invece *si*; proprio nel caso di **M** potrebbe però trattarsi di una ripetizione erronea dell'avverbio *si* già attestato al verso precedente. Ad ogni modo, scegliamo di accogliere al v. 9 la lezione di **TM** (e verosimilmente anche di **e**); di conseguenza, seguiamo **T** anche al v. 10 per evitare la reiterazione dell'avverbio *si*.

9. *desconfise* è congiuntivo presente del verbo *desconfire* (< conficere, cfr. *FEW*, II, p. 1032) che significa 'sconfiggere, vincere, annientare, distruggere', e viene riferito in questo caso alla reputazione dell'io lirico, minata dai maldicenti. Si è seguita pertanto la proposta di traduzione di Dufournet 2008, p. 80: «Il n'est donc pas juste qu'on me discrédite».

10. *par raison coment*. Sembrano a tutti gli effetti banalizzanti, nonché deteriori, le soluzioni offerte da **CU** (*la raixon coment*) ed **e** (*raison et coment*). Sul sintagma *par raison* col significato di «de manière raisonnable» cfr. *Mat*, p. 2780.

11. La lezione di **CU** *s'on prant par droit* (contro *car se on fait* **MT**) è adiafora ma è forse possibile scorgere nel sintagma *par droit* una ripetizione di *pas droit* del v. 9. — In *s'en* **e**, *en* è variante grafica dell'impersonale *on* < homo, cfr. Buridant 2000, p. 409.

12. La *lectio singularis* di **C** *k'en afiert*, dal verbo *aferir* < ferire (*FEW*, III, p. 466) 'convenire, concernere, appartenere' (cfr. *Mat*, p. 72) attestata da **C**, contro *doit il desplaire* (**TMUe**), non dà senso all'enunciato. — La *singularis* di **e** *as mellors*, contro *as loiaus* trasmessa in maniera compatta dal resto della tradizione, è di certo *facilior*. — **U** tramanda in sede di rima la lezione erronea, poiché priva di senso, *de la gent*: si tratta verosimilmente di un errore di anticipo del rimante al v. 15.

15. Per *çou* variante piccarda del pronome dimostrativo franciano *ce* cfr. III, nota al v. 19 e IX, nota al v. 13. **CU** attestano invece la forma orientale *ceu*, su cui cfr. Pope 1952, p. 496, E, § xxv e II, nota al v. 39. — *c'on*. **T** trasmette la lezione adiafora *ke*, con omissione del soggetto impersonale *on*, divergendo dal resto della tradizione che tramanda compatta *c'on*, promosso pertanto a testo. — L'inversione attuata in questa sede da **TM**, che leggono *blasmer loent* contro *loer blasment* **eCU (U** legge in realtà *blaime*; per l'accordo del collettivo *gent* con verbi sia al singolare che al plurale cfr. *supra*, nota al v. 3), è certamente errata, nonché difficilmente poligenetica. Oggetto dei versi 15-16 è la critica della realtà contemporanea, in cui si assiste costantemente al rovesciamento dei valori tradizionali di ragione e giustizia; il concetto viene reso formalmente instaurando un parallelismo tra i due versi, ciascuno dei quali ribalta quanto espresso nell'altro. Nella lezione di **TM** tale parallelismo viene meno, poiché i due versi esprimono la medesima nozione. Non a caso, **M** deve aver colto la stonatura, provvedendo a sostituire, al principio del v. 16, la congiunzione *et* con l'avverbio intensivo *si*. Dirimente in questa sede è la testimonianza di **e**, solitamente affine a **TM**: il frammento preserva la lezione originaria condivisa con **CU** che viene pertanto accolta a testo.

16. Le espressioni *nus autres ne prise* **TM** e *li saige moins prisent* (*desprisent* **U**) **CU** ('i saggi apprezzano meno / disprezzano') sono semanticamente adiafore, tuttavia la seconda non è accettabile poiché infrange la rima in *-ise*. È probabile che l'innovazione in **CU** si sia generata a partire dalla forma *meprise* ('disprezza'), derivata da una svista paleografica della lezione *ne prise* univerbata. Proprio *meprise* è per Wallensköld 1917, p. 11 la variante attestata da **e**, mentre Rinoldi 2018, p. 103, non esclude possa trattarsi di *ne prise* ma lascia aperta la questione.

17-18. Indirizzandosi ora espressamente alla dama infida che gli ha attirato le accuse di misoginia, l'io lirico formula la dichiarazione di commiato; sul modulo trobadorico del *comjat* e sul suo impiego da parte di Conon si veda V, nota ai vv. 25-32. Anche qui, l'amante deluso pone l'accento in maniera nient'affato casuale sul lungo e infruttuoso *servitium*. Si è già avuto modo di osservare come nei moduli del disamore si faccia ampio ricorso a un lessico marcatamente feudale: l'amante devoto e sottomesso fa qui spazio al vassallo ribelle che rivendica il proprio diritto a esigere e ottenere una giusta ricompensa al servizio e ad abbandonare un signore avaro. Sulla questione si veda soprattutto Archer - Riquer 1998 e cfr. anche V, nota ai vv. 9-12 e ai vv. 25-32. Si noti, infine, il topico ricorso a sintagmi o avverbi temporali (*lonc tans* in questo caso) che insistono

sulla durata del *servitium* mal ricompensato e dell'attesa frustrata: cfr. Sanguineti-Scarpati 2013, p. 73, nota 29-30 e III, nota ai vv. 5-7, anche per l'impiego del passato prossimo.

19. In questo verso si attua la dichiarazione del cambio di dama, con il riferimento esplicito all'«autre amor». L'indefinito *altra* è uno dei pronomi prediletti dalle *chansons de change* occitane per designare la nuova signora (cfr. Zinelli 1996, p. 117 e III, nota ai vv. 15-16). Una dichiarazione analoga e assai celebre in Bernart de Ventadorn, *Estat ai com om esperdutz*: «c'altra n'am, plus bel'e melhor» (*BdT* 70.19, v. 22). — Si accoglie per il verso la lezione di **U**, sulla scia di Wallensköld, sostituendo però *cors* ('corpo') con *cuer* ('cuore') attestato da **C**; i due termini sono facilmente confondibili, a maggior ragione poiché occorrono spesso insieme, a breve distanza l'uno dall'altro, specie in allusioni al motivo topico del cuore personificato e separato dal corpo, su cui cfr. VI, nota ai vv. 7-8. In questo caso è certamente preferibile *cuers* quale sede privilegiata del sentimento amoroso. Per espressioni analoghe cfr. Jacques d'Amiens, *Canter m'estuet quant contesse m'en prie*: «se ne cuit pas k'en sen cuer soit assise / le cruautés, dont el soit ia reprise» (RS 1194, vv. 72-73) o l'anonima *Bons rois Thiebaut, consoilliez moi*: «itels amors n'est pas el cuer assise» (RS 1666, v. 50). — *assise* è participio perfetto del verbo *assëoir, asseïr, assir* (< sedere, cfr. *FEW*, XI, p. 395), che riveste in questo caso l'accezione di «poser, placer (qch)».

21. Su *semont* 'invita, esorta' cfr. II, nota al v. 1. — *d'amer si hautement*. Per il *topos* dell'amore riposto *en haut lieu* e la sua originaria accezione feudale si veda X, nota al v. 14. In questo caso, si intende evidenziare la superiorità morale della nuova amata rispetto alla precedente. Tra le innumerevoli espressioni analoghe cfr. Gautier de Dargies, *Or chant nouvel, car longuement*: «Par Dieu, ma dame, je consent / mon cuer de grant estoutie / de desirrer si hautement / com la vostre seignorie» (RS 708, vv. 22-25); Gace Brulé, *Bien ait l'amour don't l'en cuide avoir joie*: «que j'ai enpris d'amer si hautement» (RS 1724, v. 4).

22. La lezione di **C** (*k'en moj ne truis* contro *c'an li n'en a ne orgoil ne faintise* **U**) non produce senso, giacché l'oggetto del discorso è la donna: l'io lirico è infiammato da un nuovo amore che lo esorta ad amare *si hautement*, 'così in alto', ossia 'una donna così nobile' nella quale non vi è né orgoglio né falsità. Tale fraintendimento di **C** dev'essere anche all'origine dell'omissione del possessivo *sa* (*sa franchise* **U**) al v. 24, dal momento che si è smarrito il referente dell'aggettivo, ossia il pronome 'lei' indicante la dama.

24. Per l'omissione del possessivo *sa* in **C** che determina ipometria cfr. nota al v. 22. — *franchise* (< frq. frank, *FEW*, XV, 2, p. 163) assume, tra gli altri, il

significato di ‘nobiltà d’animo, generosità’ (cfr. *Mat*, p. 1617 e *God*, IV, p. 126) anche se l’accezione originaria dell’etimo è ‘libertà’. Nella lirica cortese, il termine acquisisce un’accentuata valenza feudale, designando il potere della dama o la ricompensa; nello specifico, la ben diffusa locuzione *se metre en la franchise* va intesa come ‘rimettersi al volere (di qcn)’ o anche ‘porsi sotto l’ala protettiva (di un potente)’. Si veda Dragonetti 1960, p. 75 e p. 84, spec. nota 1; cfr. anche Lavis 1972, p. 123.

26. Per il verbo *atorner*, *Mat*, p. 288, registra come prima accezione quella di «tourner», ossia ‘girare, voltare, rivolgere’, che riproduce icasticamente il movimento compiuto dall’io lirico nel passare da una signoria all’altra. Se nella strofe precedente egli si è congedato dalla dama amata in passato, abbandonando il *servitium*, ora dichiara di aver rivolto il proprio pensiero amoroso verso una nuova dama, iperbolicamente denominata ‘la migliore del reame di Francia’. *atorner* assume dunque la funzione dell’occitano *virar*, «se tourner, se détourner» (*LR*, V, p. 552), spesso accompagnato da *d’alhor* o *d’altra part* (‘altrove’), verbo privilegiato dei *comjat* che sfociano in *chansons de change*, ove ha acquisito «le sens particulier de ‘se détourner d’une dame’ – bien entendu pour aimer une autre» (Cropp 1975, p. 227. Si veda anche Zinelli 1996, pp. 114-116). — La lezione alternativa fornita per il verso da **CU** *metrai* (*ai mis* **U**) *tout mon penseir*, oltre a violare la rima in *-é*, genera anche un problema di natura sintattica, cui il solo **C** provvede sostituendo alla preposizione *A* del verso precedente *En*.

28. La locuzione *tenir* o *avoir en vilté* significa ‘disprezzare, disdegnare’ (cfr. *Mat*, p. 3455); si veda Jehan Bretel, *Pierrot de Nesle, amis*: «trop vous tenroit en vilté» (RS 1518, v. 24) e Gace Brulé: *Las! Por quoi m’entremis d’amer*: «tex me puet avoir en vilté, / espoir, qui oncor m’amera» (RS 762, vv. 13-14)

29. *redoc* di **T** è forma analogica piccarda, con *-c* epitetica, della prima persona del presente indicativo di *redoter*, per cui si veda V, nota al v. 31 e IX, nota al v. 44; **MU** e a ben vedere anche **e** (il suo *reduit* sarà un *lapsus calami* per *redout*) attestano invece l’esito regolare franciano *redout*. **C** presenta in questa sede una *lectio singularis* per l’intero verso (*maix ceu m’en ait mainte fois conforteit* traducibile con ‘ma ciò mi ha spesso confortato’) certamente deteriore anche sul piano semantico, poiché discordante con quanto affermato nei versi precedenti. È inoltre probabile che all’origine della lezione vi sia un errore di ripetizione del segmento iniziale del v. 27 (lezione di **CU**) o un tentativo di restaurare la parte mancante del verso attingendo dal v. 27. Si noti poi che l’intero primo emistichio del v. 27 viene reiterato da **U** al v. 30 (*mais ce me fait avoir bone esperance*), verso che in **C** manca del tutto. Ciò consente di avanzare, allora,

un'ulteriore ipotesi eziologica della lezione di **C**: potrebbe trattarsi di un errore di anticipo o di una ripresa volontaria di quello che, nella fonte condivisa con **U**, doveva essere il v. 30, certamente più affine sul piano semantico. Nel caso di ripresa volontaria, il copista di **C** avrebbe poi provveduto a modificare la parte finale del verso per rispettare la rima in *-eit*. — L'aggiunta del possessivo *sa* dinanzi a *orgueilleuse biaute* in **M**, *lectio singularis* contraddetta da **TeCU**, pare a tutti gli effetti deteriore: il valore della nuova dama è ancora intatto agli occhi dell'io lirico poiché ella non ha mai fatto mostra di orgoglio, a differenza della donna ingrata amata in precedenza. È dunque 'la bellezza orgogliosa' in senso lato che il poeta teme, la medesima bellezza che contraddistingueva il vecchio amore.

30. *bone esperance.* In questo caso si è scelto di rifiutare la lezione *vraie* di **TM** e di accogliere *bone* attestata da **eU** per due ragioni: *in primis*, su *bone* concordano due testimoni appartenenti a famiglie opposte (cfr. *supra*, *Nota al testo*); in secondo luogo, pur potendo apparire a prima vista *facilior* rispetto a *vraie*, *bone* sembra semanticamente più conforme al contesto: l'io lirico auspica che la nuova dama, in apparenza provvista di ogni virtù, non si riveli orgogliosa e infingarda come la precedente; si augura pertanto che Dio gli conceda stavolta una *bone esperance*, intesa come 'buona speranza, speranza propizia'. Il sintagma ricalca il corrispettivo occitano *bon'esperansa*, già cristallizzato nella tradizione trobadorica, e fa riferimento all'attitudine tipica del *fin amant* che attende pervicacemente la benevolenza dell'amata (cfr. Lavis 1972, pp. 137-144 e Cropp 1975, pp. 196-199). Nello specifico, come sottolinea Cropp 1975, p. 198, «l'épithète *bon* marque la confiance de celui qui aime et le plaisir qu'il éprouve en faisant la cour». Cfr. Gace Brulé, *De bone amour et de loial amie*: «(…) mais ne puet avenir / que de la moie aie bone esperance» (RS 1102, vv. 7-8); Gautier d'Épinal (ed. Tischler 1997), *Ne puet laissier fins cuers q'adés ne plaigne*: «ainçois atent en si bone esperance / que toz mals traiz me torne en aligance» (RS 119, vv. 6-7). Per l'ambito trobadorico cfr. Bernart de Ventadorn, *Tuit cil que·m pregon qu'eu chan*: «qu'eu ai sai bon'esperansa» (*BdT* 70.45, v. 55); Id. *Tant ai mo cor ple de joya*: «Eu n'ai la bon'esperansa» (*BdT* 70.44, v. 37). Nondimento, non si può escludere del tutto l'ipotesi che sia la *difficilior vraie* di **TM** la lezione originale e che **e** e **U** abbiano introdotto *bone* in maniera indipendente, proprio in virtù dell'alta frequenza d'uso del sintagma *bone esperance*. La 'vera speranza' verrebbe così a contrapporsi alla falsa speranza riposta nel precedente amore. Ricordiamo che in **C** il verso non è tramandato. Per il primo emistichio divergente in **U** dal resto della tradizione cfr. *supra*, nota al v. 29.

32. **T** attesta in questa sede la *lectio singularis plaier* (‘ferire’) in luogo di *plaissier* (‘piegare, umiliare’, cfr. *Mat*, p. 2599, s. v. *plaissier*[2]), accettabile per senso ma di certo banalizzante, nonché facilmente motivabile come frutto di un *lapsus calami*.

IX

Chançon legiere a entendre (RS 629)

Mss.: **R**, c. 10 r-v (*mesire guesnes)*; **T**, c. 101r-v *(Me sire Quenes)*; **e**, n. 8 (anon.; Rinoldi 2018, p. 104).

Edizioni: Scheler 1876, p. 15; Wallensköld 1891, p. 218; Wallensköld 1921, p. 1; Rosenberg-Tischler 1995, p. 372.

Altre edizioni: Buchon 1840, I, p. 423; Brakelmann 1870-1891, p. 71; Cremonesi 1955, p. 91 (testo Wallensköld 1921); Cluzel 1969, p. 49 (testo Wallensköld 1921); Rinoldi 2018, p. 104 (edizione diplomatica di **e**).

Metrica: a7’ b7 a7’ b7 b7 c7’ c7’ (MW 1034,76). Sei *coblas retrogradadas capcaudadas* (I-II, III-IV, V-VI), formate da sette settenari, con un *envoi* di tre versi che riprende schema e rime della parte finale dell’ultima strofe. Schema rimico delle prime due *coblas*: ababbcc, cbcbbaa. Rima a: *-endre ~ -ee*, *-ire ~ -ie*, *-ite ~ -ance*; rima b: *-iers*, *-ent*, *-ans*; rima c: *-ee ~ -endre*, *-ie ~ -ire*, *-ance ~ -ite*. Questa formula rimica (ababbcc) è molto frequente nella lirica oitanica, dove la si ritrova in 90 componimenti, di cui 22 in soli settenari. Tuttavia, solo tre componimenti trovierici attestano uno schema metrico identico a quello di IX. La formula rimica è diffusa anche nella lirica trobadorica (Frank 324), dove ricorre in 4 componimenti (in soli decenari).

Notevoli sono le rime tecniche: sono derivative, nonché ricche, le rime ai vv. 1 e 13 (*entendre* : *atendre*) e ai vv. 3 e 14 (*aprendre* : *emprendre*); vi è una rima leonina desinenziale ai vv. 18 e 23 (*solement* : *retenement*), due rime ricche ai vv. 2 e 4 (*mestiers* : *volentiers*) e ai vv. 30 e 37 (*grans* : *garans*), una rima inclusiva ai vv. 17 e 27 (*dire* : *escondire*) e una rima equivoca con cambio di genere ai vv. 29 e 45 (*dite*). Vi è inoltre una rima grammaticale ai vv. 33 e 35 (*meschaans-mescheance*). Troviamo infine una rima identica ai vv. 32 e 43, in cui l’identità è estesa all’intera espressione *sui fins amans*, con evidente portato ideologico.

Schema melodico: A A B (Tischler 1997, n° 365). Melodia presente in **RT**.

Nota al testo. La canzone è tràdita da **RTe**, testimoni tutti afferenti a s^{I}. L'esistenza di un archetipo comune a tutta la tradizione manoscritta non è dimostrabile, né risulta possibile operare dei raggruppamenti in subarchetipi per l'assenza di errori congiuntivi significativi tra due dei tre testimoni.

R presenta molteplici errori separativi: al v. 20 *ce* in luogo di *s'ele* **Te** compromette il senso del verso; copista di **R** restituisce la corretta misura del verso aggiungendo la congiunzione *et* a inizio verso, assente negli altri due testimoni; al v. 21 *m'oublirai* contro *l'oublierai* **Te** risulta priva di senso, soprattutto alla luce dell'errore al verso precedente; al v. 22 l'assenza di *se* rende il verso ipometro.

T tramanda un'unica lezione presumibilmente erronea al v. 35: *ne retaut* è errore paleografico per *me retaut* **Re**. Al verso 42 **T** legge *amors* al posto di *mort* **R**, *mors* **e** che, seppure ammissibile per il senso, nonché a livello metrico e grammaticale, è chiaramente una banalizzazione, giacché *mors* risulta più coerente al contesto.

e presenta un unico errore separativo al v. 5, dove *messagier* viola la rima in *-iers*, nonché le *lectiones singulares* ai vv. 8 (*montee*), 23 (*ne*), 29 (*fui*), 37 (*la*).

Varianti sostanziali comuni a **R** ed **e** si riscontrano ai vv. 2 (*car*) e 10 (*je*): se nel primo caso l'accordo può facilmente essere poligenetico, il secondo appare maggiormente sospetto. Dall'esame della *varia lectio* si evince una notevole affinità tra **T** ed **e**.

R è il codice che innova maggiormente, tramandando la versione del testo più corrotta. **T** è sicuramente il testimone più corretto, e pertanto viene scelto come base per il testo critico.

I Chançon legiere a entendre
ferai, car bien m’est mestiers
ke chascuns le puist aprendre
et c’on le chant volentiers;
ne par autres messaigiers
n’iert ja ma dolors mostree
a la millor ki soit nee.

II Tant est sa valors doblee
c’orgeus et hardemens fiers
seroit, se je ma pensee
li descrovoie premiers;
mais besoins et desiriers
et çou c’on ne puet atendre
fait maint hardement emprendre.

III Tant ai celé mon martire
tos jors a tote la gent
ke bien le devroie dire
a ma dame solement,
k’Amors ne li dist noient;
neporquant, s’ele m’oblie,
ne l’oublierai je mie.

IV Por quant, se je n’ai aïe
de li et retenement,
bien fera et cortoisie
s’aucune pitiés l’em prent.
Au descrovir mon talent
se gart bien de l’escondire,
s’ele ne me velt ochirre.

V Fols sui ki ne li ai dite
ma dolor, ki est si grans:
bien deüst estre petite
par droit, tant sui fins amans;
mais je sui si meschaans

ke quanques drois m'i avance
me retaut ma mescheance.

VI Tous i morrai en soffrance
mais sa beautés m'est garans,
de ma dame, et la samblance
ki tos mes maus fait plaisans
si ke je muir tous joians
ke tant desir sa merite
ke ceste mors me delite.

VII Noblet, je sui fins amans,
si aim la millor eslite
dont onques cançons fust dite.

I. 2. car] que **T**; bien m'est] il mest **R** 5. autres messaigiers] autre mesagiers **R**, autre messagier **e** 6. dolors] doulour **R**

II. 8. doblee] montee **e** 9. c'orgeus] que orguelz **R**, orgiex **e**; hardemens] hardement **R** 10. ja] ie **Re** 12. besoins] besoing **R**

III. 19. dist] dit **R** 20. neporquant] et non por quant **R**; s'ele] ce **R** 21 l'oublierai] moublirai **R**

IV. 22. se] *manca a* **R** 23. et] ne **e**; retenement] recouvrement **R** 25 s'aucune] se aucune **R**

V. 29. sui ki] fui quant **e** 30. grans] grant **R** 32 fins] fin **e** 33 meschaans] mescheance **R** 34 ke quanques drois] que qu(an) que droit **R** 35 me] ne **T**

VI. 36. Tous] tout **R**; morrai] morroi **e** 37. sa] la **e** 41. sa] ma **R** 42. mors] amors **T**, mort **R**

VII. 43 Noblet] Robers **R** 44 aim] ai **R**, ainc **e**

Varianti formali

I. 1. Chançon] Cancon **e**; entendre] entandre **R** 3. ke] que **R**, qe **e** ; le] la **R** 4. c'on] com **R**; volentiers] voulentiers 6. n'iert] nert **R** 7. millor] meillour **R**, mellor **e**; ki] qui **R**, qi **e**

II. 8. valors] valours **R** 11. descovroie] descouuroie **R** 12. desiriers] desirriers **e** 13. çou] ce **R**, co **e** ; c'on] quon ne **R** 14 emprendre] enprendre **R**

III. 15. martire] martyre **e** 16. tos] tous **R e**; jors] iours **R**; tote] toute **R** 17. ke] qe **e** 18. solement] seulement **Re** 19. k'amors] quamours **R**, camors **e**; noient] noiant **R**, nient **e** 20. m'oblie] moublie **Re** 21. l'oublirai] loblirai **e**

IV. 22. por] pour **R** 24. cortoisie] courtoissie **R**, cortesie **e** 25. l'em] len **R** 26. au] al **e** 28. s'ele] s'elle **R**; velt] veut **R**, wet **e**; ochire] occirre **R**, ocire **e**

V. 29. Fols] faus **R**, fos **e** 30. ki] qui **R**, qi **e** 33. meschaans] mescheans **e** 34. ke] que **R**, qe **e**; quanques]quant que **R**, quankes **e**; avance] avence **e** 35. retaut] retout **Re**; mescheance] mesceance **e**

VI. 36. Tous] tos **e**; i morrai] y mourrai **R**; soffrance] souffrance **R** 37. mais] mes **R**; beautes] biautes **e** 39. ki] qui **R**, qi **e**; tos] tous **R** 40. ke] que **R**, qe **e** 42. ke] que **R**; qe **e**

VII. 44. millor] meillor **R**, mellor **e**; eslite] ellite **e** 45 onques] onkes **e**; cancons] chanson **R**, chancons **e**; fust] fu **T**

Traduzione

I. Una canzone facile da comprendere comporrò, poiché ho davvero bisogno che ciascuno la possa apprendere e che la si canti volentieri; mai tramite altri messaggeri sarà rivelato il mio dolore alla migliore che sia nata.

II. Tanto è raddoppiato il suo valore che sarebbe orgoglio e fiero ardimento se osassi svelarle per primo il mio sentimento. Ma il bisogno, il desiderio e l'incapacità di attendere fanno ben intraprendere imprese ardite.

III. Tanto ho celato il mio martirio, ogni giorno a chiunque, che ben dovrei confessarlo alla mia dama soltanto, dal momento che Amore non le dice nulla; ciò nonostante, se lei mi dimentica, io non la dimenticherò affatto.

IV. Tuttavia, se non ricevo da parte sua soccorso e se non mi trattiene [*scil*.: accetta], ella agirà bene e in modo cortese a mostrare un po' di pietà. Quando le svelerò il mio desiderio, si guardi bene dal rifiutarlo se non vuole uccidermi.

V. Sono folle a non averle rivelato la mia sofferenza che è così grande: dovrebbe piuttosto essere piccola, secondo giustizia, tanto sono un perfetto amante; ma io sono così sfortunato che qualsiasi vantaggio mi dia il diritto, me lo sottrae la mia sventura.

VI. Morirò nella sofferenza, ma trovo un garante nella bellezza della mia dama e nel suo aspetto, che rende piacevoli tutti i miei mali, sicché muoio gioioso, poiché tanto desidero la sua ricompensa che questa morte mi delizia.

VII. Noblet, io sono un amante perfetto, così amo la più eletta su cui mai canzone fu cantata.

Note

1-4. Nei versi incipitari e, nello specifico, mediante la formula iniziale, l'autore fornisce una dichiarazione di poetica, esprimendo la volontà di adoperare il *sermo levis* (cfr. Faral, 1924, p. 231), ovvero di comporre in uno stile semplice, limpido e aperto, affinché tutti possano comprendere il messaggio amoroso di cui la canzone è latrice. Tale esordio richiama una delle più interessanti e accese polemiche letterarie del XII secolo: il contrasto tra lo stile 'chiuso', o *trobar clus*, e quello 'leggero', o *trobar leu*. Come evidenzia Dragonetti 1960, p. 31, a differenza di molti trovatori, i trovieri non praticano il culto della parola oscura e preziosa, dell'immagine ermetica: «préférant la clarté au style obscur, ils ont gardé constamment dans leurs chansons un équilibre entre deux formes d'ornement: le *stylus levis* et le *stylus gravis*». Per una panoramica generale sul dibattito stilistico in ambito trobadorico si rimanda a Di Girolamo 1989, pp. 100-119, nonché a Paterson 1975. Già Frappier 1963, p. 126, aveva messo in luce il legame intertestuale esistente tra questi versi di Conon e la prima strofe della canzone di Giraut de Bornelh, principale sostenitore del *trobar leu*, *A penas sai comensar*: «A penas sai comensar / un vers que volh far leuger / E si n'ai pensat des er / Que·l fezes de tal razo / Que l'entenda tota gens / E qu'el fass'a leu chantar; / Qu'eu·l fatz per pla deportar» (*BdT* 242.11, vv. 1-7). Del celebre componimento di Giraut, Conon sembra ricalcare anche lo schema strofico (sei strofe di sette settenari più un congedo di tre versi, sempre settenari), seppure con delle variazioni (si veda Cremonesi 1977, p. 238). L'incipit di *Chanson legiere a entendre* è ripreso da almeno due componimenti, con cui pare intrattenere legami di intertestualità, in virtù di numerose corrispondenze verbali e tematiche (cfr. Venturi 1988), ovvero *Chanson legiere a chanter* di Raoul de Soissons (RS 788, vv.1-12) e *Chanzos q'es leus per entendre* di Uc de Saint Circ (*BdT* 457. 8, vv.1-9). Se per Conon e Raoul la chiarezza del dettato poetico obbedisce all'esigenza di fare del testo un veicolo verso l'amata, nel caso di Uc essa ha lo scopo di rendere palesi le ragioni di un attacco politico – si tratta infatti di un sirventese contro Ezzelino da Romano. Venturi 1988 inserisce un quinto testo in questo 'dialogo intertestuale' di echi e riprese incipitarie, ossia *Non sap chantar qui so non di* di Jaufre Rudel (*BdT* 262.3), e prospetta la seguente trafila di imitazioni incipitarie, lessicali e tematiche: a Jaufre Rudel si sarebbe ispirato Giraut de Bornelh e quest'ultimo avrebbe a sua volta funto da modello per Conon. Infine, Uc de Saint Circ avrebbe tratto ispirazione tanto da Jaufre quanto da Conon. Occorre rilevare che Conon «è il primo troviero a esordire in una lirica col riferimento al *trobar leu*, seppure

scevro da tutte le implicazioni ideologiche che avevano accompagnato la polemica negli anni addietro» (Schiassi 1999, p. 413, nota 35), ed è significativo che proprio il suo *incipit* sia stato memorizzato ed esemplato non solo da un troviero, quale Raoul de Soissons, nel componimento sopracitato, ma anche da un trovatore del calibro di Uc de Saint Circ: «il fatto che Conon sia la fonte di un trovatore riconferma la sua centralità nel panorama della lirica galloromanza di quegli anni» (*ibidem*). Gresti 2001, p. 524, aggiunge ai raffronti individuati da Venturi anche Bernart de la Fon, *Leu chansonet'ad entendre* (*BdT* 62.1), testo certamente connesso alla canzone sovramenzionata di Uc de Saint Circ, con la quale condivide il tema incipitario, nonché lo schema metrico. Gresti ipotizza allora che Bernart de la Fon possa costituire «il tramite (metrico e tematico) tra Conon de Béthune e Uc de Saint Circ, oppure il modello (tematico) del francese e tematico-metrico del caorsino». Quanto alla canzone di Conon, oltre ad assicurare una maggiore comprensibilità del testo lo stile leggero manifesta l'esigenza, da parte del poeta artesiano, di guadagnare il favore dell'uditorio e predisporlo all'ascolto e alla memorizzazione del canto, affinché esso venga riprodotto nel tempo e nello spazio, fino a giungere all'orecchio dell'amata; trova dunque applicazione l'espediente retorico della *captatio benevolentiae*, di frequente adoperato dai trovieri in sede di esordio. Si veda sull'argomento Dragonetti 1960, pp. 141 e sgg. Come già anticipato, il medesimo obiettivo è perseguito in Raoul de Soissons, *Chançon legiere a chanter*: «Si me sera grant mestiers / qu'ele soit bone et legiere, / pour ce que de ma priere / me soit chascuns mesagiers / et amis et amparliers / a ma douce dame chiere» (RS 788, vv. 6-12).

2. La congiunzione *car*, attestata in **M** e **e**, si conserva con significato e funzione sintattica invariati nel francese moderno, dove introduce parimenti le subordinate causali. In lingua d'*öil* queste ultime possono, tuttavia, «être introduites par la simple conjonction *que*» (Ménard 1968, p. 87); di conseguenza la lezione minoritaria di **T**, che legge per l'appunto *que*, può ritenersi variante adiafora e viene accolta a testo in quanto maggiormente conforme all'*usus scribendi* di Conon. Col medesimo valore causale, *que* ricorre al v. 41. — *m'est mestier* è locuzione ricorrente, anche se più frequente con l'ausiliare avere (*avoir mestier*), nel senso di 'aver bisogno di; dovere; essere necessario' (cfr. Buridant 2000, p. 400, § 320 e *Si voirement*, nota al v. 14). Si confronti ad esempio il suo impiego da parte di Conon con Blondel de Nesle, *Quant voi le tans felon rasouagier*: «lors chanterai, car mult m'aroit mestier / que ma dame deignast son home prendre» (RS 1297, vv. 3-4).

5-7. Il motivo del poeta-amante che non osa rivelare la propria passione, per timore di incorrere in un rifiuto o a causa dell'eccessiva timidezza che lo fa impallidire in presenza della dama, è topico nella lirica cortese (cfr. Andrea Cappellano, *De amore*, II, xxxii, p. 282: «Amorosus semper est timorosus»); su tale motivo appare imperniato l'intero testo di Conon (sulla terminologia impiegata per sviluppare il *topos* del timore che accompagna la richiesta amorosa, tanto in ambito trovierico quanto in quello trobadorico, si rimanda a Lavis 1972, pp. 94-113 e Cropp 1975, pp. 200-203). Come sottolinea Lavis 1972, p. 424, tale attitudine «n'est pas seulement due à la timidité de l'amant; elle est aussi une règle de conduite» prevista dal codice cortese. Il dovere della discrezione viene qui attenuato, ammettendo un'eccezione: il tormento amoroso potrà essere svelato a patto che l'unico tramite sia il canto stesso (ivi, p. 425; ma cfr. anche Dragonetti 1960, pp. 146-147). A tal proposito, si confrontino i versi di Conon con quelli di Blondel de Nesle, *Bien doit chanter cui fine Amours adrece*: «Bien puis morir, ja ne le saveront / se par mon chant n'en sevent la destrece, / ou par mon vis, dont la couleur defont» (RS 482, vv. 7-9).

5. *autres messagiers*. La variante non sigmatica di **e** (caso retto singolare), accettabile per il senso, falsa la rima.

7. *la millor ki soit nee* è espressione iperbolica tipica della *laudatio muliebris*, che occorre con minor frequenza della formula sinonimica *la millor du/del mont*; si vedano ad esempio Adam de Givenci, *Si com fortune d'amor*: «j'ai parlé trop folement, / car j'ai del mont la meillor» (RS 1947, vv. 26-27) o Colart le Boutellier, *Li biaus tans d'esté*: «j'ai tot mon pensé / en la meillor del mont mis» (RS 444, vv. 11-12). L'espressione impiegata da Conon ricorre identica in Pierrequin de la Coupelle, *Quant li tans jolis revient*: «[…] lors me sosvient / de la millor qui soit nee» (RS 1244 vv. 8-9). Formule di questo tipo, diffusissime ed estremamente stereotipate, mirano a presentare la dama amata dall'io lirico come un modello esemplare e ideale di perfezione fisica e morale, tanto da far risultare inferiore ogni possibile termine di paragone.

8-9. *Tant…c'orgeus*. *que* è in questa sede congiunzione subordinante che introduce una consecutiva, annunciata dall'avverbio *tant* nella reggente. Come specifica Moignet 1988, p. 339, «la présence d'un terme d'appel: *ce, tant, si, etc*., favorise la dispense d'exprimer le subordonnant *que*». Pertanto, l'omissione del *que* consecutivo nel frammento **e** può ritenersi accettabile.

9. *orgeus* (< ORGŎLIUS), in luogo dell'esito regolare franciano *orguels*, presenta l'evoluzione tipicamente piccarda di ŏ tonica libera, seguita da consonante liquida, che vocalizza: «*ŏ* > *ue* + l vocalisé > *ueu/ieu*» (Gossen 1970, p. 76, § 23),

con la successiva riduzione del trittongo *ueu/ieu* in *eu* (in **e** leggiamo *orgieus*). — *Orgolh*, opposto a *umilitat*, è attributo tradizionale della dama che, altera e insensibile, si mostra indifferente alle richieste di mercé del poeta spasimante; se riferito all'amante, come nel nostro caso, l'orgoglio virile è reso oggetto di condanna, in quanto causa di *folie* e *desmesure*, e va dunque rinnegato, in nome di una condotta umile e ossequiosa verso i dettami della cortesia. Come anticipato in precedenza, l'io lirico messo in scena da Conon giudica qui atto superbo e deprecabile svelare prematuramente il proprio tormento amoroso all'amata, memore dell'obbligo alla discrezione. Si veda ad esempio Thibaut de Champagne, *Une chançon encore vueil*: «Simple et franche, sanz orgueil / cuidai ma dame trover» (RS 1002, vv. 8-9); al di fuori del perimetro della lirica, un esempio ragguardevole in *Roman d'Eneas*: «Cele cuidoit que fust orgoil / et qu'il ne la deignast aimer» (vv. 8890-91). Per un'analisi del lemma *orgolh* / *orgueil* e dei suoi impieghi nella lirica trobadorica e trovierica si rimanda a Cropp 1975, pp. 169-172 e Lavis 1972, pp. 113-121.

13. *çou* è forma piccarda per il pronome dimostrativo neutro afr. *ce* (si veda Gossen 1970, p. 123, § 64) e assolve qui alla funzione di introdurre una completiva. Il verso *çou c'on ne puet atendre*, che, sulla scorta di Rosenberg-Tischler 1995, rendiamo con «la difficoltà / incapacità di attendere», andrebbe tradotto letteralmente 'il fatto che non si possa attendere', e funge da soggetto del predicato *fait emprendre* al verso successivo. Per *ce* / *çou* introduttivo di una proposizione completiva si vedano Moignet 1988, p. 151 e Ménard 1994, p. 41, § 14.

15. Il termine *martire*, di chiara ascendenza religiosa, è sovente impiegato nella lirica cortese per designare il tormento amoroso, equiparandolo alle pene patite dal martire cristiano, fino all'atto estremo del sacrificio di sé, in nome della fede. Come sottolinea Lavis 1972, p. 207, «si la notion de tourment est fondamentale dans le sémantisme du terme, la tonalité religieuse originelle s'est souvent estompée dans les chansons courtoises». Gaunt 2006, tuttavia, aggiunge che il lemma *martire* «suggests, at the very least, religious overtones whenever the word is used. In this instance, these are enhanced by the implicit evocation of Longinus piercing Christ's side with his lance, by the 'martyr' forgiving his tormenter […], and by enthusiastic submission to the will of the one to whom he offers his sacrifice» (p. 8). Numerose sono le occorrenze del termine, con la medesima accezione semantica, nella lirica trovierica. Si veda ad esempio Blondel de Nesles, *Li rosignox a noncié la nouvele*: «car il m'estuet a si grant desmesure / souffrir adés si dolereus martire.» (RS 601, vv. 15-16).

20. *dist* è la lezione maggioritaria attestata in **Te**, mentre **R** legge *dit*. Wallensköld 1891, p. 38, interpretando *dist* esclusivamente come forma del perfetto (< DĪXIT, cfr. Zink 1989, p. 189), osserva che «le sens demande le présent», ma, prosegue, *dist* potrebbe essere una forma dialettale impiegata per il presente; ciononostante, decide di accogliere a testo la lezione minoritaria di **R**. *dist* è in realtà effettivamente classificabile come variante formale dell'indicativo presente *dit* (cfr. Buridant 2000, p. 283, § 227). Rosenberg-Tischler 1995 ripristinano la lezione maggioritaria *dist*, e traducono: «puisqu'Amour ne le lui dit nullement». Accogliamo dunque la lezione maggioritaria di **Te**.

23. *retenement*. Degna di attenzione è la variante minoritaria tramandata da **R** *recouvrement* che significa 'soccorso, rimedio': «des termes tels que *recouvrier*, *recouvrance*, *recouvrement*, *recouvree*, sont associés à l'idée de secours, de remède, et peuvent désigner également le don d'amour lui-même» (Dragonetti 1960, p. 102); il lemma si assocerebbe così, in dittologia, a *aïe* del verso precedente, enfatizzando la richiesta di soccorso, coincidente con la ricompensa che l'io lirico spera di ottenere dall'amata, una volta confessati i propri sentimenti; esso evoca inoltre l'idea di un torto da riparare, da *recouvrer*, in questo caso le sofferenze d'amore. — *retenement*, da intendere come 'azione di accettare, trattenere', deriva da *retenir*, termine tecnico del vocabolario feudale mediante il quale il signore accettava il servizio e la sottomissione di un vassallo. Trasposto nel lessico cortese, il termine avrebbe preso a designare la decisione della dama di accettare come amante il poeta che le indirizza le sue canzoni. Si veda ad esempio Adam de la Halle, *Au repairier de la douce contree*: «Douche amereuse image desiree, / Daignie m'em vo servisse retenir» (RS 500, vv. 3-4). Per un'analisi più ampia del termine e del suo impiego nella lirica cortese si rimanda a Cropp 1974; ma si veda anche Dragonetti 1960, pp. 63 e 81. Entrambe le varianti *retenement* e *recouvrement* designano dunque il guiderdone che è al contempo dono d'amore, ricompensa al *servitium amoris* e sollievo per le pene patite, con la differenza che *retenement* ha una connotazione feudale più esplicita ed è forse, tra le due, la meno scontata.

25. *em*. Variante grafica di **T** per il pronome *en*, con labializzazione della nasale. Lannutti 1999, p. 27, nota al v. 18, ipotizza possa trattarsi di un ipercorrettismo. Sul passaggio - *m* > - *n* conseguente alla nasalizzazione, cfr. Pope 1952, p. 169, § 435. *en* deriva dal lat. INDE, di cui conserva il valore primario di avverbio di luogo, ma assolve spesso, come in questo caso, alla funzione di genitivo del pronome personale o dimostrativo. Si veda Moignet 1988 pp. 39, 45, 147-150.

26-28. Emerge con evidenza in questi versi la carica innovativa dell'ideologia erotica di Conon, palesata nella richiesta esplicita di reciprocità e di corrispondenza amorosa, che è formulata in toni quasi di minaccia: «qui è il Desiderio, che come il Dolore ha senso per l'artesiano solo se comunicato, a manifestare una precisa richiesta di reciprocità» (Zaganelli 1983, p. 157). — *escondire* v. tr. : 'rifiutare' (cfr. TL, II: 956: «jem. etw. versagen, abschlagen»). È topica l'idea che la salute del poeta sia posta in balia dell'arbitrio dell'amata, il cui diniego è foriero di morte: si confrontino i versi di Conon con Blondel de Nesle, *Li pluz se plaint d'amours, maiz je n'os dire*: «car je l'aim tant loiaument sanz trichier / de duel morrai se me voi escondire» (RS 1495, vv. 7-8).

29-32. Se è vero che nella lirica cortese la follia «viene spesso ad indicare un'azione che va contro i dettami della cortesia, compromettendo, dunque, il buon esito del servaggio amoroso» (Di Luca 2008, p. 133, nota 17), in quanto priva l'amante della facoltà di giudizio e della *mesure*, qui assistiamo a un rovesciamento della visione tradizionale: l'io lirico imputa la propria follia all'incapacità di trasgredire una norma cardine della cortesia, ovvero il dovere della discrezione. Come evidenzia Zaganelli 1983, «il poeta tende infatti a rovesciare la consegna topica al 'silenzio' – alternativamente collegata alla necessità del *celar* o a quella forma di trepido oblio che *Amors* induce in chi ama – nel conclamato diritto alla parola, e dunque ad un atto di comunicazione che permetta all'Amante di farsi conoscere e riconoscere» (p. 160). È significativa, a tal proposito, l'enfasi accordata al verbo *dire*, in rima equivoca ai vv. 29 e 45. **—** *Fols*. Si presume che la variante *faus* di **R** sia solo formale, poiché può essere interpretata come piccardismo in luogo di *fous* < FŎLLIS. Si veda Gossen 1970, p. 73, § 23 e cfr. Lannutti 1999, p. 28, nota al v. 20 e Verzilli 2018, *Bien cuidai*, nota al v. 5. **—** *Dolor*. Anche il motivo topico del dolore, «nucleo tematico e ideologico tra i più rilevanti nei trovieri della prima generazione» (Zaganelli 1983, p. 155), viene svuotato dei suoi significati tradizionali e rifunzionalizzato: da realtà immutabile e pazientemente accettata, imprescindibile nel processo di affinamento dell'amante, diviene 'atto', strumento di comunicazione, mediante il quale svelarsi e richiedere reciprocità. Sarà utile notare, come rilevato da Zaganelli 1982, che «il sema 'dire', 'mostrare', 'svelare' è presente, con due sole eccezioni (nell'intero *corpus* lirico di Conon), in tutti i sememi in cui si attualizza il campo semantico della sofferenza»; si vedano, limitandoci al solo componimento preso qui in esame, i vv. 6, 15-18, 29-30. Conon rifiuta la topica identificazione tra amare e soffrire, giungendo ad affermare che proprio la sua eccellenza come amante dovrebbe, secondo giustizia, garantire un limite alle sue pene (vv. 31-32).

Non a caso, l'auto-designazione di *fins amans* ricorre, in rima identica, al v. 45, che chiude strategicamente il componimento. Per una puntuale trattazione del campo semantico del dolore nella lirica cortese si veda Bec 1968, pp. 25-33, mentre per un approfondimento del motivo nella poetica di Conon si veda Zaganelli 1982 e 1983.

35. *retaut* (< RETOLLIT), in luogo dell'esito francese regolare *retout*, è un piccardismo: «La vocalisation de *l* produisit d'abord la diphtongue *ow* qui dut s'ouvrir dans l'aire picarde au point d'aboutir à *aw* (graphie *au*), susceptible de rimer, du moins pour l'œil, avec *au* < a + l + cons.» (Gossen 1970, p. 73, § 23). Nello specifico, la grafia *au* risulta attestata soprattutto nell'Artois, regione natale di Conon (ivi, p. 74, § 23).

36-42. Questa strofe è interamente costruita attorno a lemmi ed espressioni afferenti ai campi semantici del dolore e della morte, mediante l'espediente retorico dell'antitesi: l'avvenenza della dama rende 'piacevoli tutti i mali' (vv. 37-39), fa sì che l'io lirico 'muoia tutto gioioso' (v. 40) e che siffatta 'morte lo delizi' (v. 42). Il *topos* della morte per amore qui esposto, di matrice classica e ampiamente diffuso tanto nella lirica trobadorica quanto in quella oitanica, è analizzato da Bec 1968, pp. 566-568, secondo cui il motivo «est d'autant plus valorisé qu'il fait souvent partie d'enoncés contrastés où les motifs de la vie et de la mort actualisent, symboliquement, la polarité essentielle de la joie et de la douleur. […] Ambiguïté psychologique de la *fin'amor*, qui élude toute antinomie et conduit par fois à un état de totale incertitude, de *balansa*, de synthèse des contraires par le néant. Le troubadour (o, nel nostro caso, il troviero) est joyeux et non-joyeux, triste et non-triste, vivant et mort, ou ni l'un ni l'autre: antithèse, sur le plan formel, de lexèmes contrastés, qui aboutit au curieux topique de la vie / mort ou du mort-vivant» (p. 566). Sull'impiego dell'antitesi da parte dei trovieri per dipingere gli effetti contrastanti dell'amore, e in particolare il *topos* vita-morte, si veda Dragonetti 1960, pp. 55-59. Va sottolineato, infine, come il tema dell'accettazione dei patimenti e della morte, ineluttabile conseguenza dell'amore, sia particolarmente diffuso nella lirica oitanica, specialmente nel *corpus* di Gace Brulé (si veda, a tal proposito, Zaganelli 1982, pp.101-142), ma si confrontino i versi di Conon anche con la terza strofe di Guiot de Dijon, *Joie ne guerredons d'Amors* (RS 2020, vv. 15-21).

36. *tous*, avverbio, col significato di 'del tutto, interamente', concorda, in genere e numero, col sostantivo cui si riferisce (cfr. Ménard 1968, p. 27); nel nostro caso, esso concorda con il soggetto sottinteso, ovvero il pronome personale di prima persona singolare. Il poeta-amante intende forse dire che, dilaniato

dal tormento amoroso, perirà nella sua interezza psico-fisica; si tratta chiaramente di un pleonasmo, volto ad esasperare il tono patetico dell'esposizione del mal d'amore ovidiano, inteso proprio come patologia nociva tanto allo spirito quanto al corpo.

41. *merite* riveste l'accezione di 'ricompensa' (cfr. *God*. V: 259) ed è dunque sinonimo di *guerredon*, entrambi termini tecnici del linguaggio feudale traslati nell'ottica cortese. Come rilevato da Barbieri 2001, p. 156, nota al v. 4, il lemma ricorre di frequente nell'espressione *rendre merite*, ad esempio in Chrétien de Troyes: si veda *Cligés*, vv. 2144-5: «Tant que au roi les bailleront / Que cil lor randra les merites»; *Ivain*, vv. 4467-8: «S'est droiz que an feu et en flame / L'en soit randue la merite».

42. *mors*. È la lezione tràdita da **R** ed **e** (*mort*), mentre **T** legge *amors*. Sebbene quest'ultima sia ammissibile per senso e coerenza logico-sintattica e non violi la misura del verso – presupponendo sinalefe tra *ceste* e *amors* –, risulta banale nel contesto in cui è inserita, rispetto alla variante alternativa *mors*. L'intera strofe è infatti imperniata sul *topos* della morte per amore (cfr. nota ai vv. 36-42) e appare dunque perfettamente coerente al contesto l'immagine della morte che delizia l'amante: il pregio e l'avvenenza dell'amata sono talmente elevati, così come il desiderio del *guerredon*, da far accettare con gioia lo scotto del martirio.

43. *Noblet*. Wallensköld 1921 non propone alcuna identificazione per l'enigmatico destinatario della canzone citato nell'*envoi*, limitandosi a supporre che possa trattarsi del medesimo personaggio menzionato nell'opera di Gace Brulé (p. XII); nell'indice finale dei nomi, lo liquida come «personnage inconnu» (p. 34). In effetti lo stesso nome ricorre in ben tre *envois* del troviero *champenois* Gace Brulé, nelle canzoni *Au renouveau de la douçour d'esté* (RS 437), *Quant fine Amour me prie que je chant* (RS 306) e *Mout ai esté longuement esbahis* (RS 1536). Noblet figura come destinatario anche nella canzone di Pierre de Molins, *Chanter me fet ce dont je crien morir* (RS 1429). Petersen Dyggve 1942a e 1951, pp. 44-53, lo identifica con Guglielmo V di Garlande, signore di Livry, convolato a nozze nel 1193 con Alix de Châtillon, amico tanto di Conon quanto di Gace Brulé e Pierre de Molins; gli argomenti portati a sostegno di tale ipotesi identificativa, frutto di pazienti ricerche storiche, paiono in linea di massima convincenti. Secondo lo studioso svedese, l'identificazione di *Noblet* consentirebbe anche di avanzare delle ipotesi circa la datazione del componimento; egli parte dal presupposto che gli autori in questione, ovvero Conon, Gace Brulé e Pierre de Molins, fossero legati a Guglielmo / Noblet da un rapporto di intima amicizia:

«en examinant les six envois on croit voir que ce n'est pas à un protecteur supérieur que s'adressent les trois trouvères, c'est plutôt à un ami, on peut même dire a un ami intime. Étant amis, il est bien probable qu'ils étaient tous les quatre à peu près du même âge» (Petersen Dyggve 1951, p. 50); si tratta di quella che Dragonetti 1960, p. 352, definisce una relazione fondata sul *compagnonnage*, ove i destinatari sono degli amici che vivono di emulazione, si scambiano i componimenti, li eseguono, «en somme participent au même idéal de poésie, d'amour et d'amitié» (sul ruolo solo marginale rivestito da Conon in questa rete di relazioni cfr. *Introduzione*, 1.3.). Petersen Dyggve suppone, sulla base di presunti indizi interni ai testi, in particolare al componimento *Au renouveau de la douçour d'esté* di Gace Brulé, che il Noblet destinatario delle canzoni sopracitate dovesse essere un uomo di giovane età, o quanto meno ancora celibe, e che, di conseguenza, altrettanto giovani dovessero essere i trovieri della sua cerchia. Limitandoci a IX, Petersen Dyggve la colloca intorno al 1185, quando l'artesiano doveva avere circa 20 o al massimo 25 anni: «en examinant les termes de l'envoi, où le poète se nomme *'fins amans*' et porte aux nues sa bien-aimée, on a l'impression d'avoir affaire à la confession d'un jeune homme, qui tout au plus a pu être nouvellement marié» (Petersen Dyggve 1951, p. 52). Tale ricostruzione, seppur suggestiva, appare fragile, a causa dell'elevato tasso di convenzionalismo della lirica cortese e soprattutto del gioco della finzione letteraria. Non risulta possibile datare il componimento sulla base di altri indizi interni al testo, ma solo fissare, con relativa certezza, il 1201 come termine *ante quem*, anno della partenza di Conon per la quarta crociata e del definitivo abbandono della Francia, cui non farà più ritorno.

44. *Aim la millor eslite*. La tradizione oppone ad *aim* di **T** due lezioni alternative: **R** legge *ai* mentre **e** presenta *ainc*. Wallensköld 1891-1921 accoglie a testo *aim* ritenendola maggioritaria, poiché giudica la lezione di **e** una voce del verbo *amer*; egli si limita infatti a chiosare: «il s'agit du verbe *amer*» (Wallensköld 1891, p. 77). Presumibilmente non persuasi dall'esile argomentazione portata dall'editore, Rosenberg-Tischler 1995 rigettano *aim* e mettono a testo la lezione di **R** *ai*, ritenendo più plausibile che si tratti dell'ausiliare di *eslite*, con cui verrebbe a comporre il passato prossimo del verbo *eslire* < ELĪGERE, e traducono dunque: «j'ai choisi la meilleure». Sappiamo tuttavia che la lezione di **e** *ainc* < *amer* è forma analogica di prima persona del presente indicativo, con - *c(h)* epitetica, tipica del piccardo (cfr. Gossen 1970, pp. 132-133, § 75 e Moignet 1988, p. 61). Tali forme analogiche sono frequenti nel frammento **e**, come ha mostrato recentemente Rinoldi 2018, p. 79, n. 30. Si sceglie dunque di accogliere a testo

la lezione maggioritaria di **Te**, reputando quella di **R** una *lectio facilior*. Sebbene non sia stato possibile rintracciare altrove l'intera espressione *aim la millor eslite*, abbiamo rinvenuto molteplici esempi in cui l'aggettivo *eslite* (o participio passato di *eslire* con valore aggettivale) è impiegato col significato di 'eletta, perfetta, distinta'. Si veda ad esempio Chrétien de Troyes - Godefroy de Leigni, *Le Chevaliers de la charrete*: «Des joies fu la plus eslite / Et la plus delitable cele / Que li contes nos test et cele.» (vv. 4692-4694); per la lirica, si veda l'anonima *Je quier Amours pour la grande merite*: «Amours m'a fet amer la plus eslite / de tout le mont que g'i puisse veoir» (RS 1651 vv. 8-9). Ma si confrontino i versi di Conon anche con Guiot de Dijon, *Quant je voi pluz felons rire*: «Maiz cent tans fait a blasmer / ma dame, ou mes cuers se mire, / la mieudre c'on puist eslire, / la meuls vaillanz des meillors» (RS 1503, vv. 15-18).

45. *cançons*. La mancata palatalizzazione dell'occlusiva velare seguita da vocale centrale è un tratto tipico del piccardo (cfr. Gossen 1970, p. 95, § 41).

X

Si voiremant con cele don je chant (RS 303)

Mss: **C**, c. 224v (*Cunes de Béthune*); **H**, c. 227r (*Moniez d'Arraz*); **U**, c. 28r (anon.); **Z**[a], c. 140r (anon.).

Edizioni: Scheler 1876, p. 28; Wallensköld 1891, p. 220; Wallensköld 1921, p. 3.

Altre edizioni: Dinaux 1843, III, p. 405; Wackernagel 1846, p. 41; Brakelmann 1870-1891, p. 90; Meyer-Raynaud 1892, p. 28 (riproduzione fototipica di **U**); Bertoni 1917, I, p. 340 e 391.

Metrica: a10 b10 b10 c10 c10 d10 d10 c10 (MW 1505,1). 5 *coblas redondas capcaudadas*. Sono tutte strofi isometriche di soli decenari. L'allacciamento a *coblas redondas* prevede la permutazione circolare, nel passaggio da una strofe all'altra, dei medesimi timbri rimici (cfr. Billy 1989, pp. 137-138, § 3.16 e p. 288). In questa canzone la permutazione coinvolge solo le ultime tre rime di ogni strofe, che ritornano invertite al principio della strofe successiva. Le altre si innovano di *cobla* in *cobla*, in maniera sistematica. Infine, la prima rima di ogni strofe è *estrampa*. Schema rimico delle *coblas*: ABBCCDDC; CDDEEFFE; EFFGGHHG; GHHIILLI; ILLMMNNM. Rima a: *-ant*, *-oir*, *-or*, *-er*, *-ai*; rima b: *-ont*, *-é*, *-ier*, *-en* / *-ent* / *-enz*, *-ui*; rima c: *-oir*, *-or*, *-er*, *-ai*, *-on*; rima d: *-é*, *-ier*, *-en* / *-ent* / *-enz*, *-ui*, *-ir*. Lo schema metrico è un *unicum* nella lirica oitanica, mentre, in ambito trobadorico, troviamo un solo riscontro della medesima formula rimica (Frank 710), ma con ottonari in luogo dei decenari, in *Deus sal la terra e·l pa[is]* (*BdT* 461.81), componimento che ci è pervenuto anonimo e frammentario (se ne conserva un'unica strofe).

Si segnala la presenza di numerose rime tecniche. La rima ricca è la più diffusa: ricorre ai vv. 4 e 8 (*decevoir* : *avoir*), ai vv. 5 e 9 (*voloir* : *valoir*), ai vv. 6, 7, 10 e 11 (*verté* : *santé* : *chanté* : *bealté*), ai vv. 12 e 13 (*valor* : *folor*), ai vv. 24 e 25 (*mater* : *chanter*), ai vv. 26 e 27 (*torment* : *hardemenz*) e ai vv. 28 e 33 (*trai*

: *dirai*). Vi è rima derivativa ai vv. 9 e 12 (*valoir* : *valor*); rima grammaticale ai vv. 1, 10 e 25 (*chant* : *chanté* : *chanter*); rima inclusiva ai vv. 28, 29, 32, 33 (*trai* : *sai* : *ai* : *dirai*). Si segnala infine l'*annominatio per immutationem* ai vv. 5 e 9 (*voloir* : *valoir*) e ai vv. 29 e 35 (*sai* : *sui*).

Si segnalano le seguenti cesure: cesura italiana ai vv. 2, 7 e 23; cesura lirica ai vv. 10 e 17; sinalefe in cesura al v. 13.

Ordine delle strofi:

	I	II	III	IV	V
CU	1	2	3	4	5
HZ^{a}	1	2	4	-	3

Nota al testo. La tradizione consta di quattro testimoni: **C**, **U**, **H** e **Z**^{a}, quest'ultimo ignoto a Wallensköld 1891 e 1921. Al suo interno si individuano due famiglie, corrispondenti ai due rami principali in cui si articola s^{III} di Schwan (1886), sulla base più di una sistematica opposizione di varianti che di una significativa presenza di errori-guida.

La prima famiglia sembra essere rappresentata dai codici lorenesi **C** e **U** che tramandano una versione del testo quasi identica, sebbene non sia possibile rintracciare errori congiuntivi che comprovino l'esistenza del subarchetipo. Resconi (scheda *TRALIRO*) sostiene che i due testimoni concordano nell'esibire rime erronee ai vv. 22 e 26 (*gent* e *torment*). I due versi dovrebbero rimare, secondo il sistema di allacciamento strofico, con il v. 23, ove la tradizione è unanime nel trasmettere la lezione *sen*, e il v. 27, tramandato dai soli **C** e **U**, dove leggiamo *mes hardemanz*. Wallensköld 1921 interviene con decisione, emendando i vv. 22, 23 e 26 per farli rimare con *hardemanz*. L'intervento finisce, tuttavia, per coinvolgere inevitabilmente anche altri elementi connessi ai rimanti, quali aggettivi e preposizioni. Così, al v. 22 *l'autre gent*, riportato in maniera compatta dalla tradizione ad eccezione di **Z**^{a} che presenta in sede di rima una lezione visibilmente erronea, viene convertito nel plurale *as autres gens*. Al v. 23 la correzione di *sen* in *sens* genera un errore morfologico, poiché la sintassi richiede in quella sede un caso obliquo. Sebbene già a quest'altezza cronologica si inizi ad assistere all'indebolimento del sistema di declinazione bicasuale, è stato dimostrato che la produzione del Nord, specie quella piccarda, risulta da questo punto di vista estremamente conservativa (cfr. Zink 1989, pp. 33 e 37). Del resto, l'analisi del

corpus di Conon mostra che anche il troviero pare di norma refrattario a commettere questo tipo di scorrettezze morfologiche. Al v. 26, infine, Wallensköld emenda *mon torment* con il plurale retto *mes tormens*. Nel rispetto della tradizione manoscritta, si preferisce evitare interventi così incisivi e conservare le rime imperfette tramandate dalle fonti. Si tratta infatti di rime imperfette apparenti, come quelle rilevate da Lannutti 1999, p. 209, *Rimario* (con rimando a singole occorrenze e rispettivi commenti in nota), derivate dall'uso indistinto di *-t* e *-s* finali che, se precedute da un'altra consonante, specie nasale, verosimilmente non venivano più pronunciate (cfr. Pope 1973, p. 220, § 620).

U presenta due errori separativi rispetto al resto della tradizione, ossia l'ipermetria riscontrata ai vv. 6 e 10. **C** contiene un numero decisamente maggiore di luoghi corrotti: al v. 18 commette un evidente errore d'anticipo esibendo l'erroneo rimante *ensignier*, già presente in sede di rima al verso successivo, tramandato dai soli **CU**; al v. 19 *ensigniers* falsa la rima in *-ier*, mentre al v. 28 *trais* infrange quella in *-ai*; il v. 32 non è trasmesso.

La seconda famiglia riunisce **H**, che tramanda una versione occitanizzata della canzone, e **Z**^{a}. L'affinità tra i due testimoni era già stata segnalata, a livello macrotestuale, da Roques 1928 e poi da Spetia 1993, p. 255. Spetia (1993, pp. 260-272) esita, tuttavia, a inserire **Z**^{a}, al fianco di **H**, nella famiglia s^{III} individuata da Schwan, ritenendo piuttosto che i due codici pertengano a un'ulteriore ramificazione «autonoma rispetto alle tre famiglie di Schwan e a esse opposta» (p. 271). Nel caso di X, i due testimoni italiani **H** e **Z**^{a} mostrano di accordarsi in primo luogo per l'erronea disposizione delle strofi, che altera il complesso sistema di allacciamento strofico a *coblas redondas capcaudadas*: la terza strofe nell'ordine di **C** e **U** si ritrova in quarta posizione in **H** e **Z**^{a}, mentre la quinta in **C** e **U** diviene terza in **H** e **Z**^{a}. Questi ultimi, infine, non tramandano la quarta strofe di **C** e **U**, la quale, oltre ad assicurare, nel rispetto della concatenazione strofica, la corretta progressione delle rime, risulta anche perfettamente coerente al contesto sul piano semantico e non vi è, pertanto, ragione di dubitare circa la sua autenticità. Spetia 1993, pp. 256-257, ha del resto ravvisato nelle canzoni a trasmissione provenzale di **H** e **Z**^{a} una spiccata tendenza alla riduzione del testo e alla conseguente redistribuzione delle strofi, proprio come accade nel nostro caso.

La parentela tra **H** e **Z**^{a} è altresì confermata dai dati offerti dalla critica testuale interna. Un evidente errore congiuntivo, difficilmente poligenetico, è al v. 17, dove l'inversione dei costituenti attuata a fine verso compromette la rima: **CU** leggono *sospris de ceste amor*, **H** legge *de cest amor apris* (con mancata concordanza di genere tra il dimostrativo *cest* e il sostantivo femminile *amor*) e

Z[a] *de ceste amor espris*. Tale errore in rima va con buona probabilità imputato alla redistribuzione delle strofi che ha alterato il sistema di concatenazione strofica (cfr. Spetia 1993, p. 261). È certamente congiuntiva la lacuna condivisa del v. 19, ma in realtà i vv. 18-20 risultano complessivamente alterati. Al v. 18 **Z**[a], con la sua lezione *singularis savoie bien de lo meillor ioer*, si isola dal resto della tradizione, che legge compatta *savoie* (*bien* **H**) *ie autre gent conseillier*, tralasciando la forma occitanizzata in **H** e l'erroneo rimante *ensigniers* di **C** (cfr. *supra*). A ben guardare, **Z**[a] non fa altro che anticipare il verso successivo di **H** (v. 19: *e savoit bien de lo meillor zuer*). L'opzione più economica è che, a fronte di un comune modello che doveva presentare la lezione di **H**, **Z**[a] abbia compiuto un *saut du même au même* da *savoie bien* del v. 18 a *savoit bien* del v. 19. È inoltre evidente, anche a fronte della suddetta ripetizione anaforica, che la lezione di **H** per questi versi sia decisamente deteriore rispetto a quella tramandata da **CU**. Al v. 1 **H** e **Z**[a] condividono la lezione *de cui* (contro *dont* **CU**) che determina ipermetria in **H**. **Z**[a] conserva traccia della lezione ipermetra di **H**, come segnalato da Resconi (scheda *TRALIRO***)**, e al fine di ristabilire la corretta misura del verso elimina il pronome *je*. Non riteniamo invece che vi sia ipermetria al v. 12 in **H** e **Z**[a], come sostenuto da Resconi (scheda *TRALIRO*), poiché si può ammettere la presenza di sinalefe tra *quela* (*quele* **Z**[a]) e *a*. Il v. 22 risulta alterato in entrambi i testimoni: **H** riporta l'erroneo *gen* per *gent* in sede di rima, nonché una lezione semanticamente oscura a inizio verso (*quant il sor enseigne*), mentre **Z**[a] falsa del tutto la rima, leggendo *a bien ioer*. Ai vv. 33-35 la versione di **H** e **Z**[a] risulta notevolmente corrotta. Il v. 34 pare riprendere in parte il v. 30 della quarta strofe di **CU**, strofe assente in **H** e **Z**[a], ed esibisce altresì in **H** l'erroneo rimante *lei* (forma provenzale), mentre il v. 35 sembra richiamare il v. 29 della quarta strofe di **CU**. Ha di certo valore congiuntivo l'errore in rima esibito al v. 35 da entrambi i codici (*sai* **HZ**[a] contro *sui* **U**), con l'intero verso che diverge del tutto dalla lezione di **CU**. È probabile che, all'origine della corruzione di questi versi, vi sia stata una confusione tra quarta e quinta strofe della versione **CU** – versione che si ritiene autentica –, data l'affinità del contenuto. Al v. 36 l'omissione di *ke* in **H** e **Z**[a], determinata dalla riformulazione dei versi precedenti, genera ipometria in **H**, o meglio nell'antigrafo comune ai due codici, e **Z**[a] tenta di ristabilire la corretta misura del verso duplicando la negazione a inizio verso (*ne ni*), a scapito del senso. Oltre ai già citati errori in rima e infrazioni metriche (ai vv. 1, 34, 36) corretti o evitati in vario modo da **Z**[a] e dunque esclusivi di **H**, quest'ultimo presenta un ulteriore errore separativo al v. 9, dove la forma occitana *valer*, in luogo del francese *valoir* (**CUZ**[a]), falsa la rima. Anche **Z**[a], d'altro canto, esibisce

diversi luoghi corrotti, indipendenti dalla fonte condivisa con **H**. Oltre agli errori già menzionati ai vv. 18, 22, 36, si segnala l'ipometria del v. 9, causata dall'omissione della congiunzione *qe*. A ulteriore conferma dell'affinità tra i due testimoni italiani **H** e **Z**[a] vi è poi la condivisione di un folto numero di varianti che si oppongono sistematicamente alla lezione tràdita da **CU**, varianti perlopiù classificabili come deteriori: al v. 1 (*de cui* **HZ**[a] contro *dont* **CU**); al v. 2 (*altras* **H**, *autres* **Z**[a] contro *bones* **CU**); al v. 3 (*de ce mont* **HZ**[a] contro *qui soit el mont* **UC**); al v. 6 (*Deus tant et plus* **HZ**[a] contro *ou tant ou plus* **CU**); al v. 7 (*cum hom malades* **HZ**[a] contro *si con malades* **U**, *com li malaides* **C**); al v. 9 (*e si sai bien* **HZ**[a] contro *or sai je bien* **CU**); al v. 10 (*cum fai celi* **HZ**[a] contro *com cele* **CU**); al v. 11 (*que je ai bien veu* **HZ**[a] contro *c'or ai veu* **CU**); al v. 12 (*quela a tant* **HZ**[a] contro *qe tant a* **UC**); v. 13 (*gie cuit* **HZ**[a] contro *je doi* **CU**); al v. 14 (*plus alt* **HZ**[a] contro *si halt* **UC**); al v. 16 (*poier* **HZ**[a] contro *venir* **CU**); al v. 20 (*e savoit bien de lo meillor zuer* **HZ**[a] contro *et si ne sai mie lou mien iuer* **CU**); al v. 21 (*ausi cum cel* **HZ**[a] contro *si sui com cil* **CU**); al v. 24 (*defendre* **HZ**[a] contro *escore* **CU**); al v. 33 (*gie pens assez ço qe* **HZ**[a] contro *encor devis comment* **U**, *trestout devis comant* **C**); al v. 34 (*mas quant ie sui a present devant lei* **HZ**[a] contro *la grant dolor ke j'en trais sens anui* **CU**); al v. 35 (*gie ne li pos rien dire ne no sai* **HZ**[a] contro *ke tant l'ador et desir kant g'i sui* **U**, *ke tant la dout et desir kant g'i seux* **C**); al v. 37 (*ch'el es de mi* **HZ**[a] contro *si va de moi* **CU**); al v. 38 (*qe longamen apres* **HZ**[a] contro *qi longement ha apris* contro *ki de lon tens aprent* **CU**); al v. 39 (*mais quant il ven* **HZ**[a] contro *et quant ceu vient* **CU**); al v. 40 (*il ne sap* **HZ**[a] contro *si ne seit* **CU**). La genesi di buona parte di tali varianti si spiega agilmente postulando l'esistenza di una fonte comune a **H** e **Z**[a] che doveva tramandare già una versione provenzalizzata del componimento. Spetia 1993, p. 257 sottolinea come, per il componimento in esame, sia stata proprio l'analisi linguistica a dimostrare l'esistenza di tale intermediario. Il copista di **Z**[a] avrebbe poi, in un secondo momento, cercato di «ricondurre la forma provenzalizzata a quello che sa o che ritiene sia, il canone linguistico francese» (Spetia 1993, p. 258). Per un'analisi dettagliata delle singole varianti si rimanda alle note di commento.

Complessivamente, la versione tramandata dalla famiglia composta da **C** e **U** risulta decisamente preferibile. Tra i due testimoni, **U** è senza dubbio il più corretto. Lo si sceglie pertanto come base, anche per la grafia. Per emendarne i luoghi erronei si prediligerà, ove possibile, la lezione di **C**.

I

Si voiremant con cele don je chant
valt melz qe totes les bones qui sont
et je l'aim plus que rien qui soit el mont,
si me doint Dex s'amor senz decevoir!
Que tel desir en ai et tel voloir,
ou tant ou plus, Dex en seit la verté,
si con malades desirre santé,
desir ie li et s'amor a avoir.

II

Or sai je bien ke riens ne puet valoir
tant com cele de cui j'ai tant chanté,
c'or ai veu et li et sa bealté,
et si sai bien qe tant a de valor
qe je doi faire et outrage et folor
d'ameir si halt qe ne m'avroit mestier;
et nonporcant maint povre chevalier
fait riches cuers venir a halte honor.

III

Ainz qe fuisse sospris de ceste amor,
savoie je autre jent conseillier
et or sai bien d'autrui geu enseignier,
et si ne sai mie lou mien juër;
si sui com cil qi as eschas voit cler
et qi tres bien ensengne l'autre gent
et kant il jue, si pert si son sen,
q'il ne se seit escore dou mater.

IV

He las! Dolanz, ie ne sai tant chanter
qe ma dame perçoive mon torment.
N'encor n'est pas si granz mes hardemanz
ke je li oz dire les mals ke trai,
ne devant li ne n'os parler ne sai;
et kant je sui aillors devant autrui
lors i parol, mais si poi mi dedui
k'un anui valt li deduiz qe j'en ai.

V

Encor devis coment je li dirai

la grant dolor qe j'en trais sens anui.
Ke tant l'ador et desir, kant g'i sui,
ke ne li os descovrir ma raison.
Si va de mi com fait del champion
ki de lonc tens aprent a escremir
et, kant ceu vient ou champ as cox ferir,
si ne seit rien d'escu ne de baston.

I. 1. don] de cui **HZ**[a]; je] *manca in* **Z**[a] 2. les bones] les altras (autres **Z**[a]) **HZ**[a]; qui] qe **H** 3. et je l'aim] et cum eo lam **H**, et qe ie lam **Z**[a]; ke rien] de rien **H**; ki soit el mont] de ces (ce **Z**[a]) mont 6. *ou tant ou plus*] Deus tant et plus **HZ**[a]; verté] verite **H** 7. si com…santé] com li malaides desire la santeit **C**, cum hom malaute desira santé **H**, cum hom malades se desire santé **Z**[a]

II. 9. Or sai je bien] e si sai bien **HZ**[a]; riens] re **H** 10. tant com cele] tant cum fait celi **HZ**[a]; cele] celi **CH**; tant] *manca in* **U** 11. c'or ai veu] que je ai bien veu **HZ**[a]; et li et sa bealté] li et sa belte **H**, si sa biaute **Z**[a] 12. ke tant a] quela (quele **Z**[a]) a tant **HZ**[a] 13. je] ien **C**; doi] doz **U**, cuit **HZ**[a] 14. si halt qe**]** qe *manca in* **C**; plus alt (haut **Z**[a]) qe **HZ**[a]; ne m'avroit] ne maueroit **C**, non aureit **H** 15. et nonporcant] eno portant **H** riches cuers] riche cuer **Z**[a]; halte] halt **H**; 16. venir] pojer **H**, pojar **Z**[a]

III. *Questa strofe è la quarta di* **HZ**[a] 17. ainz qe fusse…amor] ains qe ie fuisse sopris de ceste amor **C**, anz che ie fui de cest amor apris **H**, anz qe ie fusse de ceste amor espris **Z**[a] 18. savoie…conseillier] savoie bien del meillor ioer **Z**[a]; savoie je] saveie bien **H**; conseillier] ensignier **C** 19. *manca in* **HZ**[a]; d'altrui] autrui **C**; enseignier] ensigniers **C** 20. et si ne sai…juer] e savoit bien de lo meillor zuer **H**; *manca in* **Z**[a] 21. si sui com] aussi (ausi **Z**[a]) cum **HZ**[a]; cil] cel **H** 22. et ki] quant il sor **H**, quant il **Z**[a]; tres bien] *manca in* **HZ**[a]; l'autre gent] al altra gen **H**, autrui a bien joer **Z**[a] 23. si pert si son sen] si per pert si son san **C**, si pert einsi le sen **Z**[a] 24. k'il] qi **U**; escore] defendre **HZ**[a] dou] de **CHZ**[a]

IV. *Questa strofe manca in* **HZ**[a] 25. dolanz] iries **C** 31. parol] parouls **C** 32. *manca in* **C**

V. *Questa strofe è la terza di* **HZ**^{a} 33 encor] trestout **C**; encor devis comment] gié (ie **Z**^{a}) pens assez co qe **HZ**^{a} 34. la grant dolor…anui] mas quant ie sui apresent devant lei **H**, mes qant ie sui en present devant lui **Z**^{a}; anui] anuit **C** 35. ke tant…sui] gie (ie **Z**^{a}) ne li pos (puis **Z**^{a}) rien dire ni (ne **Z**^{a}) no sai **HZ**^{a}; sui] seux **C** 36. ke] *manca in* **HZ**^{a}; ne li] ne ni **Z**^{a} 37. si va de moi] chel (qil **Z**^{a}) es de mi **HZ**^{a}; com fait] comme **C**, cum es **H**, si cum **Z**^{a} 38. ki] qe **H**; de lon tens] longamen **HZ**^{a}; aprent] apres **H**, a apris **Z**^{a} ceu] se **C**, il **HZ**^{a}; ou champ as cox] ou champ a cols **C**, al colp al champ **H** 40. si] se **C**, il **HZ**^{a}; rien] riens **CZ**^{a}

Varianti formali

I. 1. voirement] voiremant **U**; con] com **C**, cum **HZ**^{a}; cele] celle **CZ**^{a}, cilla **H**; je] ge **H** 2. valt] val **H**; melz] muelz **C**, meill **H**, mieuz **Z**^{a}; qe] ke **C**; totes] toutes **C**, tutas **H**; les] las **H**; qui] ki **C**, qi **Z**^{a}; sont] son **H**, sunt **Z**^{a} 3. et] e **H**; ie] eo **H**; l'aim] lain **C**, lam **HZ**^{a}; que] ke **C**; el] ou **C** 4. me] mi **H**; doint] doinst **C**, dont **Z**^{a}; dex] deus **C**, diex **Z**^{a}; senz] sens **C**, sanz **Z**^{a}; decevoir] deseuoir 5. que] ke **C**, qe **Z**^{a}; tel] teil **C**, tal **H**; ai] hai **Z**^{a}; et] e **HZ**^{a}; teil] tel **HZ**^{a} 6. plus] plux **C**; Dex] deus **C**, diex **Z**^{a}; seit] set **HZ**^{a}; verté] verteit **C**, vertee **Z**^{a} 7. con] com **C**, cum **HZ**^{a}; malades] malaides **C**, malaute **H**; desirre] desire **C**, desira **H**; santé] santeit **C** 8. je] eu **H**; li] lui **Z**^{a}; a] ad **H**

II. 9. qe] ke **C**; ne] nom **H**; puet] pot **H** 10. com] cum **HZ**^{a}; j'ai] ja **U**; gie ai **H**, ie hai **Z**^{a}; chanté] chantei **C**, cante **H** 11. bealté] biateit **C**, belte **H**, biaute **Z**^{a} 12. et] e **HZ**^{a}; qe] ke **C**; a] ait **C** 13. je] gie **H**; outrage] outraige **C**; oltrage **H**; et] e **HZ**^{a}; folor] follor **Z**^{a} 14. halt] haut **CZ**^{a}, alt **H**; ne] non **H**; avroit] aueroit **C**, aureit **H**; mestier] mister **H** 15. nonporcant] eno por quant **Z**^{a}; povre] paubre **H**; chevalier] cheuelier **C** chevaler **HZ**^{a} 16. fait] fai **H**; halte] haute **CZ**^{a}

III. 17. ainz] ains **C**, anz **HZ**^{a}; fusse] fuisse **C**; sospris] sopris **C** 18. savoie] saueie **H**; je] ieu **C**; autre] altra **H**; jent] gent **C**; conseillier] consceler **H** 19. altrui] autrui **C**; geu] ieu **C**; enseignier] ensigniers **C** 20. juer] iueir **C** 21. sui] seux **C**; com] cum **HZ**^{a}; cil] sil **C**; qi] ki **C**; voit] vei **H**; cler] cleir **C** 22. qi] ki **C** ensengne] ensaigne **C** 23. kant] quant **C**, qant **HZ**^{a} jue] joga **H**, gieue **Z**^{a} 24. kil] quil **H**, qil **Z**^{a}; ne] no **H**; seit] sap **H**; escore] escoure **C**; maiter] maiteir **C**, mater **H**, mateir **Z**^{a}

IV. 25. He] A **C**; las] lais **C**; chanter] chanteir **C** 26. qe] ke **C**; percoive] persoiue **C** 27. n'encor] naincor **C**; pas] pais **C**; granz] grans **C**; hardemanz] hardemens **C** 28. os] oz **C** 29. devant] davant **C** os] oz **C**; parler] parleir **C** 30. kant] quant **C**; sui] seux **C**; devant] davant **C** 31. mais] maix **C**; dedui] desdui **C**

V. 33. comment] comant **C** 34. qe] ke **C** 36. os] oz **C**, aus **H**; raison] raixon **C** 37. va] vait **C**; moi] mi **HZ**^{a}; com] comme **C**, cum **HZ**^{a}; del] dou **C** 38. lon] lonc **C**; aprent] aprant **C**; escremir] escrimir **H**, scremir 39. kant] quant **CHZ**^{a}; vient] uen **H**; ou] al **H**, el **Z**^{a} as] aus **Z**^{a}; cox] cols **C**, cous **Z**^{a} 40. si] se **C**; d'escu] descut **CH**; ne] ni **HZ**^{a}

Traduzione

I. Poiché davvero quella di cui canto vale più di tutte le dame di valore e io l'amo più di ogni altra cosa al mondo, che Dio mi accordi il suo amore senza ingannarmi! Poiché ne ho un tale desiderio e una tale voglia, Dio conosce la verità, che tanto o più di quanto un malato desidera la salute, io desidero lei e possedere il suo amore.

II. Ora so bene che nulla può valere quanto colei di cui ho tanto cantato, dal momento che ora ho visto sia lei sia la sua bellezza, dunque so bene che ha tanto valore che devo commettere oltraggio e follia ad amare [riporre il mio amore] più in alto di quanto dovrei; nondimento un nobile cuore eleva molti poveri cavalieri verso un alto onore.

III. Prima che fossi conquistato da questo amore, sapevo consigliare gli altri e ora so bene insegnare il gioco altrui, eppure non so affatto giocare il mio; così sono come colui che vede chiaro agli scacchi e che istruisce davvero bene gli altri, ma quando egli stesso gioca, perde a tal punto il proprio senno [l'abilità], da non saper evitare di subire lo scacco matto.

IV. Povero me! Sofferente, non so cantare da far sì che la mia dama percepisca il mio tormento. Non è ancora così grande la mia audacia da osare confessarle i dolori che patisco; e quando io sono di fronte ad altri, allora parlo, ma ne godo così poco che il piacere che ne traggo vale quanto un fastidio.

V. Ancora medito su come le dirò il grande dolore che sopporto senza fastidio. Poiché l'adoro e desidero così tanto, quando sono in sua presenza, che non oso rivelarle i miei sentimenti. Così va di me come del campione che apprende a duellare per molto tempo e, quando giunge sul campo per sferrare i colpi, non sa più nulla di scudo e di bastone.

Note

1. In **H** e **Z**[a] è attestata la lezione bisillabica *de cui* in luogo dell'avverbio relativo *dont* < DE ŬNDE presente in **C** e **U** (per *dont* relativo cfr. Moignet 1988, pp. 162-163 e Jensen 1994, p. 139, § 324). La forma *de cui* risulta invero maggiormente diffusa in provenzale (cfr. Jensen 1994, p. 137, § 321) e deriva probabilmente dalla fonte provenzalizzata comune a **H** e **Z**[a]. Che *dont* sia la lezione da preferire è dimostrato dall'ipermetria che la variante *de cui* determina in **H**, ipermetria cui **Z**[a] reagisce eliminando il pronome *je*, attestato in tutti gli altri testimoni.

2. *les bones qui sont*: la variante *les bones* condivisa da **C** e **U**, a fronte dell'alternativa *les autres* (*las altras* **H**) di **HZ**[a], è certamente *difficilior*, in quanto il paragone iperbolico non si instaura tra la dama amata e la totalità del genere femminile, bensì resta circoscritto alla cerchia delle migliori. Il merito della donna amata dall'io lirico è di primeggiare su coloro che sono annoverate tra le più valenti. Si veda, a tal proposito, la traduzione del verso offerta da Frappier 1963, p. 128: «(Aussi vrai que celle que je chante) vaut mieux que toutes les dames de haute valeur» o quella fornita da Dufournet 2008, p. 72: «(S'il est vrai que celle que je chante) vaut mieux que toutes les dames de valeur». — L'impiego del relativo obliquo *qe*, attestato in **H**, in funzione di soggetto è un fenomeno ricorrente nel dialetto franco-veneto (cfr. Spetia 1997, p. 108). Tratti linguistici italiani, e più precisamente veneti, sono frequenti nei componimenti francesi provenzalizzati di **H**, come evidenziato da Spetia 1997, p. 60. Il fenomeno ricorre spesso, tuttavia, anche in domini dialettali francesi, quali quelli del normanno, anglonormanno, lorenese e sciampagnino.

3. *el* **U** è forma contratta di *en le* (cfr. Moignet 1988, p. 14). *ou* **C** è variante grafica, derivata dalla vocalizzazione di *l* (*el* > *eu*) e poi dalla chiusura di *eu* in *ou*. Si tratta, tuttavia, di un fenomeno generalmente attestato a partire dal XIII secolo (cfr. Zink 1989, p. 72). — La variante *de ce mont* **HZ**[a] – **H** legge in realtà *ces mont*, con mancata concordanza di numero – appare *facilior* rispetto alla concorrente *qui soit el mont* **UC** e presenta anche una sillaba in meno, problema cui la fonte comune ha cercato di ovviare con l'aggiunta ridondante della congiunzione a inizio verso. Si tratta infatti di una proposizione completiva, la cui reggente è *si voirement* (v. 1); essa è poi coordinata a un'altra completiva introdotta da *com* (*celle…valt melz*, v. 1). La congiunzione che introduce una completiva può a rigore essere omessa (cfr. Moignet 1988, p. 240), a maggior ragione in questo caso dal momento che essa era già stata esibita dalla prima subordinata.

5. *doint.* **Z**[a] attesta, come 3[a] pers. sing. del congiuntivo di *doner*, la forma etimologica *dont* < DONET (cfr. Fouché 1967, p. 144), in luogo della più comune forma analogica *doint* (cfr. Moignet 1988, p. 65), evoluzione di *doignet* (cfr. Fouché 1967, p. 202), qui riportata da tutti gli altri testimoni. Un caso analogo in Gautier de Dargies, *Au commencier du douz tens qui repere*: «Or me dont Dex si mon chant enploier» (RS 176, v. 5. Cfr. Raugei 1981, pp. 104-105). Per la forma analogica *doinst* di **C**, ivi diffusa, cfr. Moignet 1988, p. 65, Zink 1989, p. 148 e III, v. 26. Il verso esprime una proposizione ottativa.

5-8. L'espressione comparativa *tant ou plus* va verisimilmente associata alla proposizione parimenti comparativa presente al v. 7: si veda la traduzione fornita per questi versi da Frappier 1963, p. 128: «car je n'ai tel désir et tel vouloir, qu'autant ou plus que le malade désire la santé, Dieu sait si je dis la vérité, moi je la désire, elle et son amour» e Dufournet 2008, p. 72: «Car je la désire et la veux si fort, / autant et plus, Dieu en connaît la vérité, qu'un malade désire la santé. Je la désire ainsi que son amor». In quest'ultimo caso non convince, tuttavia, la scelta di isolare mediante un punto l'ultimo verso, trattandosi della principale che regge la comparativa del verso precedente (*si com malades desirre santé*), comparativa che viene invece associata da Dufournet al v. 5.

6. La lezione chiaramente deteriore riportata da **H** e **Z**[a], con reiterazione in posizione anticipata di *deus*, difficilmente sarà da attribuire a poligenesi, dal momento che l'accordo tra i due testimoni si estende all'intero primo emistichio del verso (*deus tant et plus* in **HZ**[a] a fronte di *ou tant ou plus* in **CU**). — *verté*: la lezione trisillabica offerta da **U**, *verité*, determina un'infrazione alla misura del verso ed è pertanto erronea; puramente formale è invece la variante *verteit* (< VERITATEM) di **C**, che presenta due fenomeni tipici dei dialetti del Nord e dell'Est, in particolare del lorenese, ovvero la dittongazione della *è* tonica (< A tonica libera) in *ei* (cfr. IV, nota al v. 1) e la conservazione della dentale etimologica *t* preceduta da vocale tonica, che ha valore puramente grafico. Quest'ultimo fenomeno, invero riconducibile, tra i dialetti dell'Est, solo al lorenese (cfr. Pope 1952, p. 489, N. § xv, e p. 494, E. § vi), è altresì tipico del piccardo (cfr. Gossen 1970, p. 104, § 46; Wüest 1995, p. 306, § 3.1.5.).

7-8. La comparazione introdotta in questi versi è improntata al celebre *topos*, di ascendenza ovidiana, del male d'amore, su cui si veda Dragonetti 1960, p. 102 e sgg. È ben radicata nella lirica cortese la concezione dell'amore come patologia che logora il fisico e la mente dell'amante, la cui unica possibilità di guarigione è riposta nelle mani dell'amata. Rappresentando al contempo il male e la cura, la dama «détient en son pouvoir la santé et la maladie de l'amant» (Dragonetti 1960,

p. 104). Le molteplici similitudini basate sulle analogie amante-malato e donna-medico rintracciabili nella tradizione trobadorica sono repertoriate e analizzate in Scarpati 2008, pp. 148-152.

7. La versione di **U**, accolta a testo, presenta una proposizione comparativa introdotta dalla congiunzione *com* (*con* è variante puramente grafica), anticipata dal correlativo *si* (cfr. Moignet 1988, p. 240); la locuzione *si com*, che significa 'così come', instaura un rapporto di uguaglianza tra quanto espresso nella subordinata comparativa e quanto dichiarato nella reggente. La proposizione comparativa può tuttavia essere introdotta dalla sola congiunzione *que* (cfr. Moignet 1988, p. 240), come accade nelle versioni di **C**, **H** e **Z**[a]. Privilegiamo comunque la lezione di **U**, seppur minoritaria, dal momento che la lezione degli altri testimoni ci appare deteriore proprio in virtù delle soluzioni, a nostro avviso grossolane, adottate per ovviare all'assenza del *si* iniziale. L'aggiunta dell'articolo *li*, nel caso di **C**, o dell'impersonale *hom*, soluzione di **H** e **Z**[a], è infatti superflua, dal momento che risulta ben attestata l'impiego assoluto del sostantivo *malades*, non introdotto da articoli o altro. Si veda, a titolo esemplificativo, Pierre de Corbie, *Dame, ne vous doi desplaire*: «mais griés malades foloie / de trop son mire eslongier / bien se tue / malades qui se remue» (RS 158, vv. 18-22). Si aggiunga che nelle proposizioni comparative è frequente l'assenza dell'articolo o di un qualsivoglia determinante che introduca il secondo termine di paragone (cfr. Moignet 1988, p. 108). Infine, **C** e **Z**[a] presentano una tipologia di cesura piuttosto rara nella lirica trovierica, nonché rintracciabile in in una sola occasione nel *corpus* di Conon, ossia la cesura epica (cfr. VII, v. 50). In **U** e **H** riscontriamo invece un caso di cesura italiana che, seppur rara, risulta attestata presso tutti i maggiori trovieri contemporanei a Conon o appartenenti alla generazione successiva (cfr. Barbieri 2001, p. 107, nota al v. 41). Conon stesso la impiega a più riprese, qui anche ai vv. 2 e 23 (cfr. *supra*, *Metrica*). Quanto a **C** e **Z**[a], è fortemente probabile che la presenza di cesura epica sia dovuta a errori di copia: **C** tramanda infatti un ridondante articolo *la* dinanzi a *santeit*, mentre **Z**[a] legge *se desirre santé*, con aggiunta verosimilmente erronea del riflessivo *se*.

8. **H** tramanda la forma provenzale del pronome personale di prima persona *eu*. — *li*: al caso obliquo tonico, la forma maschile del pronome personale di terza persona singolare *lui*, qui attestata in **Z**[a], e la forma femminile *li* (**UCH**) iniziano a confondersi già alla fine del XII secolo, «si bien qu'au début du XIII[e] elles s'emploient l'une per l'autre», senza più distinzioni (Moignet 1988, p. 38).

9. La lezione *e si sai bien* attestata a inizio verso da **HZ**[a] (contro *or sai je bien* di **CU**) è plausibilmente deteriore, in quanto anticipa l'identico primo emistichio del v. 12, su cui la tradizione è unanime. — L'omissione del *qe* completivo in **Z**[a], seppure ammissibile sul piano sintattico (cfr. Moignet 1988, p. 339), altera la misura del verso, rendendolo ipometro. — La provenzalizzazione in **H**, che coinvolge interamente il secondo emistichio, determina l'infrazione della rima in *-oir*, con la sostituzione del francese *valoir* con il suo corrispettivo occitano *valer*.

10. La lezione di **U** risulta ipometra mentre le versioni degli altri testimoni, che presentano l'aggiunta del verbo *fai* **HZ**[a] o del quantitativo *tant* **C**, sono corrette sul versante metrico, nonché entrambe accettabili per senso e coerenza logico-sintattica. Le due lezioni sono altresì stemmaticamente equipollenti, **H** e **Z**[a] essendo esponenti della medesima famiglia contrapposta a **C**. Non essendo dunque possibile applicare la maggioranza ai fini della *selectio*, si privilegia la lezione di **C** in quanto testimone appartenente alla stessa famiglia del ms. base **U**. In **U** è erronea anche la forma avverbiale *ja* in luogo di *j'ai*, attestato da **C** e dagli altri due testimoni (gie ai **H**; je hai **Z**[a]) come ausiliare di *chanté*. Quanto alla genesi dell'errore, si può forse pensare a un ipercorrettismo. Leggendo nella fonte il termine *jai*, con grafia unita, il copista di **U** deve averlo interpretato come esito del fenomeno, tipico della *scripta* orientale, della cosiddetta *i* parassita, provvedendo poi a normalizzarlo. Tale fenomeno si riscontra di frequente in **C** e **U**, specie, per l'appunto, nel caso dell'avverbio *ja*. A tal proposito, si veda Barbieri 2001, p. 61 e 107, nota al v. 38. — **H** e **Z**[a] recano la lezione *tant cum fai celi* che attesta l'impiego della proposizione comparativa di uguaglianza costruita mediante il verbo sostitutivo *faire*, che richiama anaforicamente il sintagma verbale dell'enunciato precedente (cfr. Moignet 1988, p. 13). Si veda Pierre de Molins, *Tant sai d'amours con cil qui plus l'emprent*: «ne het rienz tant com el fait son ami» (RS 661, v. 22). Riscontriamo il medesimo impiego del verbo *faire* al v. 37 (lezione di **U**).

11. *et li et sa bealté*. In presenza di più elementi coordinati, l'antico-francese prevede l'occorrenza della congiunzione *et* anche dinanzi al primo elemento (cfr. Moignet 1988, p. 330); si veda ad esempio *Chanson de Roland*: «Il en apelet e ses dux e ses cuntes» (v. 14). Il fenomeno è noto anche al provenzale (cfr. Jensen 1994, p. 315, § 731). Ciononostante, **H** e **Z**[a] non tramandano la doppia congiunzione e aggiungono entrambi il pronome *je* e l'avverbio *bien* – anticipando per errore, plausibilmente, quello presente al verso successivo – per non violare la misura del verso.

12. In **H**, per ovviare all'inevitabile ipermetria determinata dall'aggiunta del pronome provenzale *ela*, vengono invertiti *tant* e l'ausiliare *a*, in modo da garantire sinalefe tra *ela* e *a*. **Z**[a] eredita l'aggiunta del pronome dal modello comune a **H**, trasformandolo, come di consueto, nella forma francese *ele*. — In **C** riscontriamo la grafia *ait*, in luogo di *a*, per la terza persona singolare dell'indiciativo di *avoir*, forma ben attestata in tutta la parte orientale del dominio oitanico e tipica dei canzonieri lorenesi **C** e **U**.

13. *doi faire*: *cuit* 'penso', lezione di **HZ**[a], è pienamente accettabile nel contesto e dunque adiafora. In questo verso si ripresenta la situazione del v. 11 (cfr. *supra*, nota al v. 11), con **H** e **Z**[a] che non tramandano la doppia negazione.

14. *d'amer si halt*. Si enuclea in questo verso un celebre *topos* della lirica cortese, quello dell'amore riposto *en si haut lieu*, 'in un luogo troppo alto'. L'eccellenza morale della dama fa sì che il poeta si senta indegno del suo amore, fino a rimproverarsi la folle audacia che l'ha spinto a mirare così in alto. Il motivo ha origine nella tradizione trobadorica, ove è chiaramente riconducibile alla metafora feudale che postula un dislivello sociale tra amante e amata. Nella lirica trovierica, tale accezione tende ad attenuarsi e la superiorità della dama «si trasferisce su un piano morale» (Verzilli 2018, nota ai vv. 21-22). Cfr., a titolo esemplificativo, Adam de la Halle, *De cuer pensiu et desirant*: «damage grant / ne doi aver s'ai haut pensé» (RS 336, vv. 21-22) o Chastelain de Coucy, *Bele dame me prie de chanter*: «més fol desir fet souvent cuer penser / en si haut lieu q'il n'i puet avenir» (RS 790, vv. 21-22). — Per l'impiego di *avoir mestier*, nell'accezione di 'dovere', con costruzione personale, cfr. Buridant 2000, p. 400, § 320 e I, nota al v. 2. — In **C** è attestata la variante *m'averoit* trisillabica che presenta il fenomeno, tipico del piccardo, del lorenese, del vallone e dell'anglonormanno, della *e* «svarabhaktique» (cfr. Gossen 1970, p. 131, § 74, Moignet 1988, p. 70, Zink 1989, p. 184, Buridant 2000, p. 269, § 216 e Floquet 2012). Si tratta di una vocale d'appoggio inserita di frequente nei verbi in *-er* e *-oir* al futuro indicativo e al condizionale, per facilitare la pronuncia dei nessi consonantici costituiti da una dentale o labiale seguita da *r*. Per un caso analogo cfr. IV, nota al v. 20. La vocale aggiuntiva consente, in questo caso, di risolvere l'eventuale ipometria determinata dall'assenza di *que*, lezione maggioritaria attestata in **U**, **H** e **Z**[a], quale congiunzione comparativa legata a *plus*. Per l'ellissi della congiunzione *que*, riscontrata in **C**, cfr. Buridant 2000, p. 644, § 545. — *mister* di **H** è plausibilmente variante grafica del provenzale *mester*, sebbene non sia stato possibile rintracciare altre occorrenze nel *corpus* lirico trobadorico.

16. La lezione *poiar* (poier **H**) attestata da **H** e **Z**[a] pare corroborare la tesi che vede discendere i due testimoni italiani da un comune antigrafo provenzalizzato. Il verbo occitano *pojar* deriva da PODIUM e significa 'salire, elevare' (cfr. *LR*, IV, p. 664; *SW*, VI, p. 424). La variante può pertanto ritenersi adiafora di *venir* in tale contesto, dove l'espressione *venir a halte honor* significa proprio 'elevare fino a raggiungere alto onore'; si veda a tal proposito la traduzione dei vv. 15-16 fornita da Dufournet 2008a: «et néanmoins un cœur généreux élève / maint pauvre chevalier jusqu'à de hauts honneurs». In realtà anche nella lingua d'*oïl* possiamo rintracciare il verbo *poier*, sempre da PODIUM, (cfr. *Mat*, p. 2739; *God*, VI, p. 459) col medesimo significato 'elevare'. È interessante notare che in questo caso è **H** a presentare la forma francese, mentre **Z**[a] attesta quella provenzale. Tale circostanza lascia supporre che la fonte provenzalizzata leggesse proprio *pojar*, forma ereditata immutata da **Z**[a] e lievemente modificata da **H**.

17-24. In questi versi Conon mette in scena un soggetto lirico confuso e disarmato, costretto ad ammettere la propria impotenza di fronte al dominio dispotico di Amore, che vanifica ogni sua conoscenza o strategia. Al momento della resa dei conti, quando egli stesso è travolto dalla passione, deve infatti constatare la vanità dell'esperienza acquisita e millantata, poiché si scopre incapace di mettere in pratica, in prima persona, gli insegnamenti che efficacemente sa impartire ad altri. L'io lirico si compara allora al giocatore di scacchi, tanto abile nel consigliare la mossa giusta agli altri durante il loro gioco, quanto incapace di condurre lucidamente la propria partita e vincerla. Nella lirica cortese abbondano le metafore e *comparationes* ispirate al gioco degli scacchi, che viene annoverato tra i passatempi prediletti dall'aristocrazia medievale. Di recente, Kamin 2019 (cui si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici) ha analizzato, in ottica comparatistica, la figura del giocatore di scacchi nelle tradizioni liriche d'*oc* e d'*oïl*. Egli ha mostrato come, nella lirica trovierica, la metafora ludica sia principalmente finalizzata a far emergere, per analogia, la natura conflittuale dei rapporti amorosi: l'amante e la dama – o l'amante e Amore – si scontrano come due avversari in una partita di scacchi in cui, tradizionalmente, è il primo a soccombere e a subire lo scaccomatto. Così è ad esempio per Gillebert de Berneville, quando in *Onques mais si esbahis* dichiara: «Et si l'ai chier comperé; / car cist maus me destraint si, / qui m'a assailli, / tot m'a conquis et maté» (RS 1539, vv 6-9). Ben diverso appare, invece, l'obiettivo perseguito da Conon tramite l'impiego del paragone ludico. Il troviero vuole portare avanti una sottile riflessione sul senso d'impotenza e di smarrimento che pervade l'uomo di fronte a una forza instabile e irresistibile, quale la passione amorosa, che non sottostà al suo volere. Egli si

illude di conoscerla ed essere in grado di governarla ma, quando si trova a giocare in prima persona la sua partita, «pert si son sens», smarrisce a tal punto il proprio senno, e di conseguenza l'abilità, da non poter evitare la disfatta. La sua visione risulta allora più affine a quella dei poeti meridionali che impiegano la *comparatio* ludica per assimilare l'amante cortese al giocatore il quale, nonostante sia votato allo scacco, data l'inaccessibilità dell'oggetto del desiderio, persevera nella propria follia. In particolare, Kamin, pp. 69-70, ravvisa una lampante coincidenza, a suo avviso non casuale, tra l'atteggiamento dell'amante messo in scena da Conon e quello dell'io lirico di Aimeric de Peguilhan, *Atressi·m pren quom fai al joguador*: «Atressi·m pren quom fai al joguador, / qu'al comensar jogua mayestrilmen / a petits juecs, pueis s'escalfa perden, / que·l fai montar tan qu'es en la folor; / aissi·n mis ieu pauc e pauc en la via, / que cujava amar ab mayestria / si qu'en pogues partir quan me volgues, / on sui intraz tan qu'issir non puesc ges (*BdT* 10.12, vv. 1-8). Come in Conon, anche l'amante di Aimeric si considerava esperto conoscitore dell'arte amatoria, prima di perdere la propria facoltà di giudizio. Avvinto infine dai lacci d'amore, egli è parimenti costretto ad ammettere la propria ignoranza. In entrambi i casi, conclude Kamin, p. 70, «le malheureux "joguador" se révèle […] une figure de l'humilité», dal momento che, scoprendosi impotente, si sottomette umilmente al volere di Amore e della dama. — Per la locuzione comparativa *com cil qi* si veda Jensen 1990, p. 196, § 404, mentre per l'espressione equivalente in provenzale *com cel que* si veda Jensen 1994, p. 129, § 301.

17. In **C**, **H** e **Z**[a] l'aggiunta del pronome *je* non determina ipermetria poiché si può ammettere la presenza di una cesura epica, sebbene sia alquanto rara nella lirica trovierica (cfr. *supra*, nota al v. 7). In **U** si riscontra invece un caso di cesura lirica, d'uso ben più frequente. Al fine, forse, di eliminare la sillaba sovranumeraria del primo emistichio, **H** sostituisce a *fusse*, prima persona del congiuntivo imperfetto di *estre*, la forma *fui*, prima persona del perfetto indicativo, identica in provenzale. Si è scelto di accogliere a testo la lezione di **U**, seppur minoritaria, poiché evita la ridondante reiterazione del pronome *je*, presente anche al v. 18 (nella buona lezione di **CU**, per cui cfr. *infra*, nota al v. 19 e *Nota al testo*), e l'impiego di una tipologia di cesura, quale quella epica, piuttosto rara nella lirica nonché assente nel *corpus* di Conon. — L'inversione dei costituenti attuata a fine verso da **H** e **Z**[a], che leggono *de cest*(*e* **Z**[a]) *amor apris* (*espris* **Z**[a]), è erronea, dal momento che falsa la rima in *-or*, e ha valore presumibilmente congiuntivo, poiché difficilmente poligenetica. *espris* **Z**[a] è participio passato del verbo *esprendre*

< PREHENDERE (cfr. *FEW*, IX, p. 347), il quale può rivestire, tra le altre, l'accezione figurata di 'infiammare; accendere' (cfr. *Mat*, p. 1403, s.v. *esprendre*[2]; *God*, III, p. 549); si veda Adam de la Halle, *On demande mout souvent qu'est amours*: «Amours est volentés durans tous jours / en cuer d'amant d'amour de dame espris» (RS 2024, vv. 11-12) o Andrieu Contredit, *Pré ne vert bois, rose ne flour*: «mais quant la vi, si sui de li espris / ke ne m'en peuc departir ne oster» (RS 1561, vv. 30-31). *apris* di **H** deriva invece da *aprendre* < APPREHENDERE (*FEW*, XXV, p. 49), verbo che può assumere anch'esso il significato di 'infiammare' (cfr. *Mat*, p. 207; *God*, I, p. 355; *FEW*, XXV, p. 49). Si può dunque considerare *apris*, al pari di *espris*, equipollente alla lezione di **CU** *sospris*, 'sedotto, preso, conquistato' (cfr. IV, nota al v. 3), sebbene si promuova quest'ultima a testo in ragione della maggiore conformità all'*usus* di Conon (cfr. IV, v. 3). Risulta tuttavia complesso rintracciare occorrenze in cui il lemma *aprendre* venga *de facto* impiegato col significato di 'infiammare' in senso figurato. Si può allora ipotizzare che l'innovazione si sia prodotta all'altezza della fonte, già provenzalizzata, di **H** e **Z**[a], la quale conferiva forse al participio il significato più ricorrente di 'edotto, istruito' (cfr. *Mat*, p. 207 e *God*, I, p. 355), lo stesso che il verbo assume in provenzale (cfr. *LR*, IV, p. 629). **Z**[a] vi avrebbe poi sostituito il francese *espris*, più consono al contesto. Si può d'altro canto ipotizzare, come suggerito da Spetia 1993, p. 261, nota 81, che la lezione della fonte comune ai due testimoni fosse invece *espris*, tipica del lessico erotico, e che **H** l'abbia poi modificata in *apris*, forse indotto in errore dalla presenza della forma provenzalizzata *apres* al v. 22.

18. *savoie je autre gent conseillier*. **C** commette un evidente errore di anticipo, reiterando il verbo *ensignier* posto in sede di rima al verso successivo. La bontà della lezione *conseiller* è garantita dal fatto che essa sia attestata da **U** e **H**, quindi da un esponente di entrambe le famiglie in cui si può bipartire la tradizione. Quanto a **Z**[a], in questa sede presenta una lezione propria: *savoie bien del meillor ioer*. La medesima lezione è tràdita da **H** al verso successivo (*e savoit bien de lo meillor zuer*), che verosimilmente corrisponde al v. 20 di **CU** (*et si ne sai mie lou mien iuer*); sia **H** che **Z**[a] condividono poi la lacuna del v. 19 di **CU** (*et or sai bien daltrui geu enseignier*). L'eziologia della lezione di **Z**[a] è facilmente deducibile: l'antigrafo comune a **H** e **Z**[a] doveva presentare ai vv. 18-19 la lezione di **H** (*saveie bien altra gent consceler* / *e savoit bien de lo meillor zuer*). In **Z**[a] si dev'essere poi prodotto un *saut du même au même* da *savoie bien* (v. 18 **H**) a *savoit bien* (v. 19 **H**).

19. Si preferisce la lezione *d'altrui* di **U** ad *autrui* di **C** poiché il genitivo si pone in antitesi al *mien* del verso succesivo. L'io lirico sta affermando di essere abile a insegnare il gioco, quando la partita è di altri.

23. In **C** è attestata la lezione palesemente erronea *si per pert si son sen*, in cui si verifica un banale errore di dittografia. Scheler 1876, p. 29, accoglie la lezione di **C**, travisando la lettera del testimone: pubblica infatti *si par pert si son sen* (contro *si per pert* **C**), attribuendo a *par* probabilmente il significato di 'sembra, pare'. — Wallensköld 1921, p. XV, nota 1, include questo verso tra i casi «où il serait possible d'introduire une césure épique», se non fossero frutto di «erreurs de copiste». Non vi è ragione di giudicare erroneo il verso, né di postulare la presenza di un'eventuale cesura epica. Conon impiega infatti in questa sede la ben più diffusa cesura italiana (cfr. *supra*, nota al v. 7). Solo in **Z**[a] – testimone ignoto a Wallensköld – sarebbe necessario ammettere la presenza di una cesura epica, per ovviare all'inevitabile ipermetria causata dalla sostituzione di *si* **UCH** con l'equipollente ma bisillabico *einsi* **Z**[a]. — *joga* **H**, terza persona dell'indicativo presente del verbo *jogar* (cfr. *LR*, III, p. 585; *SW*, IV, p. 259), è chiaramente il corrispettivo occitano del afr. *jue*.

24. *kil*, lezione attestata da **C**, **H** e **Z**[a], è forma abbreviata di *que il*, ove *que* ha valore consecutivo. La variante *qi* di **U**, da leggersi *q'i*, è dovuta alla caduta di *l* preconsonantica in fonosintassi, fenomeno tipico del lorenese (cfr. Lannutti 1999, p. 15, nota al v. 12): la classifichiamo pertanto come variante formale. — *escore* < EXCUTERE (cfr. *FEW*, III, p. 287), come già rilevato da Wallensköld 1921, p. 36, assume in tale sede l'accezione riflessiva di 'difendersi, preservarsi'. Si vedano *God*, III, p. 431 e *TL*, vol, p. 978: «sich erwehren», che adducono entrambi come esempio proprio questi versi di Conon. L'espressione *escore de mater* ha infatti il significato letterale di 'difendersi dallo scaccomatto'. Può pertanto ritenersi adiafora la variante *defendre* esibita da **H** e **Z**[a], sebbene la nostra ipotesi circa la sua eziologia ci spinga a classificarla come deteriore. Riteniamo infatti che essa vada ascritta all'antigrafo, già provenzalizzato, di **H** e **Z**[a] per la seguente ragione: se il verbo *defendre* ricorre, col medesimo significato, sia in antico-francese che in occitano, lo stesso non si può dire per *escore*, voce assente nel lessico provenzale. È dunque più probabile che sia *escore* la lezione dell'originale francese e che *defendre* vada addebitata all'artefice della provenzalizzazione della versione alla base dei due codici italiani. Per la traduzione, si è scelto di seguire l'esempio di Frappier 1963, p. 128: «qu'il ne sait éviter d'être fait mat» e Dufournet 2008a, p. 72: «qu'il ne sait éviter d'être échec et mat», ricorrendo all'accezione «se dérober»: 'evitare, sottrarsi, esimersi' registrata da *Mat*, p. 1330, per

il verbo *escorre*. — *mater* è verbo dall'etimologia incerta (cfr. Herren 1981, p. 286); *Mat*, p. 2184, ne registra infatti due voci, con differente etimologia. La prima voce è fatta derivare dal termine orientale MAT e significa 'mettere il re in scacco' (cfr. *FEW*, IX, p. 123: «Fr. *mat* se dit du roi qui est en échec sans pouvoir y échapper, ce qui determine la perte de la partie»); la seconda voce è riconducibile, invece, a MATTUS (cfr. *FEW*, VI, 1, p. 519) e assume l'accezione di 'vincere, abbattere'. Come evidenziato da Kamin 2019, p. 59, tale ambivalenza semantica rende il verbo particolarmente espressivo, dal momento che esso rinvia al contempo «à la formule consacrée pour annoncer la fin d'une partie d'échecs qu'à une manière de désigner la défaite en ancien français». I trovieri mostrano di saper sfruttare abilmente le potenzialità espressive insite nel termine, giocando sulla duplice etimologia; si vedano gli esempi addotti da Kamin: Gillebert de Berneville: «Et si l'ai chier comparé / car cis maus me destraint si, / ki m'a asalli, / si m'a conquis et maté» (RS 1539, vv 3-6) o l'anonima *Flours d'amour*: «Amors si fait eskiec et mas / celui k'el a entre ses las» (vv. 314-318) (cfr. Kamin 1919, p. 59).

27. *hardemanz* (< **hardjan*, cfr. *FEW*, XVI, p. 155), 'ardimento, audacia', è tradizionalmente connotato in maniera negativa poiché rappresenta una trasgressione alle norme cortesi e in particolare all'obbligo della discrezione, essendo di consueto connesso alla manifestazione verbale del sentimento amoroso. Per un'analisi del motivo e del rapporto tra *folie*, *hardement* e *outrage* nella lirica trovierica del XII e XIII secolo, si veda Dragonetti 1959. Dragonetti, p. 17, mette in luce l'ambivalenza del termine e la connotazione positiva che esso acquista nella tradizione francese. Se il desiderio genera timore e riduce al silenzio, al contempo esso infonde coraggio e ardore, e dunque l'audacia che l'amante sperimenta è «subie, involontaire et par là même, digne de pardon». Sul tema si veda anche Lavis 1972, pp. 110-112, il quale sottolinea che tale ardimento involontario, instillato da Amore, va ben distinto dal "*fol hardement*" del seduttore audace, intraprendente e superbo contro il quale si scaglia la maggior parte dei trovieri del XII e XIII secolo. (*ibidem*, p. 110). Analizzando la presenza del motivo nell'opera di Conon e adducendo come esempio proprio questi versi (II, vv. 27-28), Zaganelli 1983, p. 161, nota 33, mostra come, per il troviero, l'ardimento vada annoverato, nel suo sistema di valori, tra quelli positivi: è piuttosto la sua assenza ad essere condannata. L'io lirico si rimprovera infatti di non essere ancora abbastanza audace da riuscire a svelare all'amata la ragione dei suoi tormenti.

33-35. Questi versi risultano chiaramente alterati nella lezione di **H** e **Z**[a]. Infatti, sebbene sia preservata una certa coerenza logico-sintattica e di significato, le scorrettezze in sede di rima ai vv. 34 (solo in **H**, per l'impiego della forma provenzale del pronome tonico) e 35 fugano ogni dubbio circa la superiorità della lezione di **CU**. A ben guardare, sembra che i suddetti versi di **H** e **Z**[a] abbiano parzialmente ripreso i vv. 29 e 30 della quarta strofe di **CU**, strofe assente in **H** e **Z**[a], adattandoli al contesto. È probabile quindi che, a una certa altezza del processo di copia culminato nella fonte comune di **H** e **Z**[a]**,** si siano fusi insieme materiali della quarta strofe di **CU** – che non ha lasciato ulteriori tracce nei due codici italiani – e materiali della quinta.

33. La lezione *trestout* di **C** è certamente da ritenersi deteriore rispetto alla concorrente *encore* attestata in **U**. *trestout*, il cui significato è «absolument tout» (Moignet 1988, p. 47), risulta infatti poco pertinente al contesto, mentre l'avverbio temporale *encor* rende efficacemente l'idea della condizione di stallo vissuta dall'amante che, incapace di agire, medita a lungo su come manifestare i propri sentimenti.

34. Si sviluppa in questo verso il *topos* della "sofferenza piacevole" che l'amante è disposto a tollerare per amore della dama, su cui cfr. Dragonetti 1960, p. 78 e sgg. L'io lirico si domanda infatti come confessare all'amata la ragione del male che lo affligge e che egli sopporta nobilmente, *sens anui*, 'senza fastidio' (cfr. *Mat*, p. 1260, s.v. *enui*: «désagrement»). Dufournet 2008a, p. 75 fornisce per *sens anui* la traduzione 'senza importunarla', con la dama come accusativo, riferendo dunque l'espressione all'atto della dichiarazione amorosa; riteniamo più opportuno, invece, riferirla all'azione compiuta dall'io lirico di sopportare volentieri le pene amorose.

35. La forma *seux*, tipica di **C**, è variante lorenese della prima persona del presente indicativo *sui* – la riscontriamo in **C** anche al v. 30. In tale sede è certamente erronea poiché falsa la rima in *-ui*.

36. L'omissione della congiunzione *ke* a inizio verso in **H** e **Z**[a] è di certo determinata della perdita del legame sintattico con il verso precedente, che risulta corrotto nei due testimoni italiani (cfr. *supra*, nota ai vv. 33-35). **H** si presenta così ipometro, mentre **Z**[a] rispetta la giusta misura del verso ma tramanda una lezione priva di senso, con l'aggiunta di *ni* (*ne ni li aus*), un probabile errore paleografico dovuto alla ripetizione della negazione precedente e all'influsso del pronome successivo *li*. — La *raison*, 'ragione, proposito' (cfr. Mat, p. 2779) che l'io lirico non osa svelare all'amata è chiaramente il sentimento amoroso. Si veda la traduzione di Dufournet 2008a, p. 73: «je n'ose lui dévoiler mes sentiments».

37-40. Le metafore d'ispirazione marziale, di matrice ovidiana, sono estremamente diffuse nella lirica cortese e nello specifico in quella oitanica, ove si assiste di continuo a battaglie ingaggiate dal tiranno Amore contro il poeta-amante (cfr. Dragonetti 1960, pp. 110-113), in cui quest'ultimo generalmente soccombe; basti, a titolo esemplificativo, il celebre *incipit* di Chrétien de Troyes, *Amors tençon et bataille*: «Amors tençon et bataille / vers son champion a pris» (RS 121, vv. 1-2). Nella singolare *comparatio* ideata da Conon in questi versi, il campione cui si paragona l'io lirico risulta affine al giocatore di scacchi della strofe III: egli ha acquisito, tramite lo studio e la pratica, grande esperienza nel combattimento, eppure, quando giunge alla resa dei conti sul campo di battaglia, pare ignorare del tutto l'arte del duello. In maniera analoga, l'io lirico, in procinto di dichiarare il proprio amore, quando si trova al cospetto dell'amata è paralizzato dall'intensità del sentimento che prova per quest'ultima, e diviene, così, incapace di agire o di proferire parola. Akheurst 1983 crede di scorgere in questi versi un'allusione alla presunta impotenza sessuale che, unita a quella verbale, coglierebbe il poeta in presenza della dama. Tale lettura muove dall'analisi del lemma *baston* (v. 40) e delle sue occorrenze, tanto nell'opera dei trovieri quanto in quella dei trovatori, ma anche in testi non afferenti al genere lirico. In particolare, Akheurst rintraccia un'interessante occorrenza del termine nella *Chanson de Roland*, in cui si allude espressamente allo scarso valore dell'arma, giudicata indegna di un cavaliere: «ço dist Rollant: – Cumpainz, que faites vos? / En tel bataille n'ai cure de bastun: / fers et acers i deit aveir valor» (vv. 1360-62). L'unica altra co-occorrenza delle parole *escu* e *baston* viene invece rinvenuta in un passaggio del *Raoul de Cambrai* che descrive il sedicenne Raoul, già edotto sull'arte del combattimento ma ancora ignaro delle vere battaglie cavalleresche: «En nule terre n'avoit plus bel garçon / Ne plus seust d'escu ne de baston» (vv. 395-396). In tal senso, il bastone si connoterebbe come arma puerile, propria del giovane inesperto che non è stato ancora addobbato cavaliere. L'indagine di Akheurst muove proprio dall'esigenza di comprendere perché Conon abbia menzionato il *baston* e non un'arma più nobile, quale una spada o una lancia. All'interno del *corpus* trobadorico il termine *baston* ricorre alquanto di rado e viene impiegato quasi sempre «to suggest a denigration» (Akheurst 1983, p. 265), ossia per riferirsi allo strumento usato per percuotere gli autori di azioni indegne. Ma l'occorrenza più rilevante è certamente quella rintracciata in un componimento di Marcabru, ove *baston* viene menzionato in combinazione con altri termini presenti anche nei versi di Conon. Si tratta del *vers* satirico *D'aisso laus Dieu*: «D'estoc breto / ni de basto / no sab om plus ni d'escrimir; / qu'ieu fier autrui / e·m gart de

lui / e no·is sap del mieu colp cobrir» (*BdT* 293.16, vv. 31-36). In questi versi, i termini condivisi con Conon, ossia *baston*, *escrimir* e *colp*, sviluppano un discorso metaforico di tipo sessuale. Come risulta chiaro dalle strofi conclusive del componimento, Marcabru si starebbe vantando di poter giacere con le donne altrui, impedendo però che gli altri facciano lo stesso con la sua. *baston* assumerebbe dunque il significato metaforico di 'membro virile'. Con tale significato, del resto, esso ricorre spesso nel genere del *fabliau*. Akehurst ne cita uno in particolare, intitolato *De la demoiselle qui ne pooit oïr parler de foutre*, in cui compare l'espressione *baston à champion*, riferita proprio al membro maschile. Se è questa la chiave di lettura dei versi di Conon, dobbiamo interpretare la dichiarazione dell'io lirico come un'ammissione di impotenza sessuale, di cui egli cadrebbe vittima in presenza dell'amata poiché intimorito dalle sue straordinarie virtù, sebbene si dichiari più che esperto nell'arte erotica. A sostegno di questa interpretazione si potrebbe addurre la propensione mostrata altrove da Conon per i registri satirici e le metafore sessuali di ispirazione marcabruniana: si pensi alla *flor picvairada* ripresa in IV, nota al v. 18, e all'*abeïe as soffraitous* di IV, vv. 22-23. Nondimeno, una lettura di questo tipo pare stonare col tono generale del componimento, tanto più se si considera che il termine *baston* ricorre, in combinazione con *escu*, già nel *corpus* trobadorico, a formare locuzioni affini in cui ci si riferisce senza dubbio all'equipaggiamento di battaglia, seppure in un discorso metaforico relativo alle schermaglie amorose; cfr. Peire Raimon de Toloza, *No·m posc sofrir d'una leu chanso faire*: «(…) c'amors m'a si vencut / c'ab pauc no·us ren lo baston e l'escut / cum cel que plus non pot lansar ni traire» (*BdT* 355.9, vv. 58-60) e Bernart de la Fon, *Leu chansonet'ad entendre*: «L'escut e·l basto vuelh rendre / e·m vuelh per vencut clamar / ans que ves domnas defendre / m'avenha ni guerreyar» (*BdT* 62.1). Riguardo al componimento di Bernart de la Fon, Gresti 2001 ha anche avanzato l'ipotesi che il trovatore possa essersi ispirato, specie per l'*incipit*, proprio a Conon (cfr. IX, nota al v. 1), o che, viceversa, il testo di Bernart abbia costituito il modello tematico del troviero. Se fosse vera la supposizione, allora Bernart potrebbe aver desunto anche la metafora marziale (*escut e·l basto*) da Conon. Ad ogni modo, certamente non si può escludere in via definitiva che anche i suddetti raffronti trobadorici possano celare un'allusione di tipo sessuale, ma non convince molto. Si confrontino i versi di Conon anche con Raoul de Soissons, *Amis Harchier cil autre chanteor*: «Bone et sage, cortoise et de biauz diz, / merci vos proi plus deboneremẽt / que ne fet Deu chanpïons loeïz / qui sanz baston et navrez se deffent, / car vostre amor m'assaut si mortelment / qu'envers ses cous ne sai riens d'escremie, / et vos avez du chanp la seignorie» (RS

1970, vv. 35-45. Non pare azzardato, in questo caso, supporre un'influenza diretta esercitata dal troviero di Béthune, che già altrove funge da modello per Raoul (cfr. IX, nota al v. 1).

37. Per l'espressione comparativa *si vait de moi com*, ossia letteralmente 'così va di me come, così mi accade come accade (a)', attestata da **CU**, si veda l'analogo costrutto nell'anonima *Lonc tens ai de cuer amé* «tut ensi va de mun cors / cum d'une torche eslumée» (RS 398a, vv. 25-26).

38. *aprent.* A ulteriore conferma della filiazione di **H** e **Z**[a] da un comune esemplare già provenzalizzato, vi è la lezione riportata dai due testimoni in luogo di *aprent* ('apprende, si esercita') di **CU**, ossia *apres* (**H**) e *a apris* (**Z**[a]). La forma provenzale *apres* adempie alla duplice funzione di passato remoto e participio passato. Il copista di **Z**[a] deve averla interpretata come participio passato, traducendola con *a apris*; può anche darsi che la lezione provenzale della fonte comune fosse proprio *a apres* ('ha appreso') e che **H** abbia poi omesso l'ausiliare. — *escremir* (< **skirmjan*, cfr. *FEW*, XVII, p. 118) assume qui il significato di 'combattere; battersi', ma può anche rivestire l'accezione di 'difendere' o di 'difendersi', con impiego riflessivo (cfr. *Mat*, p. 1335), esattamente come il suo equivalente occitano *escrimir*, attestato da **H** (cfr. *LR*, III, p. 156; *SW*, III, p. 194, s.v. *escremir*, p. 195, s.v. *escrimar*). La lezione *scremir* di **Z**[a] attesta un fenomeno tipico del franco-veneto, la caduta della *e* prostetica (cfr. Spetia 1997, p. 108).

39. *ceu*, attestato da **U**, è forma tipica dei dialetti dell'Est del pronome dimostrativo neutro *ce*, ma può anche identificarsi con *cel*, caso obliquo maschile del dimostrativo *cil* o caso retto e obliquo del neutro *cel* (cfr. Pope 1952, p. 496, E, § xxv. Per il sistema antico-francese dei dimostrativi cfr. Moignet 1988, p. 42-43). Wallensköld 1921, p. 39, che dispone dei soli testimoni **C**, **U** e **H**, decide qui di accogliere la lezione attestata dal solo **H** *li* – condivisa poi da **Z**[a], testimone ignoto all'editore – e di rigettare la maggioritaria *ceu* (**CU**), probabilmente poiché attribuisce loro pari peso stemmatico, considerata la parentela tra **C** e **U**. Può darsi, altresì, che egli non ritenga *ceu* maggioritaria poiché travisa la lezione *se* di **C**, interpretabile come variante grafica del dimostrativo *ce*. Tale variante documenta l'uso grafico, ben diffuso in lorenese, di sostituire la *s* all'affricata sorda *c* dinanzi alle vocali anteriori, per probabile influsso della pronuncia come suono fricativo che andava già stabilizzandosi; il medesimo fenomeno occorre al v. 21, dove **C** legge *sil* per *cil* ('quello'). Sebbene le due varianti *ceu* e *il* risultino stemmaticamente equipollenti, anche con l'ulteriore testimonianza di **Z**[a] che viene ad

affiancarsi a quella di **H**, si preferisce comunque accogliere la lezione del manoscritto scelto come base. Il neutro retto *ceu* (*cel*) richiama infatti, anaforicamente, il soggetto *champion*, tipo umano e dunque di genere indefinito.

XI

Seigner Coine, Jois e Pretz et Amors (*BdT* 392.29)

Mss: **C**[p], c. 393r (*partimen den coyne e den raymbaut*); **D**[a], c. 201v (*Rambaut de Vaqeras*); **E**[p], c. 217 (*tenso*); **G**[p], c. 99v (*de Rambaut e de coine*); **I**[p], c. 156r (*Rambautz de uaqueras e seigner coine*); **K**[p], c. 142r (*Rambautz de uaqueras eseigner coine*); **Q**[p], c. 6r (*tençon*); **T**[p], c. 74v (*tenso*).

Edizioni: Schultz-Gora 1921, p. 708; Linskill 1964, p. 235; Harvey-Paterson 2010, III, p. 1086; Saviotti 2020.

Altre edizioni: De Bartholomaeis 1905, p. 45; Bergin 1956, p. 80 (testo De Bartholomaeis 1905); Saviotti 2017, p. 143 (testo Saviotti 2020); Bec 2000, p. 192 (testo Linskill 1964); Bec 2003, p. 422 (testo Linskill 1964).

Metrica: a10 b10 a10 b10 c10’ c10’ d10 d10 (Frank 382,27). Cinque *coblas unissonans* composte da otto decenari, a eccezione dell’ultima strofe pervenutaci mutila degli ultimi tre versi. Ogni strofe è costituita da una *frons* a rime alternate (abab) e da una *cauda* a sua volta scomponibile in due distici a rima baciata (c’c’dd). Rima a: *-ors*; rima b: *-ai*; rima c: *-age*; rima d: *-ir*. La formula rimica è largamente diffusa tanto nella lirica oitanica quanto in quella trobadorica, ricorrendo in oltre cento componimenti in ciascuna delle due tradizioni (cfr. MW 1209 e Frank 382), mentre un identico schema metrico è rintracciabile in cinque componimenti trovierici (MW 1209,12-16) e otto trobadorici (Frank 382,20-26 e 28). Per quanto riguarda i riscontri oitanici, si tratta verosimilmente di cinque imitazioni del *partimen* tra Conon e Raimbaut, il quale pare precedere gli altri sul piano cronologico. Quattro dei cinque componimenti sono infatti attribuiti a membri della cerchia poetica di Arras attivi nella prima metà del XIII secolo: la canzone *Rose ne lis ne me doune talent* (RS 736) ricondotta in **C** e **T** alla paternità di Chardon de Croisilles, quella di Robert de la Pierre, *Par maintes fois ai chanté lïement* (RS 696), e i due *jeux-partis* di Jehan Bretel, *Adan, mout fu Aristotes sachans* (RS 277) e *Jehan de Vergelai, vostre escient* (RS 669). Vi è infine la canzone di crociata anonima *Por joie avoir perfite en Paradis*, le cui strofi I e IV riprendono lo schema metrico di XI (si veda Radaelli 2015a, *Metrica, prosodia*

e musica, anche per le altre imitazioni dello schema metrico di XI). Ai cinque componimenti appena menzionati, registrati da MW 1209: 12-16, va aggiunta la versione francesizzata *Quar eusse cent mil mars d'argent* (RS 641), tramandata da **O** e **U**, della canzone dei desideri di Pistoleta, *Ar agues eu mil marcs de fin argen* (*BdT* 373.3) (si veda sempre Radaelli 2015a, *Metrica, prosodia e musica*). Si noti che il *partimen* di Conon e Raimbaut non è registrato in MW, così come risulta assente dai repertori bibliografici della lirica oitanica (Spanke 1955 e Linker 1979), poiché tradizionalmente ascritto alla sola produzione lirica trobadorica, in virtù della veste linguistica fortemente occitanizzata delle strofi di Conon.

Per quanto concerne le rime tecniche, riscontriamo un ampio utilizzo della rima ricca: ai vv. 5, 6 e 13 (*parage* : *corage* : *oltrage*), ai vv. 9, 11 e 26 (*folors* : *valors* : *aillors*), ai vv. 10, 12 e 18 (*aurai* : *desperarai* : *estrai*), ai vv. 27 e 29 (*celarai* : *serai*), ai vv. 16, 25 e 33 (*morir* : *merir* : *garir*) e ai vv. 14 e 30 (*folage* : *malage*); vi è poi rima inclusiva ai vv. 7 e 15 (*dir* : *enardir*) e *annominatio per immutationem* ai vv. 16 e 25 (*morir* : *merir*).

Si segnala la presenza di cesura lirica ai vv. 1, 3, 17, 20, 33, 34 e 37 e un caso di sinalefe in cesura al v. 11.

Attribuzione. Se l'identificazione del primo interlocutore del *partimen* con il trovatore Raimbaut de Vaqueiras, confermata dalle rubriche dei canzonieri veneti **D^{a}I^{p}K^{p}**, non è mai stata oggetto di contesa, è risultato invece più complesso rintracciare l'identità storica del secondo partecipante, il *seigner Coine* interpellato da Raimbaut. De Bartholomaeis 1905 fu il primo a proporre di scorgervi il nostro troviero, sulla base di due principali argomenti: *in primis* egli mostra come l'originaria veste linguistica francese delle strofi di *Coine* sia ancora riconoscibile, malgrado l'intensa opera di provenzalizzazione cui è stato sottoposto il testo in fase di trasmissione; secondariamente – prosegue de Bartholomaeis – un dialogo poetico tra Raimbaut e Conon può verisimilmente aver avuto luogo all'epoca della quarta crociata, a Costantinopoli, dove la presenza di entrambi è attestata nell'estate 1204. La proposta di de Bartholomaeis circa l'identificazione di *Coine* è stata unanimemente accolta dalla critica; nondimeno, Bec 2003 ha messo in dubbio la duplice autorialità del *partimen*, negando che vi sia stato un reale coinvolgimento di Conon nella sua realizzazione: secondo Bec, l'intero componimento sarebbe addebitabile al solo Raimbaut, il quale avrebbe scelto come interlocutore fittizio il celebre troviero. A sostegno della sua ipotesi, Bec adduce diversi argomenti di ordine linguistico e stilistico, tutti puntualmente discussi e smentiti da Saviotti 2017, pp. 147-155, e 2020. Al primo punto troviamo i rimanti

in *-ors*, che rinvierebbero a una varietà dialettale dell'Ovest, giacché nell'area settentrionale del dominio linguistico d'*oïl*, e dunque anche nel piccardo di Conon, l'evoluzione fonetica di -ōre > *-eur* si sarebbe compiuta già alla fine del XII secolo (cfr. Gossen 1970, pp. 80-82, § 26, e Minervini 2010, p. 156, § 3.2.2.1, per altri rimandi). Saviotti 2017, p. 149, mostra tuttavia come delle grafie *-o(u)r* siano ancora diffuse ben più tardi, soprattutto in sede di rima (cfr. Gossen 1970, p. 82, § 26); lo stesso Conon pare impiegare esclusivamente la grafia -o(*u*)*r* (cfr. V, VI e X). Il secondo argomento linguistico addotto da Bec riguarda la rima in *-ai*, omografa ma non omofona in occitano e in antico francese, dove il dittongo assume la pronuncia [ɛ] già verso la metà del XII secolo (cfr. Bourciez 1967, p. 59, Zink 1986, p. 132, Minervini 2010, p. 163). In piccardo risultano, tuttavia, ben attestate delle riduzioni del dittongo *ai* > *a*, specie nelle forme verbali di prima persona singolare (cfr. Gossen 1970, p. 52, § 6): si presume che tale grafia dovesse avere un riflesso anche nella pronuncia (confermato spesso dalle rime), assimilando forse maggiormente quest'ultima a quella del dittongo occitano *ai*. Ad ogni modo, possiamo agilmente supporre che Conon, chiamato a rispondere per le rime a un dibattito inaugurato da Raimbaut in occitano, abbia dovuto necessariamente ricorrere a una rima per l'occhio. Proprio tale circostanza costituirebbe, secondo Saviotti 2017, p. 154, una prova significativa a favore della duplice autorialità del testo: se Raimbaut fosse stato l'unico artefice del *partimen*, avrebbe potuto facilmente comporre un'opera impeccabile sul piano formale, evitando rime imperfette; tale scelta non può tra l'altro essere imputata a un'ignoranza, da parte del trovatore, del vocalismo dell'antico francese, lingua che egli mostra altrove di padroneggiare egregiamente (si pensi al *descort* plurilingue). Di conseguenza, la licenza poetica della rima imperfetta, «soulignant l'irréductibilité d'une langue à l'autre» (Saviotti 2020, § 17), andrà addebitata piuttosto a Conon, costretto per l'appunto a rispondere per le rime. Intenzionato a dimostrare l'inautenticità del francese di *Coine*, Bec 2003 si cimenta inoltre in un tentativo di occitanizzazione completa delle strofi ascritte al troviero, operazione compiuta, a suo avviso, senza sforzo. Tuttavia, tale operazione va incontro a un ostacolo insormontabile di cui Bec non dà conto, ossia l'impossibilità, già segnalata da Schultz-Gora 1921, p. 704, di reperire in occitano dei corrispettivi di *malage* (v. 30) e *ensoage* (v. 31) che non compromettano la rima. Il ricorso dei due sostantivi in sede di rima funge dunque da garanzia dell'originaria veste linguistica francese delle strofi pronunciate da *Coine*. Per quanto concerne lo stile del componimento, Bec 2003 ritiene che le rime in *-ir* e *-ai* impiegate da *Coine*, cui corrispondono sempre forme verbali all'infinito e al futuro, siano troppo "facili" per

un grande troviero come Conon de Béthune. Eppure, esaminando il *corpus* del poeta, Saviotti 2017, p. 150, non solo giunge alla conclusione opposta, ossia che tali rime siano assolutamente conformi allo stile di Conon (la rima in *-ir*, ad esempio, è impiegata sempre nelle forme verbali all'infinito: cfr. III, IX e X), ma rileva anche la stupefacente «coerenza ideologica e lessicale delle *coblas* di chi tenzona con Raimbaut rispetto agli argomenti contenuti nelle poesie di Conon». La posizione sostenuta da *Coine* nel *partimen*, relativa alla superiorità dell'amante ardito su quello timido e all'urgenza di manifestare verbalmente il sentimento amoroso, costituisce infatti un vero e proprio *fil rouge* nella produzione lirica di Conon (cfr. II, vv. 15-21; IX, vv. 8-14 e 29-30; X, vv. 27-28). Si aggiunga che anche la metafora del mal d'amore adoperata da *Coine* ai vv. 30-33, in cui si instaura l'analogia tra medico e dama amata, quest'ultima vista come la sola capace di curare l'amante, ricorre già in IX, vv. 7-8. A dirimere infine la questione della duplice autorialità e dunque dell'attribuzione del *partimen* a Conon de Béthune, concorrono per Saviotti 2017, pp. 152-154, e 2020, §§ 14-16, due ulteriori argomenti. Il primo, di ordine letterario, riguarderebbe lo statuto stesso del genere *partimen*, il quale «se présente d'abord comme un jeu de société, qui suppose en principe réunies en un même lieu les deux personnes participant à un débat dilemmatique et qui se termine par la désignation d'un ou de plusieurs arbitres» (Zufferey 1997, p. 321); esso presuppone dunque, come tratto distintivo, la compresenza dei due interlocutori, identificabili come individui reali. È questa la ragione che induce Zufferey a dichiarare «il n'y a aucun *partimen* fictif» (ma sul genere *partimen* si veda anche Billy 1997). Il secondo argomento, stavolta di ordine socio-culturale, su cui Saviotti pone l'accento è la convergenza dei due poeti in Oriente, dove si sarebbero verificati tutti i presupposti per una loro interazione concreta. Non solo Raimbaut, il celebre cavaliere al seguito di Bonifacio di Monferrato, giunto ormai all'apice della propria gloria militare e poetica, avrebbe avuto ogni possibilità di tenzonare con il potente Conon de Béthune a Costantinopoli, nel corso dell'estate 1204 (cfr. *infra*, *Datazione*), ma è anche certo che l'intesa umana e poetica tra i due abbia avuto inizio ben prima della quarta crociata. In effetti, come non manca di rimarcare Saviotti 2017, p. 152, non vi è traccia all'interno del componimento di quell'atteggiamento deferente nei confronti di Conon di cui fa mostra, ad esempio, Elias Cairel in *Estat ai dos ans* (*BdT* 133.3, vv. 45-55), a riprova del sodalizio non solo letterario tra i coautori. In conclusione, riteniamo non vi siano ragioni sufficienti per dubitare della duplice autorialità del *partimen* e non inserire quest'ultimo nel novero dei componimenti attribuiti a Conon de Béthune.

Nota al testo. L'esistenza di un archetipo comune all'intera tradizione, composta dai canzonieri provenzali **C**^{p} **D**^{a} **E**^{p} **G**^{p} **I**^{p} **K**^{p} **Q**^{p} **T**^{p}, è dimostrata *in primis* dallo stato frammentario della quinta strofe, pervenutaci mutila degli ultimi tre versi in tutti i testimoni; considerata inoltre la dinamica del *partimen*, che prevede un'alternanza simmetrica delle due voci dialoganti, è lecito supporre che il testo originale dovesse presentare anche un'ulteriore strofe di risposta di Conon. Tutti i testimoni, eccetto **C**^{p} e **Q**^{p}, tramandano poi la strofe III con un verso in eccesso. In tale contesto, certamente erronea è l'omissione del v. 21 registrata in **Q**^{p}, verso indispensabile alla coerenza logico-semantica della strofe, mentre, per quanto concerne **C**^{p}, ove il verso mancante è il 23, è ben nota l'attitudine del copista a intervenire attivamente sul testo, correggendone la lezione a più riprese (cfr. Radaelli 2005, p. 50). È dunque probabile che l'interpolazione del verso apocrifo risalga all'archetipo comune all'intera tradizione e che **C**^{p} e **Q**^{p}, avvedutisi dell'errore, abbiano provveduto a eliminare ciascuno un verso della strofe. Ad ogni modo, il verso inautentico pare essere proprio quello omesso da **C**^{p}, ossia il 23 (cfr. nota ai vv. 21-23). Un ulteriore probabile errore di archetipo è al v. 13, dove figurano tre elementi di negazione (non attestati altrove): *non es ges poing* (*point* **E**^{p}**G**^{p}**T**^{p}**Q**^{p}) *d'oltrage* **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}**G**^{p}; Al fine di correggere la lezione avvertita come erronea, **C**^{p}**E**^{p} modificano considerevolmente il verso, leggendo *non es lunh mal outragge* **C**^{p} e *sel non fai point d'outratge* **E**^{p}, mentre **Q**^{p}**T**^{p} omettono *ges*, rendendo tuttavia il verso ipometro; è comunque probabile che la lezione corretta sia quella attestata da **G**^{p} (cfr. *nota ad locum*). Tutti i codici tramandano poi un errore morfologico al v. 34 (il retto plurale *esparver*, laddove occorre l'obliquo plurale *esparvers*), eccetto **C**^{p}**Q**^{p}, che omettono del tutto il verso, e **E**^{p} che verosimilmente lo corregge.

All'interno della tradizione si delina chiaramente il gruppo **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}, espressione della costellazione ε di Avalle, sulla base dei seguenti errori di natura congiuntiva: al v. 7 *ill lo* in luogo di *lo·i*, giacché l'ordine corretto dei pronomi in occitano vede l'oggetto diretto precedere l'indiretto; al v. 13, ove *poing* è certamente erroneo; al v. 24, la cui lezione *e querren* compromette il senso del verso; al v. 25, per la lezione deteriore sul piano sintattico *q'eu quer fatz ma dompna·m merir* contro *q'eu fatz ma dompna·m deu merir*, attestata con minime variazioni dal resto della tradizione. Infine, è plausibilmente deteriore al v. 4 la lezione *li eschai*, con reiterazione del dativo, contro *s'eschai* **C**^{p}**G**^{p}**Q**^{p}.

Quanto agli altri testimoni, risulta ben definito il gruppo composto da **Q**^{p}**T**^{p}, i quali infrangono la misura del verso ai vv. 9, 13, 28, 30 e condividono inoltre

l'aggiunta della particella onorifica *en* (*en rainbaut*, grafia di **T**^{p}) al v. 26, la variante adiafora *perir* al v. 16 e la lezione verosimilmente deteriore *sobre tut amador ha paor* (grafia di **T**^{p}) al v. 19. In alcuni casi constatiamo invece un accordo tra **Q**^{p} e **G**^{p}, ad esempio al v. 12, ove leggono entrambi erroneamente *nomes esparai* (grafia di **G**^{p}), causando ipometria, e ai vv. 24 e 25, dove condividono le lezioni deteriori *enquera li* (grafia di **G**^{p}) e *de.*

Per il resto, i rapporti tra i testimoni risultano difficilmente razionalizzabili, giacché, a fronte di una grande mole di errori e varianti *singulares*, riscontriamo pochissimi accordi in errore di natura congiuntiva, tanto più che i luoghi ritenuti da Linskill 1964, p. 235 e Harvey-Paterson 2010, p. 1087, passibili di delineare un gruppo **C**^{p}**E**^{p}**G**^{p}**Q**^{p}**T**^{p} contrapposto a **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} non paiono significativi. Tra questi luoghi sono d'altronde presenti diverse lezioni da noi giudicate superiori alle alternative offerte da **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} (cfr. *supra*), che consentono dunque, tutt'al più, di isolare questi ultimi, ma non testimoniano di un accordo fra gli altri.

Un ulteriore problema è costituito dalla peculiare veste linguistica del testo e dal processo di provenzalizzazione subito dalle strofi di Conon: **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} hanno preservato il maggior numero di forme francesi (*dame* v.11, *merci* vv. 12 e 13, *proier* v. 15, *dei* v. 31, *ne* v. 10), alcune condivise anche con gli altri testimoni italiani **G**^{p}**Q**^{p}**T**^{p} (*certes* v. 9, *ge* v. 10, *ausa* v. 15); nei linguadociani **C**^{p}**E**^{p}, invece, si è quasi del tutto perso traccia della lingua di *Coine*. Nei testimoni veneti **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} assistiamo invece al fenomeno inverso, ossia all'affiorare di alcuni francesismi nelle *coblas* di Raimbaut (*une* v. 3, *die* v. 20, *dame* v. 36). Come osserva Saviotti 2020, § 23, l'edizione del *partimen* pone dunque, *in primis*, un'importante questione, ossia quanto sia lecito tentare di ricostruire la lingua del troviero a partire dalle forme occitanizzate. In un'operazione di questo tipo si era cimentato Schultz-Gora 1921, convertendo integralmente in antico-francese le strofi di Conon. Preferiamo tuttavia evitare un intervento così invasivo, prediligendo, sulla scorta di Saviotti 2020, § 23, «une approche prudemment reconstructive», che si sostanzia nel rifiuto di una riscrittura arbitraria del testo, ma anche nella salvaguardia di tutte le forme francesi rintracciabili all'interno della tradizione; riguardo a quest'ultimo punto, concordiamo con Saviotti nella scelta di seguire le indicazioni offerte da Tavani 2002, pp. 39-40, in vista dell'edizione del *descort* plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras: «l'editore sarà autorizzato ad assumere a testo tutte le forme linguistiche genuinamente [francesi] o che consentono, con minimi interventi grafici, di ripristinarne la genuinità, anche se attestate da un solo relatore, in quanto tali forme sono da considerare *lectiones difficiliores*». Il

medesimo principio ci spinge, d'altro canto, a rifiutare le rare forme francesi presenti nelle strofi di Raimbaut, tramandate dai soli testimoni veneti, le quali vanno verosimilmente addebitate alla tendenza dei copisti a uniformare la veste graficolinguistica dei componimenti (cfr. Linskill 1964, p. 239). Di fronte a tale situazione, considerata anche l'impossibilità di definire i rapporti genetici tra i testimoni, ci sembra opportuno seguire la buona lezione dei codici veneti **D^{a}IK**, giacché conservano anche la maggior parte delle forme francesi riconducibili alla lingua di Conon; come base per il testo critico adottiamo **D^a**, la cui lezione sarà corretta con l'aiuto degli altri testimoni ogni qual volta risulterà inferiore o palesemente erronea (cfr. *supra*).

Datazione. Una volta assodata la duplice autorialità del *partimen*, sarà essenziale precisare dove e quando abbia avuto luogo l'incontro tra Raimbaut de Vaqueiras e Conon de Béthune, giacché non disponiamo di elementi interni utili alla datazione del componimento. Sappiamo che entrambi parteciparono alla quarta crociata, prendendo parte all'assedio di Costantinopoli del 1203 e poi alla conquista della città, nell'aprile 1204. Le condizioni propizie per un dialogo poetico si sarebbero verificate, tuttavia, solo a partire dall'estate del 1204, ossia durante il periodo di pace che seguì alla creazione dell'impero latino di Costantinopoli e che avrebbe favorito la ripresa degli scambi letterari. Come osserva Rieger 1998, p. 218: «pendant l'été 1204, entre la chute de la ville et le départ de Boniface pour son royaume grec, tout ce beau monde jouit d'une trève de plus de six mois. Ce n'est donc pas suprenant si les échanges littéraires vont bon train». Bonifacio di Monferrato partì in effetti alla volta del regno di Salonicco, per prenderne possesso, nel settembre 1204, verosimilmente con il fedele Raimbaut al seguito. Come narra Villeahourdin (pp. 113-125, §§ 266-299), l'ottenimento della corona del regno di Salonicco da parte di Raimbaut non fu affatto indolore: gli indugi manifestati dal nuovo imperatore latino d'Oriente, Baldovino di Fiandra, a concedergliela, come promesso, furono infatti all'origine di uno scontro, che li condusse entrambi lontano da Costantinopoli per un tempo imprecisato. Non è dato sapere se Raimbaut abbia seguito o meno il suo signore Bonifacio, mentre pare che Conon sia rimasto a Costantinopoli, incaricato dall'imperatore di custodire la città in sua assenza (Villeahourdin, p. 114, § 268). La compresenza dei due autori del *partimen* a Costantinopoli va dunque plausibilmente collocata in un arco cronologico che va dal maggio 1204 (conquista di Costantinopoli) al settembre dello stesso anno (partenza di Bonifacio e Raimbaut per Salonicco),

escludendo, forse, l'intervallo di tempo in cui si produsse il conflitto tra Bonifacio e Baldovino di Fiandra. Per questa datazione propende principalmente Linskill 1964, p. 239, mentre Harvey-Paterson 2010, III, p. 1092, suggeriscono come possibile scenario per la composizione del testo le nozze della figlia di Bonifacio, Agnese, con l'imperatore Enrico di Fiandra, celebrate a Costantinopoli nel febbraio 1207 (si veda anche Paterson 2012, p. 133 e Villehardouin, pp. 180-181, §§ 457-458). Altri studiosi propongono invece di retrodatare il *partimen* agli anni immediatamente precedenti alla crociata, ritenendo che nella Costantinopoli del 1204, con Conon ormai divenuto protovestiario imperiale, sarebbero mancati il tempo e l'atmosfera adatti a un dibattito poetico (cfr. De Bartholomaeis 1905, pp. 51-52, Brugnolo 1983, p. 84 e nota 37 e Meneghetti 2003, p. 79, nota 24). In particolare, Brugnolo 1983, p. 84 e nota 37, suggerisce, sulla scorta di De Bartholomaeis 1905, pp. 51-52, che l'incontro tra Raimbaut e Conon possa essere avvenuto nell'inverno 1200-1201, quando quest'ultimo si recò a Venezia per contrattare con il doge Enrico Dandolo il trasporto dei crociati in Oriente; oppure nell'autunno del 1202, quando i crociati, sotto la guida di Bonifacio di Monferrato, attraversarono l'Italia settentrionale per imbarcarsi a Venezia. A tal proposito, De Bartholomaeis 1905, p. 52, si domanda se Conon «passando, col fiore della nobiltà francese, per il Monferrato, non vi si sarà […] soffermato per accompagnarsi con Bonifacio, al cui seguito s'era messo, col fiore della nobiltà lombarda, anche Rimbaldo?». Sappiamo in realtà che Raimbaut non partì al seguito del suo signore nel 1202, ma si imbarcò alla volta di Costantinopoli solo nel 1203 (cfr. Linskill 1964, p. 239). Ad ogni modo, non abbiamo alcuna prova documentaria a testimonianza di un eventuale soggiorno di Conon alla corte di Bonifacio nel Monferrato, mentre «l'ipotesi costantinopolitana sembra presentare per lo meno il vantaggio di essere fondata su una sicura convergenza dei due autori per un lasso di tempo piuttosto ampio» (Saviotti 2017, p. 147).

I Seigner Coine, Jois e Pretz et Amors
vos comandon que jutgetz un lor plai
d'una dompna qu'a dos entendedors,
qe fan per lei tot quant a pretz s'eschai,
e son andui d'un pretz e d'un parage;
e l'uns li ditz s'amor e son corage,
l'autre tem tant que no lo·i ausa dir:
gardaz qal deu meilz a merce venir.

II Certes, Raimbaut, lo taiser es folors:
se je ne qer merci, per que l'aurai?
Pois qe ma dame aura totas valors,
ja de merci no me desperarai.
Querre merci non es ges point d'oltrage,
que Judas fo perdutz per son folage,
qui de proier non s'ausa enardir;
mainz pechadors fai desespers morir.

III Seigner Coine, dans l'es e deshonors
a cel que qer lo don, pois li estrai,
e sobra toz amadors l'es paors
q'om li dia: "Ja no m'en parletz mai!"
E l'autre amans tem dir lo seu dampnage
– car cel que tem sap d'Amor son usage –
‹e tramet li fin'amor per message›:
si no la enquer, enquerran la·l sospir;
lo ben q'eu faz ma donna·m deu merir.

IV Certes, Raimbaut, cum q'eu faza aillors,
ja ma domna mon mal non celarai,
car hom pot trop tart qerir lo secors:
e que me val socors pois mort serai?
Fols est qui cela al mege son malage,
q'el n'es plus greus e plus greu ensoage.
Anz lo dei hom si per tems descobrir,
si sa dame vol lo puosca garir.

V Seigner Coine, d'esparvers e d'astors
voill qe·m mostrez, qe d'amor eu me sai
que cel que qer no se fida en lauzors
ni en sa domna ni el ben que·il fai;
qe·l qerre fai de joi privat salvage

I. 1. Seigner] senhen **C**^{p}; jois] ioi **G**^{p}**Q**^{p}**T**^{p}; pretz] pret **T**^{p}; amors] amor **T**^{p} 2. comandon] acomandon **D**^{a}; commandem **Q**^{p}; jutgetz] iuzaz **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}**G**^{p}**T**^{p}, iutges **E**^{p} 3. dos] dui **T**; entendedors] entendedor **D**^{a}, intendidor **T**^{p}, entendedros **Q**^{p} 4. qe] quex **Q**^{p}; fan] fai **Q**^{p}; tot] tutz **T**^{p}; a] le **T**^{p}; s'eschai] eschai **E**^{p}**T**^{p}, li eschai **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} 5. andui] amdos **C**^{p}, adui **T**^{p}; parage] paratge **C**^{p} 6. l'uns] lun **G**^{p}**Q**^{p}**T**^{p}, un **Q**; ditz] dit **G**^{p}**Q**^{p}; corage] coratge **C** **7**. l'autre] lautros **Q**^{p}; no lo·i] noill **D**^{a}, noill lo **I**^{p}**K**^{p}, li l **G**^{p}, nolel **Q**^{p}, noli **T**^{p} 8. gardaz] gardas **T**^{p}; deu] de **Q**^{p}; meils] *manca in* **T**^{p}; a] *manca in* **D**^{a}; venir] devenir **T**^{p}

II. 9. Raimbaut] en raimbaut **Q**^{p}**T**^{p}; taiser] tarziers **C**^{p}, taisers **I**^{p}**K**^{p}**G**^{p}; folors] folor **T**^{p} 10. se je] e sieu **C**^{p}, si ia **E**^{p}, sieu **G**^{p}; ne] nen **I**^{p} 11. qe] *manca in* **C**^{p}; ma dame] midonz **G**^{p}, midon **T**^{p}; totas] tota **Q**^{p}**T**^{p}; valors] valor **T**^{p} 12. no me desperarai] nom des esperaray **C**^{p}, nomes desperarai **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}, nomes esparai **G**^{p}**Q**^{p}, nom desperarai **T**^{p} 13. querre] qui quer **E**^{p}; merci] merces **G**^{p}**T**^{p} non es] sel non fai **E**^{p}; ges] lunh mal **C**^{p}, *manca in* **Q**^{p}**T**^{p}; point] poing **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}; d'oltrage] doutratge **E**^{p}**K**^{p}, outragge **C**^{p} 14. Judas] iudan **Q**^{p}**T**^{p}; perdutz] perdut **Q**^{p}**T**^{p} 15. qui] quar **C**^{p}, qe **G**^{p}**Q**^{p}; proier] paor **Q**^{p}; s'ausa] sauzet **C**^{p}**E**^{p} 16. mainz] maint **G**^{p}**Q**^{p}; pechadors] pechador **Q**^{p}**T**^{p}; dezesper] ses esper **C**^{p}, desperer **G**^{p}**Q**^{p}, desperat **T**^{p}; morir] perir **T**^{p}, ni perir **Q**^{p}

III. 17. Seigner] senhen **C**^{p}; danz] dan **Q**^{p}**T**^{p}; l'es] es **E**^{p}**T**^{p}; deshonors] desonor **T**^{p} 18. que] qui **E**^{p}; qer] quiel **I**^{p}; lo don] merce **E**^{p}; pois] com **T**^{p}; li] loy **C**^{p} 19. toz] tot **G**^{p}**T**^{p}; amadors] amador **Q**^{p}**T**^{p}; l'es] an **C**^{p}, li **E**^{p}, a **Q**^{p}**T**^{p}; paors] paor **T**^{p} 20. q'om] quilh **C**^{p}; ja] io **C**^{p} 21. *manca in* **Q**^{p}; e l'autre amans] per que l'autre **C**^{p}; amans] aman **E**^{p}**G**^{p}**T**^{p}; dampnage] coraige **T**^{p} 22. car] e **Q**^{p}; cel] qi **T**^{p}; que] qui **E**^{p} 23. *manca in* **C**^{p}; e] *manca in* **G**^{p}**Q**^{p}**T**^{p} 24. si] selh **C**^{p}; la enqer] linqer **T**^{p}; enqeran] enqueron **E**^{p}, e querren **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}, enquera **G**^{p}**Q**^{p}, i qeran **T**^{p}; la·l] lan li **E**^{p}, li **G**^{p}**Q**^{p}**T**^{p} 25. q'eu faz] qeu qer faz **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}; q'eu] que **I**^{p}, qem **T**^{p}; eu] *manca in* **Q**; ma dona·m deu] *manca in* **E**^{p}**D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}; merir] dezir **E**^{p}

IV. 26. Raimbauz] en rainbaut (raumbot) **Q^{p}T^{p}**; cum] zo **Q^{p}**; lo **T^{p}**; q'eu] q'eu] que eu **C^{p}**; qe **QT**; aillors] madors **Q^{p}**, aillor **T^{p}** 27. mon mal] mos mals **C^{p}**, non ma **T^{p}** 28. car] *manca in* **Q^{p}T^{p}**; trop tart] be trop tart **C^{p}**, tart *manca in* **G^{p}**; lo] *manca in* **C^{p}E^{p}G^{p}Q^{p}T^{p}** 29. que me] quem **C^{p}T^{p}**; val] valra **C^{p}**, va **Q^{p}**; pois] puoi **T^{p}**; mort] mortz **C^{p}E^{p}** 30. Fols] fol **Q^{p}**; al mege] a son mege **Q^{p}T^{p}**; malage] mal **E^{p}** 31. q'el] quilh **C^{p}**, chil **T^{p}**; greus] *manca in* **D^{a}**; greu] mals **C^{p}**; ensoage] en son age **E^{p}**, asoatge **T^{p}** 32. *manca in* **T^{p}**; anz] nanz **Q^{p}**; lo dei] *manca in* **Q^{p}**; lo] la **D^{a}I^{p}K^{p}G^{p}**; hom] hoz **G^{p}**; per tems] ptens **G^{p}**; descobrir] descobri **D^{a}** 33. *manca in* **T^{p}**; si sa dame] que sa **C^{p}**, que si sa **E^{p}**; vol] *manca in* **C^{p}**, uoil **Q^{p}**; lo puosca] leu lo puesca **C^{p}**, ben len (le **G^{p}**) puesca **E^{p}G^{p}**, me pot **Q^{p}**; garir] desgarir **D^{a}I^{p}K^{p}**

V. *manca in* **C^{p}T^{p}** 34. d'esparver] desparviers **E^{p}** 35. qem] qui **E^{p}**; mostrez] mostratz **I^{p}K^{p}G^{p}Q^{p}**; me] men **G^{p}** **Q^{p}** *inizia a trascrivere* qel qerer fai de ioi pva 36. que] qui **I^{p}**; fida] fizen **E^{p}** 37. ni en] nine **G^{p}**; il] li **G^{p}**; fai] fan **D^{a}** 38. privat] priva **Q^{p}**

Varianti formali

I. 1. Seigner] senher **E^{p}T^{p}**, seingner **I^{p}K^{p}**, segner **Q^{p}**; Coine] coyne **C^{p}**, conge **E^{p}**; jois] ioys **C^{p}**; pretz] prez **Q^{p}** 2. comandon] comando **C^{p}**, cumandon **Q^{p}**; que] qe **G^{p}Q^{p}T^{p}**; juzaz] iuiatz **I^{p}K^{p}**, iuiaz **T^{p}**; lor] lur **D^{a}**; plai] play **C^{p}** 3. d'una] dune **D^{a}**, dunna **T^{p}**; dompna] domna **C^{p}G^{p}**, dona **E^{p}**; qu'a] qa **Q^{p}**; ca **T^{p}** 4. qe] que **C^{p}E^{p}I^{p}G^{p}**; lei] lieys **C^{p}T^{p}**; tot] tut **Q^{p}T^{p}**; pretz] prez **Q^{p}**, preiz **T^{p}**; eschai] eschay **C^{p}** 5. son] sun **D^{a}G^{p}**, som **I^{p}**; andui] amdui **I^{p}K^{p}**, adui; pretz] preç **Q^{p}**, preis **T^{p}**; parage] paraie **T^{p}** 6. e] et **Q^{p}**; l'uns] lus **C^{p}**; ditz] dis **T^{p}**; corage] coragie **T^{p}** 7. que] qe **Q^{p}T^{p}**; ausa] auza **C^{p}** 8. gardaz] gardatz **C^{p}**; qal] qual **C^{p}**, qel **Q^{p}**, cal **T^{p}**; meilz] mielhs **C^{p}**, meils **E^{p}**, meillz **I^{p}K^{p}**, miels **Q^{p}**

II. 9. certes] sertas **C^{p}E^{p}**, certas **T^{p}**; Raimbaut] rymbautz **C^{p}**, rambaut(z) **I^{p}G^{p}**, rambalz **T^{p}**; taiser] taizer **E^{p}**, taser(s) **G^{p}T^{p}**; folors] folhors **C^{p}**, follors **I^{p}K^{p}** 10. se] si **I^{p}K^{p}**, ne] non **C^{p}Q^{p}**, no **E^{p}G^{p}T^{p}**; qer] quier **C^{p}E^{p}K^{p}**; merci] merce **C^{p}E^{p}D^{a}I^{p}K^{p}G^{p}Q^{p}**; que] qe **Q^{p}T^{p}**; l'aurai] lauray **C^{p}** 11. pois] pus **C^{p}**, pos **E^{p}D^{a}Q^{p}**, puois **K^{p}T^{p}**, puos **G^{p}**; qe] que **E^{p}I^{p}K^{p}G^{p}**; dame] dompna **C^{p}**, dona **E^{p}Q^{p}**; totas] tuta **T^{p}** 12. ja] gia **T^{p}**; merci] merce **C^{p}E^{p}Q^{p}T^{p}** 13. querre] querer **C^{p}**, quere **I^{p}K^{p}**, qerre **G^{p}**, qerer **Q^{p}**, cerer **T^{p}**; merci] merce **C^{p}E^{p}G^{p}Q^{p}T^{p}**; point] punt **T^{p}**; d'oltrage] outragge **C^{p}**, doutratge **E^{p}**, doltragie **T^{p}** 14. que] qe **I^{p}G^{p}Q^{p}T^{p}**,

perdutz] perduz **G**ᵖ; folage] follatge **C**ᵖ, folatge **E**ᵖ, folagie **T**ᵖ 15. qui] qi **T**ᵖ; proier] preyar **C**ᵖ, preiar **E**ᵖ**G**ᵖ**T**ᵖ; non] no **E**ᵖ**K**ᵖ**G**ᵖ; enardir] inardir **T**ᵖ 16. mainz] manhs **C**ᵖ, mains **E**ᵖ, mantz **T**ᵖ; pechadors] peccadors **C**ᵖ, pecadors **E**ᵖ**I**ᵖ**T**ᵖ; desespers] dezespers **E**ᵖ

III. 17. seigner] senher **E**ᵖ, seingner **I**ᵖ**K**ᵖ, segner **G**ᵖ**Q**ᵖ; Coine] coyne **C**ᵖ, conge **E**ᵖ; danz] dans **C**ᵖ; deshonors] dezonors **E**ᵖ; desonors **I**ᵖ**K**ᵖ**T**ᵖ 18. cel] selh **C**ᵖ, sel **E**ᵖ; que] qe **Q**ᵖ**T**ᵖ; qer] quier **E**ᵖ**K**ᵖ, quer **E**ᵖ; don] do **C**ᵖ; pois] pueys **C**ᵖ, pueis **E**ᵖ; estrai] estray **C**ᵖ 19. sobra] sobre **C**ᵖ**T**ᵖ; toz] totz **C**ᵖ, toutz **K**ᵖ, toç **Q**ᵖ, tut **T**ᵖ 20. q'om] com **E**ᵖ**Q**ᵖ**T**ᵖ, quom **I**ᵖ**K**ᵖ; dia] digua **C**ᵖ**E**ᵖ, die **D**ª**I**ᵖ**K**ᵖ; parlez] parletz **C**ᵖ**E**ᵖ**I**ᵖ, palleç **Q**ᵖ, parles **T**ᵖ; mai] may **C**ᵖ 21. seu] sieu **C**ᵖ**E**ᵖ**I**ᵖ**K**ᵖ**Q**ᵖ**T**ᵖ; dampnage] dampnatge **C**ᵖ**E**ᵖ, damnaie **I**ᵖ**K**ᵖ 22. car] quar **C**ᵖ**E**ᵖ**I**ᵖ**K**ᵖ; cel] selh **C**ᵖ, sel **E**ᵖ; tem] ten **Q**ᵖ; sap] sab **Q**ᵖ, sa **T**ᵖ; usage] uzatge **C**ᵖ, usatge **I**ᵖ**K**ᵖ, usaigie **T**ᵖ 23. message] mesatge **E**ᵖ, mesage **I**ᵖ, mensage **K**ᵖ, mesagie **T**ᵖ 24. si] se **Q**ᵖ**T**ᵖ; no] non **C**ᵖ; la enqer] lenquier **C**ᵖ, lenquer **E**ᵖ, la enquier **I**ᵖ**K**ᵖ, lanqer **G**ᵖ, lenqer **Q**ᵖ, linqer **T**ᵖ; enqueran] en quieyran **C**ᵖ 25. ben] bem **G**ᵖ, q'eu] quieu **E**ᵖ**K**ᵖ; faz] fatz **C**ᵖ**E**ᵖ**I**ᵖ**K**ᵖ**T**ᵖ, faç **Q**ᵖ, donnam] donam **C**ᵖ**E**ᵖ**G**ᵖ**T**ᵖ, dompnam **I**ᵖ, domnam **K**ᵖ

IV. Certes] sertas **C**ᵖ**E**ᵖ, raimbauz] rymbaut **C**ᵖ, rambautz **I**ᵖ**K**ᵖ, rambauz **G**ᵖ, raumbot **Q**ᵖ, rainbaut **T**ᵖ; cum] com **E**ᵖ, q'eu] quieu **E**ᵖ**K**ᵖ; faza] fassa **C**ᵖ, faça **Q**ᵖ, faissa **T**ᵖ; aillors] alhors **C**ᵖ 27. domna] dompna **C**ᵖ, dona **E**ᵖ**G**ᵖ, donna **Q**ᵖ; no] non **I**ᵖ**K**ᵖ**G**ᵖ**Q**ᵖ; celaray] celarai **E**ᵖ**G**ᵖ**Q**ᵖ**T**ᵖ, cellerai **I**ᵖ, cellarai **K**ᵖ 28. car] quar **C**ᵖ, hom] om **T**ᵖ, tart] tard **Q**ᵖ, qerir] querer **C**ᵖ**Q**ᵖ**T**ᵖ, querre **E**ᵖ, querir **I**ᵖ**K**ᵖ; secors] socors **C**ᵖ**I**ᵖ**K**ᵖ**G**ᵖ**T**ᵖ 29. que] qe **G**ᵖ**Q**ᵖ; socors] secors **E**ᵖ**Q**ᵖ; pois] pus **C**ᵖ, pos **E**ᵖ**D**ª**G**ᵖ; puois **K**ᵖ, puoi **T**ᵖ; serai] seray **C**ᵖ, cerai **E**ᵖ 30. fols] folz **G**ᵖ; qui] qi **K**ᵖ**G**ᵖ**T**ᵖ; cela] cella **I**ᵖ**K**ᵖ, sela **T**ᵖ; mege] metge **C**ᵖ**E**ᵖ, megie **T**ᵖ; malage] malagge **C**ᵖ, malagie **T**ᵖ 31. qel] quel **E**ᵖ**I**ᵖ**K**ᵖ; greu] greo **G**ᵖ; ensoage] en soagge **C**ᵖ, asoatge **T**ᵖ 32. anz] ans **C**ᵖ; dei] deu **C**ᵖ**E**ᵖ**G**ᵖ; tems] temps **C**ᵖ**I**ᵖ**K**ᵖ, tens **G**ᵖ; descobrir] descubrir **E**ᵖ 33. si] se **Q**ᵖ; dame] dompna **C**ᵖ, dona **E**ᵖ, domna **G**ᵖ, donna **Q**ᵖ; vol] voil **Q**ᵖ; puosca] puesca **C**ᵖ**E**ᵖ; garir] guerir **C**ᵖ**E**ᵖ

V. 34. Seigner] senher **E**ᵖ, seingner **I**ᵖ**K**ᵖ, segner **G**ᵖ**Q**ᵖ; Coine] conge **E**ᵖ, coene **D**ᵖ; d'esparvers] desparviers **E**ᵖ**I**ᵖ**K**ᵖ, desperver **Q**ᵖ; d'aistors] daustors **E**ᵖ**G**ᵖ**Q**ᵖ, dastors **I**ᵖ 35. voill] vueill **E**ᵖ, voil **Q**ᵖ; qe·m] quem **I**ᵖ; mostrez] mostretz **E**ᵖ; qe] que **E**ᵖ, eu] ieu **C**ᵖ; me] mi **Q**ᵖ 36. que] qe **G**ᵖ**Q**ᵖ; cel] sel **E**ᵖ; que] qe **G**ᵖ**Q**ᵖ; qer] quer **E**ᵖ**Q**ᵖ, quier **I**ᵖ**K**ᵖ; lauzors] lausors **K**ᵖ**Q**ᵖ 37. domna] dona

E^{p}, dame **D**^{p}**I**^{p}**K**^{p}, donna **Q**^{p}; ben] be **E**^{p}**I**^{p}**K**^{p}**G**^{p}; que] qe **G**^{p}; il] ill **C**^{p}, el **I**^{p}**Q**^{p} 38. q’el] quel **E**^{p}**I**^{p}**K**^{p}; qerre] querre **E**^{p}**K**^{p}, querir **I**^{p}, qerer **G**^{p}**Q**^{p}; fai] fa **Q**^{p}; salvage] salvatge **E**^{p}**K**^{p}

Traduzione

I. Signor Coine, Gioia, Pregio e Amore vi comandano che giudichiate una loro contesa riguardo a una donna che ha due amanti, che fanno per lei tutto ciò che si addice al pregio, e sono entrambi dello stesso valore e del medesimo rango; e l'uno le dice il suo amore, l'altro teme tanto che non osa dirglielo: valutate quale debba più ottenere mercé.

II. Certo, Raimbaut, il tacere è follia: se non domando mercé, perché l'otterrò [dovrei ottenerla]? Dal momento che la mia dama avrà ogni virtù, non dispererò di ricevere mercé. Chiedere mercé non è affatto un reato di superbia, infatti Giuda perse sé stesso per la sua follia, poiché non osò avere l'ardire di implorare; la disperazione uccide molti peccatori.

III. Signor Coine, è danno e disonore per colui che richiede il dono se poi gli viene negato, e più di ogni altro amante egli teme che gli si dica: «Non me ne parlate più!». Invece l'altro amante teme di confessare la propria sofferenza – ché colui che teme conosce gli usi di Amore – <e trasmette il proprio amore perfetto tramite un messaggio>: se non è lui a richiederla [l'amata], lo faranno i sospiri; è il bene che faccio che la mia dama deve ricompensare.

IV. Certo, Raimbaut, qualsiasi cosa io faccia altrove, mai celerò il mio male alla mia dama, poiché si può chiedere soccorso troppo tardi: e a cosa mi vale il soccorso se sarò morto? È folle colui che cela al medico il proprio male, giacché quello diventa più grave e più difficilmente si allevia. Lo si deve piuttosto scoprire per tempo, cosicché, se la sua dama vuole, lo possa guarire.

V. Signor Coine, di sparvieri e di astori voglio che mi parliate [mi insegniate], poiché d'amore ne so già. Colui che chiede non ha fiducia nelle lodi, né nella sua dama, né nel bene che egli compie, perché chiedere allontana dalla gioia colui che gli è vicino.

Note

4. *s'eschai*, lezione di **C**^{p}**G**^{p}**Q**^{p}, attesta il frequente impiego pronominale del verbo *escazer* con il significato di 'convenire, addirsi' (cfr. *LR*, II, p. 346, s.v. *eschazer*; *SW*, III, p. 163), che si costruisce generalmente con il dativo; la medesima espressione *a pretz s'eschai* ricorre nel *salut* di Falquet de Romans, *Domna, eu preing comjat de vos*: «tot quant a valen prez s'eschai» (*BdT* 156.1, v. 10), che Squillacioti traduce: «tutto ciò che si addice al nobile pregio» (cfr. Gambino 2009, pp. 476-477). La lezione *li eschai* **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}, messa a testo da Linskill 1964 e Harvey-Paterson 2010 ma respinta da Saviotti 2020, risulta forse deteriore poiché comporta un duplice ricorso al dativo (*a pretz* e *li*).

7. L'ordine dei due pronomi di terza persona ha generato un fenomeno diffrativo che oppone a *lo·i* **C**^{p}**E**^{p} *ill* **D**^{a}, *ill lo* **I**^{p}**K**^{p}, *lel* **Q**^{p}, *li l* **G**^{p} e infine *li* **T**^{p}. Linskill 1964 e Harvey-Paterson 2010 accolgono la lezione di **D**^{a} ma ripristinano la giusta misura del verso reintegrando il pronome *lo* di **I**^{p}**K**^{p}, erroneamente omesso da **D**^{a}. Harvey-Paterson 2010, p. 1092, nota 7, non paiono tuttavia convinte della scelta: «but it is possible that the original had *no lo·ill* or *no·ill o*». La lezione di **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} è infine respinta da Saviotti 2020, *ill lo* essendo classificabile come italianismo: la sola altra occorrenza rintracciata da Saviotti è in Rambertino Buvalelli, *ar quan florisson li vergier*: «q'esters no·ill lo aus far saber» (*BdT* 281.2, v. 16). L'ordine corretto dei pronomi in occitano vede in effetti l'oggetto diretto precedere l'indiretto (cfr. Jensen 1994, p. 100, § 240): *lo·i* è infatti forma enclitica di *lo li*. Tale forma è forse riconoscibile, seppur sfigurata, in *lel* di **Q**^{p} (forse da *lo·l*) e in *li* di **G**^{p}**T**^{p}; in quest'ultimo caso, ove assistiamo all'omissione dell'accusativo *lo*, potrebbe trattarsi di una rara occorrenza del fenomeno noto come «écrasement» (Jensen 1994, pp. 100-101, § 241), ben diffuso in francese: esso riguarda le coppie di pronomi di terza persona, composte da un accusativo e un dativo, e consiste nella totale eliminazione dell'accusativo. Accogliamo a testo la lezione *lo·i* di **C**^{p}**E**^{p}, sulla scorta di Saviotti.

13. La presenza di tre negazioni quali *non*, *ges* e *point* **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}**G**^{p} (in realtà **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} leggono erroneamente *poing* in luogo di *point*, riportato in maniera compatta dal resto della tradizione, eccetto **C**^{p}), mai attestata altrove, ha reso problematica l'interpretazione del verso. Linskill 1964 e Harvey-Paterson 2010 accettano la lettura di Schultz-Gora 1921, p. 704, secondo il quale *point* fungerebbe qui non da rafforzativo della negazione, bensì da sostantivo, dando al verso il seguente significato: «das ist nicht ein punkt, wegen dessen man Jemanden des

Ubermutes beschuldigen konnte»; nel sintagma *point d'oltrage*, *point* assumerebbe dunque l'accezione di 'punto d'accusa', da rendere come 'colpa, reato'. L'errata interpretazione di *point* sarebbe alla base, secondo Linskill 1964, nota al v.13, delle soluzioni divergenti degli altri copisti: **Q**^{p}**T**^{p} omettono *ges*, rendendo il verso ipometro, mentre **C**^{p}**E**^{p} modificano drasticamente la lezione del verso. Accettiamo quest'interpretazione seppure in forma dubitativa, non escludendo che possa trattarsi di un errore d'archetipo (cfr. Saviotti 2020, che appone una *crux* al verso).

14-15. Giuda ricorre spesso nei componimenti di trovieri e trovatori quale figura del traditore per antonomasia, non a caso accostato di frequente ai *lauzengiers*. Ci è stato possibile rintracciare, invece, un'unica occorrenza analoga alla nostra, in cui si faccia riferimento alla figura biblica per biasimarne il mancato pentimento e l'incapacità di chiedere mercé, atto che gli avrebbe garantito la salvezza; si tratta di Peire Milo, *Si com lo mege fa crer*: «Per desesper non ac mia / Iudas trager Paradis» (*BdT* 349.9, vv. 23-24).

15. *ausa* non va inteso come presente indicativo del verbo occitano *ausar* (*LR*, II, p. 151) bensì come francesismo: la *consecutio temporum* esige infatti in tale sede un perfetto, quale è appunto *osa* antico-francese (cfr. De Bartholomaeis 1905, p. 47). Non a caso, **C**^{p} e **E**^{p} lo sostituiscono con il perfetto occitano *auzet*.

19. *l'es paors*: per casi analoghi di locuzioni impersonali costruiti con il dativo d'agente cfr. Jensen 1994, §§ 452-453; si confronti l'espressione adoperata da Raimbaut con Bernart de Ventadorn, *Ja mos chantars no·m er onors*: «si tot m'es vergonh'e paors» (*BdT* 70.22, v. 25) e Gaucelm Faidit, *Gen fora contra l'afan*: «c'anc no·ill fis, tant m'es grans paors» (*BdT* 167.27, v. 67). Proprio all'altezza di *l'es* si è generata una diffrazione all'interno della tradizione; notevoli i casi in cui *l'es* viene sostituito con il verbo avere *an* (**C**^{p}) e *a* (**Q**^{p}), *ha* (**T**^{p}), probabilmente per influsso del precedente comparativo *sobre totz amadors* (*sobre tut* (*toç* **T**^{p}) *amador* **Q**^{p}**T**^{p}), in cui *amadors* / *amador* viene erroneamente interpretato come soggetto di *an* / *a paors*, mentre il soggetto effettivo di *l'es paors* è verosimilmente *cel* del verso precedente (l'amante temerario che richiede espressamente *lo don*, ossia il favore dell'amata). Le lezioni di **E**^{p} (*li*) e **G**^{p} (*lai*) sembrano comunque parlare a favore di *l'es* come *lectio* originaria. Saviotti 2017, p. 144, nota 70, accoglie la lezione di **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} ma traduce questo verso e il successivo: «e gli amanti hanno soprattutto paura che si dica loro: "Non me ne parlate più!"», interpretando dunque *amadors* come agente / soggetto di *l'es paors*, ma soprattutto rendendo al plurale i due dativi singolari *li* (*li es paors* e *q'om li dia*), i quali vanno invece plausibilmente riferiti sempre a *cel que quier lo don*

del v. 18. In un secondo momento, Saviotti 2020 traduce invece il verso: «et il craint plus que tous les amoureux qu'on lui dise», ponendosi dunque nel solco di Linskill 1964, p. 237: «and of all lovers he is most afraid lest he be told: "Speak to me no more"» e Harvey-Paterson 2010, p. 1089: «and beyond all other lovers he is fearful to be told "Never mention it to me again"».

21-23. Uno dei tre versi è certamente apocrifo, giacché la strofe conta nove versi anziché otto in tutti i testimoni, eccetto **C**^{p}, che omette il 23, e **Q**^{p}, il quale tralascia invece il v. 21. Anzitutto, pare decisamente inverosimile l'ipotesi di Harvey-Paterson 2010, nota al v. 23, secondo la quale potrebbe trattarsi di una «'eteromorphic' structure» con una strofe da un verso in più, ipotesi che spinge le due editrici ad accogliere come originali tutti e tre i versi. Linskill 1964, sulla scorta di De Bartholomaeis 1905, ritiene che il verso interpolato debba forzatamente essere il 23 (quello assente in **C**^{p}): se si omettesse il v. 21 (come fa **Q**^{p}), verrebbe infatti a mancare l'antitesi necessaria tra i due differenti approcci alla dama e l'intera strofe risulterebbe, di conseguenza, incomprensibile, «venendosi a riferire a colui *que quier lo don* ciò che invece è detto di colui che *tem dir lo sieu damnaje*» (De Bartholomaeis 1905, p. 48, nota 1). Saviotti 2020 segue ancora un'altra strada, ipotizzando che il verso apocrifo non sia il 21, né il 23, bensì il 22, il quale funge in effetti da inciso. Riteniamo tuttavia che il verso meno conforme al contesto sia proprio il 23, quello escluso da Linskill: Raimbaut difende la posizione dell'amante timido il quale, per non esporsi all'eventualità di un rifiuto, preferisce tacere e lasciare che siano i sospiri a tradirlo e a manifestare i suoi sentimenti all'amata. I sospiri vengono dunque eletti a veicolo esclusivo dell'amore, pertanto pare superfluo, se non addirittura fuori contesto, il riferimento al messaggio da trasmettere alla dama (v. 23). Pur ammettendo che il verso apocrifo sia effettivamente quello escluso da **C**^{p}, ciò non implica una superiorità della sua lezione rispetto a quella degli altri codici; considerata la ben nota tendenza del suo copista ad apportare correzioni (cfr. Radaelli 2005, p. 50), è infatti probabile che in origine anche **C**^{p} presentasse tutti e tre i versi e che il suo compilatore, avvedutosi dell'errore, abbia provveduto a eliminarne uno.

24. La lezione attestata da **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} *e querren*, deteriore sul piano semantico, è verosimilmente una banalizzazione dell'originaria *enqueran*, tràdita da **C** e parzialmente visibile anche nelle lezioni di **G**^{p}**Q**^{p} (*enqera*) e **T**^{p} (*i qeran*). L'impiego del futuro nell'apodosi, rispetto al presente riportato da **E** (enquerron), è certamente preferibile sul piano logico-semantico.

25. Linskill 1964, p. 240, nota al v. 24, accoglie la lezione di **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} *lo ben q'eu qer faz ma donna·m merir*, reputando ugualmente soddisfacente la versione

alternativa offerta dagli altri testimoni. Harvey-Paterson 2010, p. 1093, nota al v. 25, pur condividendo la soluzione editoriale di Linskill, notano tuttavia che la lezione di **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} prevede una costruzione non altrove attestata del verbo *merir* «in wich *merir lo ben* means 'reward (me) with the favour'». Linskill traduce infatti il verso «I make my lady reward me with the favour I seek», mentre Harvey-Paterson lo rendono con «The favour I seek, I cause my lady to bestow on me!». *merir*, nel significato di 'ricompensare', andrebbe invece costruito, di norma, con l'oggetto diretto (la cosa inanimata) e il dativo della persona (cfr. *Mat*., p. 2220: «*merir* qch *a* qn: récompenser qn de qch»). Tale costruzione è in effetti presente nella lezione di **C**^{p}**E**^{p}**G**^{p}**Q**^{p}**T**^{p} accolta da Saviotti 2020, preferibile del resto anche per il senso: come si evince dai versi precedenti, l'amante prediletto da Raimbaut è colui che non richiede esplicitamente il favore della dama, ma spera di conquistarlo grazie alle proprie buone azioni.

27. Per l'impiego in antico francese del dativo assoluto (nel nostro caso *ma domna*), non introdotto dunque dalla preposizione *a*, cfr. Buridant 2000, pp. 87-91, §§ 56-58; in particolare riscontriamo la costruzione non preposizionale «pour les verbes de sémantisme *dire* / *celer*» (Buridant 2000, p. 89, § 57).

30. Per l'impiego della fortunata metafora ovidiana del mal d'amore, che instaura un'analogia tra la figura del medico e la donna amata dall'io lirico, si rimanda a X, vv. 7-8 e *nota ad locum*. Un discorso metaforico analogo a quello sviluppato in questa strofe e incentrato sulla necessità di svelare la cagione del proprio male, affinché l'amata possa guarirlo tempestivamente, è in Maria di Francia, *Guigemar*: «Mes ki ne mustre s'enferté / a peine en peot aveir santé» (vv. 481-482). — Il ricorso ad espressioni proverbiali introdotte da *fols est qui* è tipico del'*usus scribendi* di Conon: cfr. IV, v. 21 e *nota ad locum*.

31. *ensoage* è terza persona del presente indicativo di *ensoägier* (< *suaviare, *FEW*, XII, p. 325) (*Mat*, p. 1224: «calmer»; cfr. anche *God*, I, p. 451, s.v. *assouagier*: «soulager, adoucir, apaiser, calmer, consoler, reposer, réparer») e ricorre in questa forma solo in antico francese. Come già segnalato da Schultz-Gora 1921, p. 705, il corrispettivo occitano del verbo è infatti *suaujar* (*LR*, V, p. 281, s.v. *suausar*; *SW*, VII, p. 867, s. v. *suaujar*) o *asuaujar* (*LR*, V, p. 281, s.v. *assuauzar*; *SW*, I, p. 94, s.v. *asuaujar*); dal momento che la terza persona del presente indicativo termina in *-auza* (*suauza* / *assuauza*), la forma occitana del verbo non può essere ammessa in sede di rima (la rima è in *-age*). La presenza del rimante *ensoage* (nonché di *malage* al v. 30) costituisce dunque una prova incontrovertibile a favore della veste originaria francese delle strofi di Conon. Quanto alla tradu-

zione della frase *plus greu ensoage*, si è preferito seguire quella offerta da Linskill 1964, p. 237: «harder to ease» rispetto a quella di Saviotti 2017, p. 144, nota 70: «e più difficile la cura» (ma cfr. Saviotti 2020, *Traduction*: «plus difficile à soigner») per salvaguardare il verbo presente nell'originale.

32. **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} recano, insieme a **G**^{p}, la lezione *la*, cui si preferisce la versione di **C**^{p}**E**^{p} *lo*: è evidente che il pronome vada riferito al *malage* del v. 30, da manifestare alla dama affinché costei possa curarlo. La lacuna del verso in **T**^{p} e l'omissione *singularis* del pronome in **Q**^{p} non consentono di inquadrare bene la posizione dei tre codici italiani **G**^{p}**Q**^{p}**T**^{p}; abbiamo visto che **G**^{p} tramanda il medesimo errore di **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}, ma potrebbe esservi incorso in maniera autonoma, avendo forse in mente il corrispettivo occitano di *malage*, ossia *malautia* (cfr. Schultz-Gora 1921, p. 707) o mal interpretando il verbo *ensoage* (forma sconosciuta al provenzale) del verso precedente.

33. La diffrazione manifesta un'evidente difficoltà incontrata in questa sede dai copisti, sfociata poi nelle diverse scelte attuate dagli editori precedenti: Linskill 1964, p. 236, decide, sulla scorta di Schultz-Gora 1921, p. 707, di salvaguardare la lezione dei soli **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p} *puosca desgarir*, suddividendola nel seguente modo: *puosc'ades garir* e interpretando dunque *ades* come avverbio 'subito'. Tale scelta lo obbliga tuttavia a omettere il pronome *lo*, lezione certamente maggioritaria in quanto attestata da **C**^{p}**E**^{p}**I**^{p}**K**^{p}**G**^{p}, al fine di non compromettere la misura del verso. Harvey-Paterson 2010, p. 1094, nota al v. 33, accolgono, sulla scia di Linskill, la lezione del solo **D**^{a} (*puosca desgarir*, con omissione del pronome *lo*), ritenendo che le *lectiones* divergenti rintracciate negli altri codici derivino proprio dall'erronea suddivisione delle parole in *puosca desgarir*. Ammettendo che il pronome *lo* risalga all'originale, non possiamo di conseguenza accogliere la lezione di **D**^{a}**I**^{p}**K**^{p}, giacché determina ipermetria; il verso risulta parimenti ipermetro nella lezione di **E**^{p} e **G**^{p}. La versione di **Q**^{p} è del tutto isolata, mentre quella di **C**^{p}, metricamente corretta, pare denunciare un tentativo seriore di correzione, con l'aggiunta di *que* a inizio verso (condiviso solo con **E**^{p}), nonché dell'avverbio *leu* (*lectio singularis*) e infine con l'omissione del verbo *vol*, tràdito in maniera compatta dal resto della tradizione. Dinanzi a una siffatta situazione, preferiamo condividere la soluzione di Saviotti 2020 e accogliere la lezione di **I**^{p}**K**^{p}, sostituendo però *garir* all'erronea *desgarir*. Si può ipotizzare che all'origine della diffrazione vi sia stata la traduzione del francese monosillabico *puist* nel corrispettivo bisillabico occitano *puosca*.

Bibliografia

1. Manoscritti

C	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389.
C^{p}	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D^{a}	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R.4.4.
E^{p}	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
G^{p}	Milano, Biblioteca Ambrosiana, R. 71 sup.
H	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4.
I	Oxford, Bodleian Library, Douce 308.
I^{p}	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198.
K^{p}	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
M	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844.
N	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845.
O	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846.
O^{p}	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3208.
P	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847.
Q^{p}	Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.
R	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1591.
S^{t}	Stuttgart, König Privatbibliothek, frammento perduto.
T	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615.
T^{p}	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.
U	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050.
V	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406.
X	Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a. fr. 1050.
Z^{a}	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana – knjižnica Zagrebačke nadbiskupije, MR 92.
a	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1490.
e	AB/XIX/1734, fonds Moselle, 1F, n. 11.
vat	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7182.

2. Opere di consultazione

BdT	A. PILLET, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. CARSTENS, Halle 1933.

BEdT — *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di S. Asperti, www.bedt.it.

Cao — *Corpus dell'antico occitano*, coordinatrice M. CARERI, in *Rialto*, in rete all'URL: http://www.rialto.unina.it/Cao/index.html.

COM — *Concordance de l'occitan médiéval*, directeur P. T. RICKETTS, Turnhout 2001, CD-Rom.

DEAF — K. BALDINGER, F. MÖHREN ET AL., *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français*, Tübingen / Québec 1974-.

DMF — *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine 2020, in rete all'URL: http://www.atilf.fr/dmf.

FEW — W. VON WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Dartsellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Schroeder ecc., Bonn ecc. 1922-sgg.

God — F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^au XV^e^siècle*, publié par les soins de J. Bonnard et A. Salmon, 10 voll., Vieweg, Paris 1881-1902.

LR — F. J. M. RAYNOUARD, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.

Mat — T. MATSUMURA, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris 2015.

MIRABILE — Archivio digitale della cultura medievale, www. mirabileweb.it.

MW — U. MÖLK – F. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972.

PD — E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.

PL — J. P. MIGNE, *Patrologiae Cursus completus. Series Latina*, Paris 1844-1865.

REW W. MEYER-LÜBKE, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Winter, Heidelberg 1911-1920.

RHC *Recueil des historiens des croisades*, Paris 1841-1906.

Rialto *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di C. Di Girolamo, www.rialto.unina.it.

RS *G. Raynaudus bibliographie des altfranzösischen Leides*, neu bearbeitet und ergänzt von H. SPANKE, Brill, Leiden 1955.

SW E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Reisland, Leipzig 1894-1924.

TL *Altfranzösisches Wörterbuch*, A. TOBLERS nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von E. LOMMATZSCH, Weidmannsche Buchhandlung, 11 voll., Berlin 1915-1934, poi Wiesbaden 1955-1995.

TLFi P. IMBS, B. QUEMADA ET AL., *Trésor de la langue française informatisé.* Dictionnaire de la langue du XIX^{e} et du XX^{e} siècle (1789-1960), 16 voll., ATILF - CNRS & Université de Lorraine, Paris 1971-1994, in rete all'URL: www.atilf.atilf.fr/tlfi.htm.

TLIO *Tesoro della lingua italiana delle origini*, a cura di P. G. BELTRAMI, CNR - Opera del vocabolario Italiano, Firenze 1998.

TPMA *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichworter des romanisch-germanischen Mittelalters*, begrundet von S. SINGER, 13 voll., de Gruyter, Berlin 1995-2002.

TTC *Troubadours, trouvères and the Crusades*, directed by Linda Paterson, University of Warwick 2014-, in rete all'URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/.

Trouveors *Trouveors. Database della lirica dei trovieri*, a cura di Paolo Canettieri e Rocco Distilo, Roma 2010, in rete all'URL: http://trouveors.lieuweb.eu/.

3. Chiavi bibliografiche

ABRAMOWICZ 1988
M. ABRAMOWICZ, «Le lieu commun et l'imaginaire. Exordes des pastourelles et des chansons de toile», *Romania*, 109 (436), 1988, pp. 472-501.

AKEHURST 1983
F. R. AKEHURST, «Abashed and Impotent: Conon de Béthune's " Si voirement con… " (R. 303)», *Romanic Review*, 74, 1983, pp. 260-270.

ALVAR 1982
C. ALVAR, *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesänger*, Madrid 1982.

ANGELI 2017
Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. ANGELI, ROMA 2017.

ANGLADE 1919-1920
J. ANGLADE, *Las Leys d'Amors*, 4 voll. Toulouse – Paris 1919-1920.

ARCHER – RIQUER 1998
R. ARCHER, I. DE RIQUER, *Contra las mujeres. Poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona 1998.

ARVEDA 1992
A. ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma 1992.

ASPERTI 1994
S. ASPERTI, «Le chansonnier provençal T et l'École poétique sicilienne», *Revue des Langues Romanes*, 98, 1994, pp. 40-78.

ASPERTI 2002
S. ASPERTI, «La tradizione occitanica», in *Lo spazio letterario del Medioevo.* 2. *Il medioevo volgare.* II. *La circolazione del testo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Roma 2002, tomo II, pp. 521-554.

ATCHISON 2005
M. ATCHISON, *The "Chansonnier" of Oxford Bodleian MS Douce 308. Essays and Complete Edition of Texts*, Adershot-Burlington.

AUBRY 1911
P. AUBRY, *Le chansonnier de l'Arsenal, reproduction phototypique du ms. 5198 de la Biblioteque de l'Arsenal*, Paris 1911.

AUGUIS 1824

P. R. AUGUIS, *Les Poètes françois depuis le XII^e^ siècle jusqu'à Malherbe*, vol. II, Paris 1824.

AVALLE 1960
Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di D'A. S. AVALLE, 2 voll., Milano - Napoli 1960.

AVALLE 1993
D'A. S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino 1993.

AVALLE – CASAMASSIMA 1979-1982
Il canzoniere provenzale estense riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni, con introduzione di D'A. S. AVALLE e E. Casamassima, 2 voll., Modena 1979-1982.

BALDWIN 1991
J. W. BALDWIN, *Philippe Auguste et son gouvernement: les fondations du pouvoir royal en France au Moyen Age*, Paris 1991.

BAMPA 2017
Raimbaut de Vaqueiras, *Bella, tan vos ai pregada (BdT 392.7)*, scheda filologica a cura di A. BAMPA, *Rialto*, 2017.

BARBIERI 1995
L. BARBIERI, «Doppie lezioni e arcaismi linguistici pre-vulgata: la stratigrafia delle fonti nel canzoniere provenzale estense (D), *Cultura Neolatina*, 55, 1995, pp. 7-39.

BARBIERI 1999
L. BARBIERI, «Note sul Liederbuch di Thibaut de Champagne», *Medioevo Romanzo*, 23, 1999, pp. 388-416.

BARBIERI 2001
Le liriche di Hugues de Berzé, edizione critica a cura di L. BARBIERI, Milano 2001.

BARBIERI 2002
A. BARBIERI, «Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale: considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare attenzione riguardo alla produzione trovierica)» in *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, a cura di A. BARBIERI, A. Favero, F. Gambino, Alessandria 2002, pp. 35-84.

BARBIERI 2006

L. BARBIERI, «"Deteriores non inanes". Il canzoniere S della lirica in lingua d'oïl», in *"Convivio", Estudios sobre la poesia de cancionero*, eds. V. Beltrán y J. Paredes, Granada 2006, pp. 145-174.

BARBIERI 2010
L. BARBIERI, «Exemples mythologiques de courtoisie dans la lyrique des troubadours», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 53, 2010, pp. 107-127.

BARBIERI 2011
L. BARBIERI, «Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri», in *La tradizione della lirica nel Medioevo Romanzo. Problemi di filologia formale.* Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, a cura di L. Leonardi, Firenze 2011, pp. 179-240.

BARBIERI 2013
L. BARBIERI, «"A mon Ynsombart part Troia": une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours», *Medioevo romanzo*, 37, 2013, pp. 264-295.

BARBIERI 2014
Chardon de Croisilles, *Li departirs de la douce contree* (RS 499), edizione critica a cura di L. BARBIERI, 2014, *TTC*.

BARBIERI 2015a
L. BARBIERI, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico», *Medioevi*, 1, 2015, pp. 45-74.

BARBIERI 2015b
Huon d'Oissy, *Maugré tous sainz et maugré Diu ausi (RS 1030)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2015.

BARBIERI 2015c
Hugues de Berzé, *S'onques nuns hons por dure departie (RS 1126)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2015.

BARBIERI 2015d
Châtelain de Coucy, *Li noveaus tans et mais et vïolete (RS 985, 986)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2015.

BARBIERI 2015e
Châtelain de Coucy, *A vous amant, plus k'a nul'autre gent (RS RS 679)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2015.

BARBIERI 2016a

Conon de Béthune, *Belle doce dame chiere* (*RS 1325, 1131, 1137)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2016.

BARBIERI 2016b
Conon de Béthune, *Ahi! Amors, com dure departie (RS 1125)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2016.

BARBIERI 2016c
Conon de Béthune, *Bien me deüsse targier (RS 1314)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2016.

BARTEAU 1984
F. BARTEAU, «Mais à quoi songeaient donc les croises? (Essai sur quelques chansons de croisade; Thibaut de Champagne, Conon de Béthune, Guy de Coucy», *Revue des Langues Romanes*, 88, 1984, pp. 23-38.

BARTSCH 1866
K. BARTSCH, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1866.

BARTSCH 1870
K. BARTSCH, *Altfranzosische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig 1870.

BARTSCH – WIESE 1927
K. BARTSCH – L.WIESE, *Chrestomathie de l'ancien français*, XII edizione 1927.

BATTELLI 1993
M. C. BATTELLI, «Il codice Parigi Bibl. Nat. F. Fr. 844: un canzoniere disordinato?», in *La filologia romanza e i codici*, a cura di S. Guida e F. Latella, Messina 1993, 2 voll., vol. I, pp. 273-308.

BATTELLI 1996
M. C. BATTELLI, «Les manuscrits et le texte: typologie des recueils lyriques en ancien français», *Revue des langues romanes*, 100, 1996, pp. 111-129.

BATTELLI 1999
M. C. BATTELLI, «Le antologie poetiche in antico-francese, *Critica del testo*, 2, 1999, pp. 141-180.

BAUMGARTNER 1982
E. BAUMGARTNER, «Trouvères et "losengiers"», *Cahiers de civilisation médiévale*, 99-100, 1982, pp. 171-8.

BAUMGARTNER 1983

Poèmes d'amour des XIIe et XIIIe siècles, textes suivis d'exemples musicaux présentés et traduits par E. BAUMGARTNER et F. Ferrand, Paris 1983.

BEC 1968
P. BEC, «La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique», *Cahiers de civilisation médiévale*, 44, 1968, pp. 545-571.

BEC 1977-1978
P. BEC, *La lyrique française au moyen âge (XII^e – XIII^e siècles)*. *Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll., Paris 1977-1978.

BEC 2003
P. BEC, «À propos de deux *partimens* bilingues. *Tenson* réelle ou *tenson* fictive», *"Sempre los camps auràn segadas resurgantas": Mélanges Xavier Ravier*, 2003, pp. 413-428.

BECK 1927
J. BECK, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères. Publiés en Facsimilé et transcrits en notation moderne*, 2 voll., vol. I. *Reproduction phototypique du Chansonnier Cangé (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. français n° 846)*, II. *Transcription des chansons du Chansonnier Cangé. Notes et commentaires*, Paris-Philadelphia 1927.

BECK 1937
J. BECK, *Anthologie de cent chansons de trouvères et de troubadours des XII^e et XIII^e siècles*, Philadelphia 1937.

BECK – BECK 1938
J. BECK, L. BECK, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères. II. Le Manuscrit du Roi. Fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale*, reproduction phototypique publiée avec une introduction, 2 voll., Philadelphia 1938.

BECKER 1942
P. A. BECKER, «Die Kreuzzugslieder von Conon de Béthune und Huon d'Oisi», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 44, 1942, pp. 305-312.

BÉDIER 1906
J. BÉDIER, «Sur deux chansons de croisade», *Romania*, 35, 1906, pp. 379-393.

BÉDIER 1938
J. BÉDIER, *Les chansons de Colin Muset, avec transcription des mélodies par Jean Beck*, Paris 1938.

BÉDIER – AUBRY 1909

J. BÉDIER – P. AUBRY, *Les chansons de croisade avec leurs mélodies*, Paris 1909.

BELDON 2004
V. BELDON, «Osservazioni sulla tradizione manoscritta della lirica d'oc e d'oïl in area lorenese», *Critica del testo*, 7, 2004, pp. 425-446.

BELDON 2017
V. BELDON, *Il Canzoniere di Saint-Germain-des-Prés. Descrizione codicologica e tavola del contenuto*, Padova 2017.

BENTON 1961
J. F. BENTON, «The court of Champagne as a literary center», *Speculum*, 36, 1961, pp. 551-591.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1966
V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi mediolatini e volgari*, 11, 1966, pp. 9-68.

BERTONI 1905
G. BERTONI, *Il Canzoniere provenzale della Riccardiana n°2909*, Dresden 1905.

BERTONI 1907
G. BERTONI, «Le manuscrit provençal D et son histoire», *Annales du Midi*, 19, 1907, pp. 238-243.

BERTONI 1917
G. BERTONI, «La sezione francese del manoscritto provenzale estense», *Archivum romanicum*, 1, 1917, pp. 307-410.

BEZZOLA 1967
R.-R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident. 500-1200. Troisème partie, tome 2: La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, Genève 1967.

BIANCIOTTO 1994
G. BIANCIOTTO, «Na Loba et le plus laid de la meute», in *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, J. Cerquiglini -Toulet, O. Collet (éds.), Genève 1994, pp. 301-20.

BILLY 1989
D. BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale: analyse metrique & modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours & des trouvères*, Montpellier 1989.

BILLY 1999
D. BILLY, «Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: tenson, partimen et expressions synonymes», in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, a cura di M. Pedroni e A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 237-313.

BLAKESLEE 1985
M. BLAKESLEE, «"Lo Dous Jock Sotils": la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours», *Cahiers de civilisation médiévale*, 28, 1985, pp. 213-222.

BOURCIEZ 1967
É. BOURCIEZ, *Phonétique française. Étude historique*, Paris 1967.

BOURGAIN 1982
P. BOURGAIN, «L'emploi de la langue vulgaire dans la littérature au temps de Philippe Auguste», in *La France de Philippe Auguste: Le temps des mutations.* Actes du colloque international organisé par le CNRS, Paris, 29 septembre-4 octobre 1980, éd. R.-H. Bautier, Paris 1982, pp. 765-784.

BRAKELMANN 1867-1868
J. BRAKELMANN, «Die altfranzösische Liederhandschrift Nro 389 der Stadtbibliothek zu Bern. Fonds Mouchet 8 der pariser kaiserlichen Bibliothek», in *Archiv für das Studium der neuren Sprachen und Literaturen*, 41, 1867, pp. 339-376; 42, 1868, pp. 73-83 e 241-391; 43, 1868, pp. 241-394.

BRAKELMANN 1870-1891
J. BRAKELMANN, *Les plus anciens chansonniers français*, Paris, Bouillon, 1870-1891.

BRITTAIN 1937
F. BRITTAIN, *The Medieval Latin and Romance Lyric to A.D. 1300*, Cambridge 1937.

BRUGNOLO 1983
F. BRUGNOLO, «Appunti in margine al discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras», in *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma 1983, pp. 69-103.

BRUGNOLO – CAPELLI 2011
F. BRUGNOLO – R. CAPELLI, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Roma 2011.

BRUNDAGE 1969

J. A. BRUNDAGE, *Medieval Canon Law and the Crusader*, Madison-Milwakee-London 1969.

BRUNETTI 1990
G. BRUNETTI, «Sul canzoniere provenzale T (Parigi, bibl. Nat., F. fr. 15211)», *Cultura Neolatina*, 60, 1990, pp. 45-73.

BRUNETTI 1991
G. BRUNETTI, «Per la storia del manoscritto provenzale T», *Cultura Neolatina*, 61, 1991, pp. 27-41.

BRUNI 1988
Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza, a cura di F. BRUNI, Palermo 1988.

BUCHON 1840
J. A. C. BUCHON, *Recherches et matériaux pour servir à une histoire de la domination française aux XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles dans les provinces démembrées de l'empire grec à la suite de la quatrième croisade*, vol. 1, Paris 1840.

BUR 1982
M. BUR, «Rôle et place de la Champagne dans le royaume de France au temps de Philippe Auguste», in *La France de Philippe Auguste: Le temps des mutations.* Actes du colloque international organisé par le CNRS, Paris, 29 septembre-4 octobre 1980, éd. R.-H. Bautier, Paris 1982, pp. 237-254.

BURGESS 1970
G. S. BURGESS, *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*, Genéve 1970.

BURIDANT 2000
C. BURIDANT, *Grammaire nouvelle de l'ançien français*, Paris 2000.

CAÏTI-RUSSO 2006
G. CAÏTI-RUSSO, «Appunti per una lettura Malaspiniana del contrasto bilingue di Ramblado di Vaqueiras», in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*. Atti del convegno per Genova Capitale della Cultura Europea 2004, a cura di M. Lecco, Alessandria 2006, pp. 189-204.

CAÏTI-RUSSO 2009
G. CAÏTI-RUSSO, «Raimbaut de Vaqueiras, *Domna, tant vos ai prejada* (*BdT* 392.7)», *Lecturae tropatorum*, 2, 2009, pp. 1-21, in rete all' URL http://www.lt.unina.it/CaitiRusso-2009

CALLAHAN – GROSSEL – O'SULLIVAN 2018

Thibaut de Champagne, Les Chansons. Textes et melodies. Édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par C. CALLAHAN, M.- G. GROSSEL et D. E. O'SULLIVAN, Paris 2018.

CANETTIERI 1995
P. CANETTIERI, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995.

CARAPEZZA 2004a
F. CARAPEZZA, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli 2004.

CARAPEZZA 2004b
«INTAVULARE». Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da A. Ferrari). *I. Canzonieri provenzali. 6. Milano, Biblioteca Ambrosiana, **G** (R 71 sup.)*, a cura di F. CARAPEZZA, Modena 2004.

CARERI 2015
M. CARERI, «Per una tipologia dei copisti della *Chanson d'Aspremont*. Con una riflessione sulle modalità di copia dei testi in versi», in *Codici, testi, interpretazioni: studi sull'epica romanza medievale*, a cura di P. Di Luca e D. Piacentino, Napoli 2015.

CARRARA 1978
A. CARRARA, «Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione lirica occitanica», *Spicilegio moderno*, 9, 1978, pp. 90-120.

CEPRAGA 2001
D. O. CEPRAGA, «Canto e racconto: appunti sui generi lirico-narrativi nella tradizione oitanica», *Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 15, 2001, pp. 331-349.

CEPRAGA 2004
D. O. CEPRAGA, «Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi», *Critica del testo*, VII, 2004, pp. 391-424.

CHIAMENTI 2001
M. CHIAMENTI, «Cinque testi non attribuibili a Colin Muset», *Studi mediolatini e volgari*, 47, 2001, pp. 239-249.

CHIAMENTI 2005
M. CHIAMENTI, *Colin Muset. Poesie*, Roma 2005.

CLUZEL 1969

La poésie lyrique d'oïl, Les origines et les premiers trouvères, *Textes d'études*, deuxième édition refondue par I. M. CLUZEL et J. D. Mouzat, Paris 1969.

COLLINS – COOK – HARMON 1982
F. COLLINS – R. F. COOK – R. HARMON, *A Medieval Songbook: Troubadour and Trouvère*, Charlottesville 1982.

CONTINI 1986
G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Milano 1986.

CREMONESI 1955
C. CREMONESI, *Lirica francese del Medio Evo*, Varese-Milano, 1955.

CREMONESI 1977
C. CREMONESI, «Conon de Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal», in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di G. Varanini e P. Pinagli, Padova 1977, pp. 233-244.

CROPP 1974
G. M. CROPP, «L'apr. *retener*: Son sens et son emploi dans la poésie des troubadours», in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philology romanes offerts à Charles Rostaing*, Liège 1974, pp. 179-200.

CROPP 1975
G. M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975.

CROPP 2003
G. M. CROPP, «Felony and Courtly Love», *The Court Reconvens: Courtly Literature Across the Disciplines.* Selected Papers from the Ninth Triennal Congress of the International Courtly Literature Society (University of British Columbia, 25-31 july 1998), ed. By B. K. Altmann and C. W. Carrol, Brewer, Cambridge 2003, pp. 73-80.

CULLMAN 1914
A. CULLMAN, *Die Lieder un Romanzen des Audefroi le Bastard. Kritische Ausgabe nach allen Handschriften*, Niemeyer 1914.

CURTIUS 1992
E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, ed. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci (Firenze) 1992.

D'HEUR 1963

J.-M. D'HEUR, «Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Bèthune (R 1125)», *Cultura neolatina*, 23, 1963, pp. 73-89.

DE BARTHOLOMAEIS 1905

V. DE BARTHOLOMAEIS, «De Rambaut e de Coine», *Romania*, 34(133), 1905, pp. 44-54.

DE LA BORDE 1780

J.-B. DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. 2, Paris 1780.

DE LOLLIS 1886

C. DE LOLLIS, «Il Canzoniere provenzale O (Cod. Vat. 3208)», *Atti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filosofiche*, serie quarta, 2, 1886, pp. 4-111.

DE LOLLIS 1889

C. DE LOLLIS, «Ricerche intorno a canzonieri provenzali di eruditi italiani del sec. XVI», *Romania*, 71, 1889, pp. 453-468.

DEL MONTE 1955

Peire d'Alvernha, Liriche, Testo, traduzione e note a cura di A. DEL MONTE, Torino 1955.

DIJKSTRA 1995

C. T. J. DIJKSTRA, *La chanson de croisade: étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam 1995.

DI LUCA 2005

P. DI LUCA, «I trovatori e i colori», *Medioevo romanzo*, 24, 2005, pp. 1-83.

DI LUCA 2008

P. DI LUCA, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008.

DINAUX 1843

A. DINAUX, *Trouvères, jongleurs et ménestrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, 4 voll., Paris 1837-1863, vol. III: *Les trouvères artésiens*, Paris et Valenciennes 1843.

DRAGONETTI 1959

R. DRAGONETTI, «Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les "Arts d'aimer". Contribution à l'étude de la thématologie courtoise», *Romanica gandensia*, 7, 1959, pp. 5-48.

DRAGONETTI 1960

R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la réthorique médiévale*, Bruges 1960.

DU CHESNE 1639

A. DU CHESNE, *Histoire généalogique de la maison de Béthune*, Paris 1639.

DUFOURNET 1989

J. DUFOURNET, *Anthologie de la poésie lyrique française des XII e et XIII e siècles*, Paris 1989.

DUFOURNET 2008a

J. DUFOURNET, «Conon de Béthune: entre poésie et croisade», in *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*. Études reunies par M. G. Grossel et J.-C. Herbin, Valenciennes 2008.

DUFOURNET 2008b

J. DUFOURNET, *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris 2008.

FARAL 1924

E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle: Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1924.

FLOQUET 2012

O. FLOQUET, «Sull'e parassita anglo-normanna nei nessi muta cum liquida», in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Roma 2012.

FORMISANO 1980

L. FORMISANO, *Gointier de Soignies, Il canzoniere*, edizione critica a cura di L. FORMISANO, Milano 1980.

FORMISANO 1993

L. FORMISANO, «Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl», in *La filologia romanza e i codici*, a cura di S. Guida e F. Latella, Messina 1993, 2 voll., vol. I, pp. 131-152.

FORMISANO 1998

L. FORMISANO, «Troubadours, trouvères, Siciliens», in *Le rayonnement des troubadours.* Actes du colloque de l'AIEO. Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 octobre 1995, edités par Anthonius H. Touber, Amsterdam 1998, pp. 109-124.

FORMISANO 2000

L. FORMISANO, «Sul libro di poesia di Adam de la Halle», in «*Carmina semper et citharae cordi*», Études de philologie et de métrique offertes à A. Menichetti, Genève 2000, pp. 227-246.

FORMISANO 2008
L. FORMISANO, «La lyrique d'oïl dans le cadre du mouvement troubadouresque», in *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*. Études reunies par M. G. Grossel et J.-C. Herbin, Valenciennes 2008.

FORMISANO 2009
L. FORMISANO, «Riflessioni sulla lirica d'oïl: il contesto e i tratti pertinenti», in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova 2009, pp. 313-335.

FORMISANO 2012
L. FORMISANO, *La lirica*, Bologna 2012.

FOUCHÉ 1958
P. FOUCHÉ, *Phonétique historique du français*, 3 voll., Paris 1958.

FOUCHÉ 1967
P. FOUCHÉ, *Morphologie historique du français. Le verbe*, Paris 1967.

FOULET 1930
L. FOULET, *Petite syntaxe de l'ançien français*, Paris 1930.

FOX 1950
J. H. FOX, *Robert de Blois, son oeuvre didactique et narrative. Étude linguistique et littéraire suivie d'une édition critique avec commentaire et glossaire de l'"Enseignement des princes" et du "Chastoiement des dames"*, Paris 1950.

FRANCHI 2006
C. FRANCHI, "*Trobei pastora*" *Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria 2006.

FRANK 1952-1956
I. FRANK, *Trouvères et Minnesänger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XIIe siècle*, 2 voll., Saarbrücken 1952-1956.

FRAPPIER 1963
J. FRAPPIER, *La poésie lyrique en France aux XII et XIII siècles*, Paris 1963.

FRATTA 1996

Peire d'Alvernhe, *Poesie*, ed. a cura di A. FRATTA, Roma 1996.

GAMBINO 2009
Salutz d'amor. Edizione critica del "corpus" occitanico, a cura di F. GAMBINO, introduzione e nota ai testi di S. Cerullo, Roma 2009.

GAMBINO 2011
Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di F. GAMBINO, Alessandria 2011.

GARAVINI 1962
Geoffroy de Villehardouin, *La conquista di Costantinopoli*, a cura di F. GARAVINI, Torino 1962.

GATTI 2019
L. GATTI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma 2019, in rete all'URL http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5850_Gatti_Lirica_trovierica_interior_OA.pdf

GATTI 2019a
«Per "Fine Amours claimme en moi par hiretage"», *Cognitive philology*, 12, 2019, in rete.

GAUNT 1993
S. GAUNT, «Pour une esthétique de l'obscène chez les troubadours», in *Atti del Secondo Congresso Internazionale dell' AIEO*, 2 voll. Torino 1987, vol. I, pp. 101-117.

GAUNT 2006
S. GAUNT, *Martyrs to Love: Love and Death in Medieval French and Occitan Literature*, Oxford 2006.

GAUNT – HARVEY – PATERSON 2000
Marcabru: A Critical Edition, by S. GAUNT, R. HARVEY and L. PATERSON, with J. H. Marshall as philological adviser, and with the assistance of M. Florence, Cambridge 2000.

GENNRICH 1918
F. GENNRICH, *Musikwissenschaft und romanische Philologie, ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft*, Halle 1918.

GENNRICH 1921
«Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und provenzalischer Lieder», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 41, 1921, pp. 289-346.

GENNRICH 1922
F. GENNRICH, «Zu den Liedern des Conon de Béthune», *Zeischrift für romanische Philologie*, 42, 1922, pp. 239-241.

GENNRICH 1958
F. GENNRICH, *Exempla altfranzösischer Lyrik: 40 altfranzösische Lieder*, Musikwiss. Stud.-Bibl. 17, Darmstadt 1958.

GEROLD 1936
T. GEROLD, *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle*, Paris 1936.

GLESSGEN 2017
M. GLESSGEN, «La genèse d'une norme en français au Moyen Âge: mythe et réalité du francien», *Revue de Linguistique Romane*, 81(323), 2017, pp. 313-397.

GOSSEN 1970
C. T. GOSSEN, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris 1970.

GOUIRAN 1982
G. GOUIRAN, «Bertran de Born et la troisième croisade. Essai de datation de deux chansons», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 39, 1982, pp. 127-142.

GOUIRAN 1985
L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born, éd. critique, trad. et notes par G. GOUIRAN, 2 voll.,Aix-en-Provence 1985.

GRESTI 2001
P. GRESTI, «La canzone "S'ieu trobes plazer a vendre" di Bartolome Zorzi (PC 74.15)» in *Italica – Raetica – Gallica..Studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, herausgegeben von P. Wunderli, I. Werlen und M. Grünert, Tübingen und Basel 2001, pp. 521-537.

GRESTI 2011
P. GRESTI, *Antologia delle letterature romanze del Medioevo*, Bologna 2011.

GRÖBER 1877
G. GRÖBER, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2, 1877, pp. 337-670.

GRÖBER-VON LEBINSKI 1879
«Collation der Berner Liederhs. 389», *Zeitschrift fu ̈r romanische Philologie*, 3, 1879, pp. 39-60.

GROS 2012

G. GROS, «Comment peut-on être artésien? Réflexions sur la Chanson III de Conon de Béthune», in *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XIIe et XVIe siècles*, éd. par Masse M.-S. et A.-P. Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2012, pp. 25-40.

GROSSEL 1997

M.-G. GROSSEL, «Fausse Amour, Dame déloyable et autres "Losengiers": remarques sur le theme de la "félonie" chez les trouvères», *Félonie, trahison, reniements au moyen âge.* Actes du Colloque de Montpellier (Montpellier, 1997), Université de Montpellier, Montpellier 1997, pp. 197-218.

GROSSEL 2004

M.-G. GROSSEL, «Quand le monde entre dans la chanson. Chansons politiques, chansons de croisade, serventois et autres tensons de trouvères», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 11, 2004, pp. 213-230.

GROSSEL 2008

M.-G. GROSSEL, *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*. Études reunies par M.-G. GROSSEL et J.-C. Herbin, Valenciennes 2008.

GRUBER 1983

J. GRUBER, «Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts», *Beihefte zur ZRP*, 194, 1983, pp. 242-255 [trad. it. di M. Bonafin: «Il dibattito cifrato sull'amore fra i trovieri Gillés de Viés-Maisons, Gace Brulé e Chastelain de Couci», in *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna 1990, pp. 339-356.

GUBBINI 2015

G. GUBBINI, «Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oïl», in "*Ragionar d'amore*". *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria e L. Leonardi, Firenze 2015, pp. 83-97.

GUIDA 1992a

S. GUIDA, *Canzoni di crociata*, Parma 1992.

GUIDA 1992b

S. GUIDA, «Canzoni di crociata ed opinione pubblica del tempo», in *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche.* Atti del Colloquio internazionale. Verona, 4-6 aprile 1990, Soveria Mannelli 1992, pp. 41-52.

GUIDA – LARGHI 2014

S. GUIDA – G. LARGHI, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014.

HARVEY – PATERSON 2010
R. HARVEY – L. PATERSON, *The Troubadour "Tensos" and "Partimens". A Critical Edition*, 3 voll., in collaboration with A. Radaelli and C. Franchi, W. Meliga, G. Noto, Z. Verlato, C. Zeni, Cambridge 2010.

HATSIKIRIAKOS 2020
Musiche da una corte effimera: lo Chansonnier du Roi (BnF f. fr. 844) e la Napoli dei primi angioini, Verona 2020.

HERREN 1981
M. HERREN, «The Etymology of Vulgar Latin Matus (Mattus) and Matare (Mattare)», *Classical Philology*, 76(4), 1981, pp. 286-296.

HOEPFFNER 1946
E. HOEPFFNER, «Un ami de Bertran de Born: "Mon Isembart"», in *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Paris 1946, pp. 15-22.

HUET 1912
G. HUET, *Chansons et descorts de Gautier de Dargies*, Paris 1912.

HUYGENS 2002
Petri Blesensis Tractatus duo: Passio Reginaldi principis Antiochie, Conquestio de dilatione vie Ierosolimitane, hrsg. von R. B. C. HUYGENS, mit einem Appendix "Aus dem Libellus de penitentia et de diversis temptationibus", Turnhout 2002.

IMBS 1956
P. IMBS, *Les propositions temporelles en ançien français. La determination du moment*, Paris 1956.

INEICHEN 1969
G. INEICHEN, «Autour du graphisme des chansons françaises à tradition provençale», *Travaux de linguistique et de littérature*, 7, 1969, pp. 203-218.

JEANROY 1892
A. JEANROY, «Sur deux chansons de Conon de Béthune», *Romania*, 21, 1892, pp. 418-424.

JEANROY 1898
A. JEANROY, «Une imitation d'Albert de Sisteron par Mahieu le Juif», *Romania*, 27, 1898, pp. 148-150.

JEANROY 1913

A. JEANROY, «Notes sur l'histoire d'un chansonnier provençal», in *Mélanges offerts à M. Emile Picot*, 2 voll., Paris 1913, vol I, pp. 525-533.

JEANROY 1918
A. JEANROY, *Bibliographie sommaire des chasonniers français du moyen âge. Manuscrits et éditions*, Paris 1918.

JEANROY – AUBRY 1909-1910
A. JEANROY – P. AUBRY, *Le Chansonnier de l'Arsenal (trouvères du XIIe-XIIIe siècle). Réproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris 1909-1910.

JEANROY – LÅNGFORS 1921
A. JEANROY – A. LÅNGFORS, *Chansons satiriques et bachiques du XIIIe siècle*, Paris 1921.

JEANROY – SALVERDA DE GRAVE 1913
Poésies de Uc de Saint-Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par A. JEANROY et J. J. SALVERDA DE GRAVE, Toulouse 1913.

JENSEN 1974
F. JENSEN, *The syntax of the Old French subjunctive*, Paris 1974.

JENSEN 1990
F. JENSEN, *Old French and Comparative Gallo-Romance Syntax*, Tübingen 1990.

JODOGNE 1964
O. JODOGNE, «La personnalité de l'écrivain d'oïl du XII^{e} siècle au XIV^{e} siècle», in *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^{e} au XIV^{e} siècle,* Paris 1964, pp. 87-104.

JORET 1970
C. JORET, *La rose dans l'antiquité et au moyen âge*, Genève 1970.

JUNG 1986
M.-R JUNG, «A propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oïl», *Studi francesi e provenzali 84/85 (Vulgaria Quaderni 8/9)*, L'Aquila 1986, pp. 5-36.

KASTNER 1933
L. E. KASTNER, «Concerning a Certain Allusion in a Provençal Canso», *Medium Aevum*, 2, 1933, pp. 140-142.

KELLER 1844

A. KELLER, *Romwart, Beiträge zur Kunde mittelalterlichen Dicthung aus italianischen Bibliotheken* , Mannheim, Bassermann – Paris 1844.

KLEIBER 1978a
G. KLEIBER, *Le mot "ire" en ancien français (XIe-XIIIe siècles). Essai d'analyse sémantique*, Paris 1978.

KLEIBER 1978b
G. KLEIBER, «Sur l'emploi adversatif de "mais" et de "ainz (ainçois)" en ancien français», *Travaux de linguistique et de littérature*, 16, 1978, pp. 271-293.

KÖHLER 1964
E. KÖHLER, «Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7 (25), 1964, pp. 27-51.

KÖHLER 1976
E. KÖHLER, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova 1976.

LACANALE 2019
*Edizione diplomatica del canzoniere **Q** (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909)*, a cura di M. LACANALE, *Cao*, 2019.

LACHIN 2004
G. LACHIN, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

LACHIN 1995
G. LACHIN, «Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale», in *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause.* Atti del XVI e XVII Convegno interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), a cura di G. Peron, Padova 1995, pp. 267-304.

LACHIN 2004
G. LACHIN, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

LACHIN 2008
G. LACHIN, «Introduzione. Il primo canzoniere», in *I trovatori e nel Veneto e a Venezia*. Atti del convegno Internazionale (venezia, 28-31 ottobre 2004), Roma-Padova 2008, pp. XIII-CV.

LANNUTTI 1999
Guiot de Dijon, Canzoni, a cura di M. S. LANNUTTI, Firenze 1999.

LANNUTTI 2011

M. S. LANNUTTI , «Sulle raccolte miste della lirica galloromanza», in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, a cura di L. Leonardi, Firenze 2011, pp. 153-178.

LATELLA 2014
F. LATELLA, «Un marchese senza casato, una singolar(e) tenzone. Conon de Béthune, L'autrier avint en cel autre païs, vv. 39-40», *Studi mediolatini e volgari*, 60, 2014, pp. 99-127.

LATELLA 2015
F. LATELLA, «Peire Vidal, *Pus ubert ai mon ric thesaur* (*BdT* 364.38)», *Lecturae tropatorum*, 8, 2015, pp. 1-32, in rete all'URL: http://www.lt.unina.it/Latella-2015.pdf

LAVIS 1972
G. LAVIS, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen âge (XII^e^-XIII^e^ s.). Etude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris 1972.

LAZZERINI 2000
L. LAZZERINI, «Un'ipotesi sul dittico dell' "estornel" (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabru)», *Studi Mediolatini e Volgari*, 46, 2000, pp. 121-166.

LEA 1982
E. LEA, *Altfranzösische Liebeslyrik*, Leipzig 1982.

LEFÈVRE - MÉNARD 1968
Y. LEFÈVRE – P. MÉNARD, *Manuel d'ancien français*, vol. III, *Syntaxe*, par Philippe Ménard, Bordeaux 1968.

LEFÈVRE 1982
Y. LEFÈVRE, «L'image du roi chez les poètes», *La France de Philippe Auguste: le temps des mutations.* Actes du colloque international organisé par le CNRS, Paris, 29 septembre-4 octobre 1980, éd. R.-H Bautier, Paris 1982, pp. 133-144.

LEÓN GÓMEZ 2012
M. LEÓN GÓMEZ, *El cançoner C (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856)*, Firenze 2012.

LEPAGE 1981
L'œuvre lyrique de Richard de Fournival, édition critique par Y. G. LEPAGE, Ottawa 1981.

LEPAGE 1994
Y. G. LEPAGE, *L'oeuvre lyrique de Blondel de Nesle. Textes*, édition critique, avec introduction, notes et glossaire, Paris 1994.

LEROND 1964
A. LEROND, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e^ – début du XIII^e^ siècle)*, Paris 1964.

LE ROUX DE LINCY 1841-1842
A. J. V. LE ROUX DE LINCY, *Recueil de chants historiques français depuis le XIIe jusqu'au XVIe siècle*, 2 voll., Paris 1841-1842.

LEVY 1936
R. LEVY, «Le symbole du saule chez Conon de Béthune», *Publications of the Modern Language Association of America*, 51 (1), 1936, pp. 26-30. d'

LINDELÖF – WALLENSKÖLD 1902
«Les chansons de Gautier d'Épinal, édition critique par U. LINDELÖF et A. WALLENSKÖLD», in *Mémoires de la Société Néophilologique à Helsingfors*, vol. III, 1902, pp. 205-318.

LINSKILL 1964
The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras, edited by J. LINSKILL, La Halle 1964.

LOMBARDI – CARERI 1998
«INTAVULARE». Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da A. Ferrari). *I. Canzonieri provenzali. 1. Biblioteca Apostolica Vaticana, **A** (Vat. Lat. 5232), **F** (Chig. L. IV. 106), **L** (Vat. Lat. 3026), **O** (Vat. Lat. 3208)*, a cura di A. LOMBARDI; ***H** (Vat. Lat. 3027)*, a cura di M. CARERI, Città del Vaticano 1998.

LONGNON 1978
J. LONGNON, *Les compagnons de Villehardouin. Recherches sur les croisés de la quatrième croisade*, Genève 1978.

LUCHAIRE 1980
A. LUCHAIRE, *Philippe Auguste et son temps*, Paris 1980.

LUCE-DUDEMAINE 1987
D. LUCE-DUDEMAINE, «La vieille femme, l'amour et le temps perdu», in *Vieillesse et vieillissement au moyen âge*, Aix-en-Provence 1987, pp. 215-225.

MAININI 2019

Chansons de toile. Canzoni lirico-narrative in figura di donna, a cura di L. MAININI, Roma 2019.

MANCINI 1987
M. MANCINI, «"Tan volh sa senhoria": Sulla metafora feudale nei trovatori», *Medioevo romanzo*, 12, 1987, pp. 241-260.

MANCINI 1993
M. MANCINI, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna 1993.

MANCINI 1997
M. MANCINI, *La letteratura francese medievale*, Bologna 1997.

MANCINI 2003
M. MANCINI, *Bernart de Ventadorn, Canzoni*, Roma 2003.

MARY 1967
A. MARY, *Anthologie poétique française: Moyen Age*, 2 voll.., Paris 1967.

MATORÉ 1985
G. MATORÉ, *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris 1985.

MÄTZNER 1853
E. MÄTZNER, *Altfranzösische Lieder, berichtigt und erläutert*, Berlin 1853.

MELIGA 1993
W. MELIGA, «I canzonieri trobadorici I e K», in *La filologia romanza e i codici.* Atti del Convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), a cura di S. Guida e F. Latella, 2 voll., Messina 1993, vol. I, pp. 57-70.

MELIGA 1999
W. MELIGA, «La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK», *Rivista di studi testuali*, 1, 1999, pp. 159-182.

MELIGA 2001
«INTAVULARE». Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da A. Ferrari). *I. Canzonieri provenzali. 2. Paris, Bibliothèque nationale de France, **I** (fr. 854), **K** (fr. 12473)*, a cura di W. MELIGA, Modena 2001.

MELIGA 2008
W. MELIGA, «I canzonieri IK: la tradizione veneta allargata», in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a cura di G. Lachin, presentazione di F. Zambon, Roma-Padova 2008.

MÉNARD 1983
Les poésies de Guillaume le Vinier, publiées par P. MÉNARD, Genève 1983.

MÉNARD 1987
P. MÉNARD, «"Vos douces amours me hastent": Sens et emploi du mot amours au pluriel en ançien français», in *Études de lexicologie: Lexicographie et stylistique offertes à Georges Matoré*, Paris 1987, pp. 141-158.

MÉNARD 1993
P. MÉNARD, «"Amours" au pluriel dans les rondeaux et les refrains», in *Studies in Honor of Hans-Erich Keller*, a cura di R. T. Pickens, Kalamazoo 1993, pp. 213-225.

MÉNARD 1994
P. MÉNARD, *Syntaxe de l'ancien français*, 4e édition revue, corrigé et augmentée, Bordeaux 1994.

MENEGHETTI 1991
M. L. MENEGHETTI, «Uc de Saint-Circ tra filologia e divulgazione (su data formazione e fini del 'liber Alberici')», in *Il Medioevo nella Marca: trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*. Atti del Convegno (Treviso, 28-29 settembre 1990), a cura di M.L. Meneghetti e F. Zambon, Treviso 1991, pp. 115-128.

MENEGHETTI 1992
M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori: la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992.

MENEGHETTI 1995
M. L. MENEGHETTI, «Uno stornello nunziante. Fonti, significato e datazione dei due "vers" dell' "Estornel" di Marcabru», in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria 1995, pp. 47-63.

MENEGHETTI 2003
M. L. MENEGHETTI, «Parodia e auto-parodia, Il caso Conon de Béthune (R 1325)», *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris 2003, pp. 69-85.

MENEGHETTI 2009
M. L. MENEGHETTI, «I confini del "grand chant courtois"», in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, a c. di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova 2009, pp. 295-312.

MENICHETTI 2015
C. MENICHETTI, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg 2015.

MEYER 1866-1868
P. MEYER, «Rapport sur une mission littéraire en Angleterre», in *Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, 2e série, vol. III, 1866, pp. 247-328, e vol. V, 1868, pp. 154-162 e 216-244.

MEYER – RAYNAUD 1892
P. MEYER – G. RAYNAUD, *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. Nat. fr. 20050), reproduction phototypique*, vol. 1, Paris 1892.

MICHEL 1830
F. MICHEL, *Chansons du Châtelain de Couci, revues sur tous les manuscrits*, Paris 1830.

MINERVINI 2010
L. MINERVINI, «Le français dans l'Orient latin (XIIIe-XIVe siècles). Éléments pour la caractérisation d'une *scripta* du Levant», *Revue de linguistique romane*, 293-294 (74), 2010, pp. 119-198.

MOIGNET 1988
G. MOIGNET, *Grammaire de l'ancien français*. *Morphologie – Syntaxe*, Paris 1988.

MONE 1938
F. J. MONE, «Minnelieder», *Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit*, 7, 1838, coll. 411-412.

MONFRIN 1955
J. MONFRIN, *Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856)*, in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, 2 voll., Paris 1955, vol. II, pp. 292-312.

MORAWSKI 1925
J. MORAWSKI, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris 1925.

MORENO 1999
P. MORENO, *«Intavulare». Tables de chansonniers romans (série coordonée par Madeleine Tyssens). II. Chansonniers français. 3. C (Bern, Burgerbibliothek 389)*, Liège 1999.

MUSSAFIA 1867
A. MUSSAFIA, «Del codice Estense di rime provenzali», *Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe*, 55, 1867, pp. 339-450.

NELLI 1963
R. NELLI, *L'érotique des troubadours*, Toulouse 1963.

NEWCOMBE 1990
T. H. NEWCOMBE, «Remarks on the Themes and Structure of the Medieval Provençal "Comjat"», *Nottingham Medieval Studies*, 34, 1990, pp. 33-63.

NOTZ 1987
M.-F. NOTZ, «L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale: exclusion fictive et réalité poétique», in *Vieillesse et vieillissement au moyen âge*, Aix-en-Provence 1987, pp. 227-242.

OULMONT 1913
C. OULMONT, *La poésie française du Moyen-Âge*, Paris 1913.

PADEN 1976
W. PADEN, «Bertran de Born in Italy», in *Italian Literature. Roots and Branches. Essays in Honor of Thomas Goddard Bergin*, ed. by G. Rimanelli and K. J. Atchity, New Haven, 1976, pp. 39-66.

PADEN – SANKOVITCH – STÄBLEIN 1986
W. D. PADEN – T. SANKOVITCH – P. H. STÄBLEIN, *The poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkley - Los Angeles 1986.

PALUMBO 2018
G. PALUMBO, «L'art d'éditer les anciens textes: Joseph Bédier philologue, entre théorie et pratique», in *L'Ombre de Joseph Bédier: théorie et pratique éditoriales au XX^e siècle*, éd. C. Baker, M. Barbato, M. Cavagna et Y. Greub, Strasbourg 2018, pp. 91-124.

PARIS – LANGLOIS 1917
G. PARIS – E. LANGLOIS, *Chrestomathie du moyen âge*, Paris 1897; X edizione 1917.

PARIS 1833
P. PARIS, *Le Romancero françois, histoire de quelques anciens trouvères et choix de leurs chansons*, Paris 1833.

PATERSON 1975
L. M. PATERSON, *Troubadours and Eloquence*, Clarendon Press, Oxford 1975.

PATERSON 2012

L. M. PATERSON, «Greeks and Latins at the time of the Fourth Crusade: Patriarch John X Kamateros and a Troubadour Tenso», in *Languages of love and hate conflict: communication and identity in the medieval Mediterranean*, ed. by S. Lambert and H. J. Nicholson, Turnhout 2012, pp. 119-140.

PATERSON 2013
Bertran de Born, *Ara sai eu de pretz qals l'a plus gran (BdT 80.4)*, scheda filologica, *Rialto*, 2013.

PATERSON 2018
L. M. PATERSON, *Singing the Crusades: French and Occitan Lyric Responses to the Crusading Movements, 1137-1336*, Cambridge 2018.

PAUPHILET 1952
A. PAUPHILET, *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Paris 1952.

PAYEN 1918
J. C. PAYEN, *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen age (manuscrits et editions)*, Paris 1918.

PAYEN 1974
J. C. PAYEN, «"Peregris": de l' "amor de lonh" au congé courtois. Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade», *Cahiers de civilization medieval*, 17, 1974, pp. 247-255.

PERAINO 2019
J. H. PERAINO, «Taking *Notae* on King and Clerc. Thibaut, Adam and the Medieval Readers of the "Chansonnier de Noailles (T-trouv)"», in *Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, edited by J. Saltzstein, Leiden 2019, pp. 121-150.

PETERSEN DYGGVE 1934
H. PETERSEN DYGGVE, *Onomastique des trouvéres*, Helsinki 1934.

PETERSEN DYGGVE 1938
H. PETERSEN DYGGVE, «Moniot d'Arras et Moniot de Paris», *Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors*, 13, 1938, pp. 3-252.

PETERSEN DYGGVE 1942a
H. PETERSEN DYGGVE, «Personagges historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^{e} et XIII^{e} siècles. XIV: Identification de Noblet, ami de Conon de Béthune, Gace Brulé et Pierre de Molins», *Neuphilologische Mitteilungen*, 43 (1), 1942, pp. 7-20.

PETERSEN DYGGVE 1942b

H. PETERSEN DYGGVE, *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France. Vieux-Maisons, Membrolles, Mauvoisin, Trie, L'Isle-Adam, Nesle, Harnes*, Helsinki 1942.

PETERSEN DYGGVE 1945
H. PETERSEN DYGGVE, «Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII[e] et XIII[e] siècles. XXIV: Garnier d'Arches et son destinataire "le bon marquis"», *Neuphilologische Mitteilungen*, 46 (3), 1945, pp. 123-153.

PETERSEN DYGGVE 1951
H. PETERSEN DYGGVE, *Gace Brulé trouvère champenois, édition des chansons et étude historique*, Helsinki 1951.

PICOT 1975
G. PICOT, *La poésie lyrique au Moyen Âge*, 2 voll., Paris 1975.

PLANCHE 1989
A. PLANCHE, «De quelques aveux… À propos de deux trouvères», in *Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*. Hommage à Jean Charles Payen, Caen 1989, pp. 285-294.

POPE 1952
M. K. POPE, *From Latin to Modern French with especial consideration of anglo-norman. Phonology and morphology*, Manchester 1952.

PULSONI 2001
C. PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovadorica*, Modena 2001.

RADAELLI 2005
A. RADAELLI, *«INTAVULARE». Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari). *I. Canzonieri provenzali. 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, **C** (fr. 856)*, a cura di A. RADAELLI, Modena 2005.

RADAELLI 2015
Anon., *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses (RS 1020a = RS 1022)*, edizione critica a cura di A. RADAELLI, *TTC*, 2015.

RADAELLI 2015a
Anon., *Por joie avoir perfite en Paradis*i *(RS 1582)*, edizione critica a cura di A. RADAELLI, *TTC*, 2015.

RAUGEI 1981
Gautier de Dargies, *Poesie*, edizione critica a cura di A. M. RAUGEI, Firenze 1981.

RAYNAUD 1884

G. RAYNAUD, *Bibliographie des Chansonniers français des XIII^e^ et XIV^e^ siècles comprenant la description de tous les manuscrits la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères*. 2 voll., Paris 1884.

RESCONI 2014

S. RESCONI, «Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi», *Carte romanze*, 2/1, 2014, pp. 383-403.

RESCONI 2016

S. RESCONI, «La chanson de départie per la crociata a voce femminile: contributo all'interpretazione di una tipologia lirica romanza», in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, a cura di R. Antonelli, M. Glessgen, P. Videsott, Strasbourg 2016, pp. 234-246.

RESCONI 2017

S. RESCONI, «Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie compilative del canzoniere francese M (BNF, fr. 844)» in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a cura di A. Decaria e C. Lagomarsini, Firenze 2017, pp. 167-193.

RESCONI (SCHEDA *TRALIRO*)

Analisi della tradizione di Conon de Béthune, *MIRABILE*, in rete all'URL http://www.mirabileweb.it/author-rom/conon-de-béthune-1150-1220-author/TRALIRO_236942

RIEGER 1998

A. RIEGER, «Relations interculturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades», in *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO. Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 octobre 1995*, edités par A. H. Touber, Amsterdam 1998, pp. 201-225.

RIEGER 1983

D. RIEGER, *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs, II. Lieder der Trouvères*, hrsg. D. RIEGER, Stuttgart 1983.

RIQUER 1951-1952

M. DE RIQUER, «El "escondit" provenzal y su pervivencia en la lirica románica», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, 1951-1952, pp. 201-224.

RIQUER 1975

M. DE RIQUER, *Los tovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Planeta, Barcelona 1975.

RIQUER 1996-1997

I. DE RIQUER, «La *Mala Cansó* provenzal, fuente del *Maldit* catalán», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 5, 1996-1997, pp. 109-128.

RIQUER 2004

I. DE RIQUER, «Amor (motivo da *mala canso*)», *La Parola del Testo*, 8, 2004, pp. 333-348.

RIQUER 2008

I. DE RIQUER, «"C'autra n'am, plus bel'e melhor" (PC 70.19, v. 22)», *Tenso*, 23, 2008, pp. 28-39.

RIVIÈRE 1974-1976

J.-C. RIVIÈRE, *Pastourelles*, 3 voll., Gèneve 1974-1976.

RON FERNÁNDEZ 2009

X. RON FERNÁNDEZ, «Conon de Béthune e Chrétien de Troyes. Achega para o establecemento dunha relación dialóxica directa entre os dous trouvères», in *"Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor". Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela 2009, pp. 389-404.

RONCAGLIA 1957

AU. RONCAGLIA, «Per un'edizione e per l'interpretazione dei testi del trovatore Marcabruno», in *Actes et memoires du 1er congres international de langue et litterature du midi de la France*, Avignon 1957.

RONCAGLIA 1971

AU. RONCAGLIA, «La statua di Isotta», *Cultura Neolatina*, 31, 1971, pp. 41-67.

ROQUES 1972

M. ROQUES, «Le chansonnier français de Zagreb», *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris 1928.

ROSENBERG - TISCHLER 1995

Chansons des trouvères. Chanter m'estuet, édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de S. N. ROSENBERG - H. TISCHLER avec la collaboration de M. G. GROSSEL, Paris 1995.

ROSENSTEIN 1991

R. ROSENSTEIN, «Celi que del cuer voit: le don du cœur, d'Yvain à la chanson de croisade», in *Le Cuer au Moyen Age: realité et sénéfiance*, Aix-en-Provence 1991, pp. 364-374.

RUFFINI 1980
Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di G. RUFFINI, Milano 1980.

SANGUINETI 2009
F. SANGUINETI, «Albertet, "Donna pros e richa" (*BdT* 16.11)», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, pp. 34, in rete all'URL http://www.lt.unina.it/Sanguineti-2009.pdf.

SANGUINETI 2012
Il trovatore Albertet, edizione critica a cura di F. SANGUINETI, Modena 2012.

SANGUINETI 2019
F. SANGUINETI, «Bertran de Born, *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (*BdT* 80.4)», *Lecturae tropatorum*, 12, 2019, pp. 133-158, in rete all'URL http://www.lt.unina.it/Sanguineti-2019.pdf.

SANGUINETI – SCARPATI 2013
F. SANGUINETI – O. SCARPATI, *Canzoni occitane di disamore*, Roma 2013.

SANTINI 2007
G. SANTINI, «Il lessico rimico di Chrétien de Troyes tra lirica e romanzo: la canzone "Amors tençon et bataille"», *Parole e temi del romanzo medievale*, Roma 2007, pp. 139-170.

SANTINI 2011
G. SANTINI, *Rimario dei trovatori*, Roma 2011.

SANTINI 2015
G. SANTINI, «Bocconcini per la "bonne vie". Assaggi da Colin Muset e altri trovieri», *"Parla come mangi". lingua portoghese e cibo in contesto interculturale*, a c. di E. De Luca, Viterbo 2015, pp. 271-291.

SAVIOTTI 2008
F. SAVIOTTI, *Raimbaut de Vaqueiras, "Bella tan vos ai pregada"*, in D. Mantovani, *"Ans am ieu lo chant e˙l ris". Episodi di parodia e satira presso i trovatori*, Milano 2008, pp. 139-145.

SAVIOTTI 2017
F. SAVIOTTI, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia 2017.

SAVIOTTI 2020
F. SAVIOTTI, «Épisodes de la réception: le partimen d'En Coyne e d'En Raymbaut (BdT 392.29), ses auteurs et son public (avec une nouvelle édition critique du texte), *Revue des langues romanes* [En ligne], 124/2, 2020, mis en ligne le 01 décembre 2020, URL: http://journals.openedition.org/rlr/3592 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rlr.3592

SCARPATI 2008a
O. SCARPATI, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana,* Roma 2008.

SCARPATI 2008b
O. SCARPATI, «La priamel abbreviata nella lirica medievale», *Medioevo romanzo*, 2008, pp. 289-301.

SCATTOLINI 2013
M. SCATTOLINI, «Chanter m'estuet: il 'dibattito cifrato' sul canto d'amore», *Revista de Literatura Medieval*, 25, 2013, pp. 255-276.

SCHELER 1876
A. SCHELER, *Trouvères belges du XIIe au XIVe siècle: chansons d'amour, jeux-partis, dits et fabliaux*, Bruxelles 1876.

SCHIASSI 1999-2000
G. SCHIASSI, «Per una nuova edizione di Conon de Béthune», *Quaderni di filologia romanza della Facoltà di lettere e filosofia dell'università di Bologna*, 14, 1999-2000, pp. 399-427.

SCHÖBER 1976
S. SCHÖBER, *Die altfranzösische Kreuzzugslyrik des 12. Jahrhunderts, "Temporalibus aeterna... praeponenda"*, Wien 1976.

SCHUBERT 1963
J. SCHUBERT, *Die Handschrift Paris, Bibl. Nat. Fr. 1591. Kritische Untersuchung der Trouvèrehandschrift R*, Dissertation, Johann Wolfgang Goethe – Universitat zu Frankfurt am Main 1963.

SEYDLITZ-KURZBACH 1898
H. VON SEYDLITZ-KURZBACH, *Die Sprache der altfranzösischen Liederhandschrift Nr. 389 der Stadtbibliothek zu Bern*, Halle a.S 1898.

SIBERRY 1988
E. SIBERRY, «Troubadours, Trouvères, Minnesängers and the Crusades», *Studi medievali*, 29, 1988, pp. 19-43.

SCHULTZ-GORA 1921
O. SCHULTZ-GORA, «Die Tenzone zwischen Rambaut und Coine», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 41, 1921, pp. 703-710.

SCHULZE-BUSACKER 1985
E. SCHULZE-BUSACKER, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du moyen âge français. Recueil et analyse*, Genève-Paris 1985.

SHAPIRO 1981
M. SHAPIRO, «"Tenson" et "partimen": la "tenson" fictive», in *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza. Atti (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, a c. di A. Varvaro, 5 voll., Napoli-Amsterdam 1978-1981, vol. 5, 1981, pp. 287-301.

SINNER 1772
J.-R. SINNER, *Catalogus codicum mss. Bibliothecae Bernensis*, 3 voll., Berne 1772.

SPANKE 1925
H. SPANKE, *Eine altfranzösische Liedersammlung: der anonyme Teil der Liederhandschriften K N P X*, Halle a.S. 1925.

SPANKE 1943
H. SPANKE, «Der Chansonnier du Roi», *Romanische Forschungen*, 57, 1943, pp. 38-104.

SPANKE 1955
H. SPANKE, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden 1955.

SPAZIANI 1954
M. SPAZIANI, *Antica lirica francese*, Modena 1954.

SPAZIANI 1957
M. SPAZIANI, «Il canonico Lambert Ferri», in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, 1957, pp. 678-684.

SPENCE 2000
S. SPENCE, «The Topos of Discretion in Troubadour Poetry», *Romanische Forschungen*, 112, 2000, pp. 181-191.

SPETIA 1993a
L. SPETIA, «Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino» in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università

degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), a cura di S. Guida e F. Latella, 2 voll., Messina 1993, vol. I, pp. 235-272.

SPETIA 1993b
L. SPETIA, «Le recueil MR 92 et son histoire», *Cultura Neolatina*, 53, pp. 151-195.

SPETIA 1996
L. SPETIA, «Riccardo Cuor di Leone tra oc e oïl (*BdT* 420,2)», *Cultura neolatina*, 56, 1996, pp. 101-155.

SPETIA 1997
L. SPETIA, *«Intavulare». Tables de Chansonniers Romans, II. Chansonniers français*, serie coordonnée par Madeleine Tyssens, *2. **H** (Modena, Biblioteca Estense), **Z**[a] (Bibliothèque Métropolitane de Zagreb)*, Liège, 1997.

SPETIA 2017
L. SPETIA, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di* Carestia*: l'anonima (?)* A une fontaine *(RS 137)*, Roma 2017.

SQUILLACIOTI 1999
Le poesie di Folchetto di Marsiglia, edizione critica a cura di P. SQUILLACIOTI, Pisa 1999.

SQUILLACIOTI 2003
Folquet de Marselha, *Poesie*, Roma 2003.

SQUILLACIOTI 2015
P. SQUILLACIOTI, «Sul lessico del disamore nella poesia trobadorica», in *«Ragionar d'amore». Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria e L. Leonardi, Firenze 2015, pp. 51-65.

STEFFENS 1896-1900
G. STEFFENS, «Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308», in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. XCVII, 1896, pp. 283-308; vol. XCVIII, 1897, pp. 59-80, 343-382; vol. XCIX, 1897, pp. 77-100, 339-388; vol. CIV, 1900, pp. 331-354.

STONES 1993
A. STONES, «The Illustrated Chrétien Manuscripts and Their Artistic Content», in *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes. The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, edited by K. Busby, T. Nixon, A. Stones and L. Walters, 2 voll., Amsterdam, col. I, pp. 227-322.

STROŃSKI 1910

S. STROŃSKI, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie 1910.

SUDRE 1898
L. M. P. SUDRE, *Chrestomathie du Moyen Âge*, Paris 1898.

SUTHERLAND 1961
D. R. SUTHERLAND, «The Love Meditation in Courtly Literature: A study of the Terminology and its Developments in Old Provençal and Old French», in *Studies in Medieval French presented to Alfred Ewert*, Oxford 1961, pp. 165-193.

SCHWAN 1886
E. SCHWAN, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin 1886.

TAVANI 2001
G. TAVANI, *Restauri testuali*, Roma 2001.

TAVANI 2002
G. TAVANI, *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma 2002.

TAVERA 1979
A. TAVERA, «Hardiesse et conscience de soi chez les premiers troubadours», in *Actes du groupe de recherche sur la conscience de soi*, Université de Nice, Nice 1979, pp. 27-50.

TAVERA 1987
A. TAVERA, «"Ardimen": un topos negligeé» in *Actes du Premier Congrès International d'Études Occitanes*, Southampton 1987, pp. 493-512.

THIRY 2002
C. THIRY, *Anthologie de la littérature française au Moyen Âge, IX^e^-XV^e^ siècles*, Louvain-la-Neuve 2002.

TISCHLER 1997
H. TISCHLER, *Trouvère lyrics with melodies. Complete comparative edition*, 15 voll., Neuhausen 1997.

TOJA 1966
G. TOJA, *Lirica cortese d'oïl. Sec. XII - XIII*, Bologna 1966.

TROTTER 1988
D. A. TROTTER, *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Genève 1988.

TYERMAN 2017
C. TYERMAN, *Le guerre di Dio. Nuova storia delle cruciate*, Torino 2017.

TYSSENS 1991
M. TYSSENS, «Les copistes du chansonnier U», in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, édités par M. TYSSENS, Liège 1991., pp. 379-397.

TYSSENS 1998
M. TYSSENS, *«Intavulare». Tables de Chansonniers Romans, (série coordonée par Anna Ferrari). II. Chansonniers français, 1. **a** (B. A. V., Reg. lat. 1490), **b** (B. A. V., Reg. lat. 1522), **A** (Arras, Bibliothèque Municipale 657)*, Città del Vaticano, 1998.

TYSSENS 2002
M. TYSSENS, «"Amors, tençon et bataille" (R-S 121)», *Cultura Neolatina*, 62, 2002, pp. 19-41.

TYSSENS 2007
M. TYSSENS, *«Intavulare». Tables de chansonniers romans (série coordonée par M. Tyssens). II. Chansonniers français. 5. U (Paris, BNF fr. 20050)*, Liège 2007.

TYSSENS 2015
M. TYSSENS, *Le chansonnier fraçais U. Publiés d'après le manuscrit Paris, BNF, fr. 20050*, Tome I, Paris-Abbeville 2015.

UNLANDT 2008
N. UNLANDT, «Un dialogue poétique entre Bertran de Born et Conon de Béthune (PC 80.1, PC 80.31 et RS 1837): chronologie et techinques poétiques», in *Oc et oïl: complémentarité et antagonisme de deux histoires littéraires de France.* Études de littérature française et occitane présentées dans le cadre du 5e congrès de l'Association des Franco-romanistes des pays de langue allemande (Halle an der Saale, Université Martin Luther, 26-29 septembre 2005), réunies par F. P. Kirsch, Toulouse 2008, pp. 29-43.

UNLANDT 2012
N. UNLANDT, *Le chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne: analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*, Berlin-Boston, 2012.

VARVARO 1993
A. VARVARO, *Avviamento alla filologia francese medievale*, Roma, La Nuova Italia, 1993.

VENTURI 1988

M. VENTURI, «Ancora un caso d'intertestualità fra troviero e trovatori», *Medioevo Romanzo*, 13, 1988, pp. 321-329.

VERZILLI 2018
E. VERZILLI, «Due componimenti del Castellano di Coucy: "Bele dame me prie de chanter" e "Bien cuidai vivre sans amour», *Cognitive philology*, 11, 2018, in rete.

VORETZSCH 1921
C. VORETZSCH, *Altfranzösisches Lesebuch zur Erläuterung der altfranzösischen Literaturgeschichte*, Halle 1921.

WACKERNAGEL 1846
W. WACKERNAGEL, *Altfranzösische Lieder und Leiche: aus handschriften zu Bern und Neuenburg*, Basel 1846.

WALLENSKÖLD 1891
A. WALLENSKÖLD, *Chansons de Conon de Béthune trouveur artésien de la fin du XII^e siècle. Édition critique precedee de la biographie du poète*, Helsingfors 1891.

WALLENSKÖLD 1917
A. WALLENSKÖLD, «Un fragment de chansonnier, actuellement introuvable, du XII^e siècle», *Neuphilologische Mitteilungen*, 1917, pp. 2-17.

WALLENSKÖLD 1921
A. WALLENSKÖLD, *Les Chansons de Conon de Béthune*, Paris 1921.

WALLENSKÖLD 1925
A. WALLENSKÖLD, *Les Chansons de Thibaut de Champagne roi de Navarre*, Paris 1925.

WERF 1972
H. VAN DER WERF, *The chansons of the Troubadours and Trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht 1972.

WERF 1977-1979
H. VAN DER WERF, *Trouvères-Melodien*, hrsg. von H. VAN DER WERF, 2 voll., Kassel-Basel, Bärenreiter, 1977-1979.

WOLEDGE 1961
B. WOLEDGE, *The Penguin Book of French Verse, I, To the Fifteenth Century*, Harmondsworth, Penguin, 1961.

WOLFZETTEL 2015

F. WOLFZETTEL, «Un lyrisme courtois sauvage: Conon de Béthune», La poésie lyrique du Moyen Âge au nord de la France, Paris 2015.

WÜEST 1995
J. WÜEST, «Les scriptae françaises II: Picardie, Hainaut, Artois, Flandres» in *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, II/2. *Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance*, ed. G. Holtus, M. Metzeltin, C. Schmitt, Tübingen, Niemayer 1995, pp. 300-314.

ZAGANELLI 1978
G. ZAGANELLI, «L'antitesi negata di Gace Brulé», *Spicilegio moderno*, 10, 1978, pp. 167-183.

ZAGANELLI 1982
G. ZAGANELLI, *'Aimer, sofrir, joïr'. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei seco—li XII e XIII*, Firenze 1982.

ZAGANELLI 1983
G. ZAGANELLI, «Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor», *Romanica Vulgaria. Quaderni*, 6, 1983, pp. 143-164.

ZAGANELLI 2001
G. ZAGANELLI, «La corte di Champagne», in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, I/II, Roma 2001, pp. 303-325.

ZAMUNER 2012
I. ZAMUNER, *Le "baladas" del canzoniere provenzale Q. Appunti sul genere e edizione critica*, Alessandria 2012.

ZINELLI 1996
F. ZINELLI, «Quando l'amore finisce: "comjat" e "chanson de change" nella poesia dei trovatori», in *Liebe und Logos. Beiträge zum XI Nachwuchskolloquium der Romanistik (Berlin / Postdam, 8-11. 6. 1995)*, herausgegeben von A. Gelz, M. Krist, R. Lohse, R. Waltereit, Bonn 1996, pp. 113-125.

ZINELLI 2004
«D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier "Estense")», *Romania*, 122, 2004, pp. 46-110.

ZINELLI 2010
F. ZINELLI, «Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove», *Medioevo romanzo*, 34, 2010, pp. 82-130.

ZINELLI 2013a

F. ZINELLI, edizione e scheda filologica dei componimenti *BdT* 457.10, in *Rialto*.

ZINELLI 2013b
F. ZINELLI, edizione e scheda filologica dei componimenti *BdT* 457.15, in *Rialto*.

ZINK 1985
M. ZINK, *La subjectivité littéraire: autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985.

ZINK 1986
G. ZINK, *Phonétique historique du français*, Paris 1986.

ZINK 1989
G. ZINK, *Morphologie du français medieval*, Paris 1989.

ZUFFEREY 1987
F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987.

ZUFFEREY 1999
F. ZUFFEREY, «Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale», in *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle origini*, a c. di M. Pedroni e A. Stäuble, Ravenna 1999, pp. 315-328.

ZUFFEREY 2007
F. ZUFFEREY, «Genèse et structure du 'Liber Alberici'», *Cultura Neolatina*, 66, 2007, pp. 173-233.

ZUMTHOR 1972
P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

4. Edizioni di trovieri e trovatori

Adam de Givenci
Les Chansons du trouvère artésien Adam de Givenchi, edition par E. ULRIX, in *Mélanges Camille de Borman: mémoires relatifs à l'Histoire, à l'Archeologie et à la Philologie*, offert au Baron de Borman, Liège 1919, pp. 499-508.

Adam de la Halle
Adam de la Halle, *Œuvres ncomplètes*, edition, traduction et présentation par P.-Y. BADEL, Paris 1995.

Aimeric de Peguilhan

The Poems of Aimeric de Peguilhan, edited and translated with introduction and commentary by W. P. SHEPARD and F. M. CHAMBERS, Evanston 1950.

Albertet

SANGUINETI 2012.

Andrieu Contredit

The songs attributed to Andrieu Contredit d'Arras with a Translation into English and the Extant Melodies, Amsterdam-Atalanta 1992.

Anonimi

BdT 461.81

GAMBINO 2009, p. 676 (Radaelli).

RS 398a

H. J. CHAYTOR, *The Troubadours and England*, Cambridge 1923, p. 294.

RS 401

Anon., *Parti de mal e a bien aturné (RS 401)*, edizione critica a cura di A. RADAELLI, *TTC*, 2014.

RS 962

RIVIÈRE 1974-1976, vol. I, p. 128.

RS 982

RIVIÈRE 1974-1976, vol. II, p. 87.

RS 1020a = 1022

RADAELLI 2015.

RS 1439a

H. J. CHAYTOR, *The Troubadours and England*, Cambridge 1923, p. 150.

RS 1548a

Anon., *Chevalier mult estes guariz (RS 1548a)*, edizione critica a cura di A. RADAELLI, *TTC*, 2018.

RS 1582

RADAELLI 2015a.

RS 1601

E. JÄRNSTRÖM, *Recueil de chansons pieuses du XIII siècle*, vol. I, Helsingfors 1910, p. 111.

RS 1651
A. JEANROY, A. LÅNGFORS, *Chansons inédites tirées du manuscrit français ($& de la Bibliothèque nationale*, *Archivum romanicum*, 3, 1919, p. 3.

RS 1666
TOJA 1966.

RS 1904
F. GENNRICH, *Altfranzösische Lieder*, 2 voll., Tübingen 1955-1956, p. 56.

Arnaut Daniel
Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. EUSEBI, Milano 1984.

Aubin de Sezanne
TISCHLER 1997.

Audefroi le Bastard
CULLMAN 1914.

Bernart de la Fon
Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von C. APPEL, Halle 1915.

Bernart de Ventadorn
Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von C. APPEL, Halle 1915.

Bernart Marti
Il trovatore Bernart Marti, edizione critica a cura di F. BEGGIATO, Modena 1984.

Bertran de Born
GOUIRAN 1985; *BdT* 80.4 e 80.17: SANGUINETI 2019.

Blondel de Nesle
LEPAGE 1994.

Bouchart de Marli
H. PETERSEN DYGGVE, «Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^{e} et XIII^{e} siècles, XIX: Qui est Bochart, destinataire d'une chanson de Gace Brulé ?», *Neuphilologische Mitteilungen*, 45, 1944, pp. 11-35.

Castellano d'Arras
Châtelain d'Arras*, Aler m'estuet la u je trairai paine (RS 140)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2015.

Chastelain de Coucy

LEROND 1964; RS 679: BARBIERI 2015e; RS 985, 986: BARBIERI 2015d; RS 1965: VERZILLI 2018;

Chardon de Croissiles

RS 397: H. SUCHIER, *Der Minnesänger Chardon*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 31 (1907), pp. 129-156, p. 141; RS 499: BARBIERI 2014; RS 736: LEPAGE 1994, p. 5a.

Chrétien de Troyes

Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes. Édition critique avec introduction, notes et commentaires par M. C. ZAI, Bern-Frankfurt 1974.

Colart le Boutellier

TISCHLER 1997.

Colin Muset

CHIAMENTI 2005.

Comte de Bretagne

J. BÉDIER, «Les chansons du Comte de Bretagne», in *Mélanges de Linguistique et de Littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris 1928, pp. 477-495, a p. 489.

Elias Cairel

LACHIN 2004.

Falquet de Romans

GAMBINO 2009 (Squillacioti)

Folquet de Marselha

SQUILLACIOTI 2009.

Gace Brulé

PETERSEN DYGGVE 1951.

Garnier d'Arches

PETERSEN DYGGVE 1945.

Gaucelm Faidit

Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e^ siècle, édition critique par J. MOUZAT, PARIS 1965; *BdT* 167.36: edizione e scheda filologica a cura di G. BARACHINI, *Rialto*, 2014; *BdT* 167.58: edizione e scheda filologica a cura di G. BARACHINI, *Rialto*, 2016.

Gautier d'Épinal
THISCHLER 1997.

Gautier de Coincy
A. LÅNGFORS, «Mélanges de poésie lyrique française», *Romania*, 53, 1927, pp. 417-444, a p. 531.

Gautier de Dargies
RAUGEI 1981.

Gillebert de Berneville
TISCHLER 1997.

Gilles de Viés-Maisons
PETERSEN DYGGVE 1942a.

Giraut de Bornelh
R. V. SHARMAN, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil*, Cambridge 1989; *BdT* 242.6, edizione e scheda filologica a cura di L. PATERSON, *Rialto* 2013.

Giraut de Salaignac
A. STREMPEL, *Giraut de Salignac, ein provenzalischer Trobador*, Genève 1977.

Gontier de Soignies
FORMISANO 1990.

Gui d'Uisel
Gui d'Uisel, *Si be·m partetz, mala dompna de vos (BdT 194.19)*, edizione e scheda filologica a cura di F. SANGUINETI, *Rialto*, 2013.

Guillaume de Corbie
Chansons de Gace Brulé, publiées par G. HUET, Paris 1902.

Guillaume le Vinier
MÉNARD 1983.

Guillem de Peitieus = Guglielmo IX d'Aquitania
Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di N. PASERO, Modena 1973.

Guillem de Saint Didier

Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire par A. SAKARI, Helsinki 1956.

Guiot de Dijon

LANNUTTI 1999.

Hugues de Berzé

BARBIERI 2001; RS 1126: BARBIERI 2015c.

Huon d'Oisy

BARBIERI 2015b.

Huon de Saint-Quentin

Huon de Saint-Quentin, *Jerusalem se plaint et li païs (RS 1576)*, edizione critica a cura di L. BARBIERI 2016.

Lambert Ferri

SPAZIANI 1957.

Jaquemin de la Vente

TISCHLER 1997.

Jacques d'Amiens

S. PHILIPP, *Die Lieder des Jacques d'Amiens*, Berlin, 1895.

Jacques de Hesdin

JEANROY – LÅNGFORS 1921.

Jaufre Rudel

G. CHIARINI, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, edizione critica, con introduzione, note e glossario, L'Aquila 1985.

Jehan Bretel

A. LÅNGFORS, *Recueil général des Jeux-partis français*, avec le concours de Alfred Jeanroy et Louis Brandin, Paris 1926.

Jehan Erart

Les poésies du trouvère Jehan Erart, editées par T. NEWCOMBE, Gèneve 1972.

Jehan de Tournai

A. LÅNGFORS, *Recueil général des Jeux-partis français*, avec le concours de Alfred Jeanroy et Louis Brandin, Paris 1926.

Jordan de l'Isla de Venessi (?)

P. SQUILLACIOTI, «BdT 276,1 "Longa sazon ai estat vas Amors"», *Rivista di Studi testuali*, 2, 2010, pp. 185-215.

Mahieu le Juif

TISCHLER 1997.

Maistres Renas

Maistres Renas, *Pour lou pueple resconforteir (RS 886)*, edizione critica a cura di A. RADAELLI, *TTC*, 2016.

Marcabru

GAUNT – HARVEY – PATERSON 2000.

Moniot d'Arras

PETERSEN DYGGVE 1938.

Peire Cardenal

Il trovatore Peire Cardenal, edizione critica a cura di S. VATTERONI, Modena 2013.

Peire d'Alvernhe

FRATTA 1996.

Peire de Barjac

M. VON NAPOLSKI, *Leben und Werke de Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle 1879.

Peire Milo

L. BORGHI CEDRINI, *Il trovatore Peire Milo*, Modena 2008.

Peire Raimon de Toloza

A. CAVALIERE, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, Firenze 1935.

Peire Vidal

AVALLE 1960.

Peirol

Peirol, *Quant amors trobet partit (BdT 366.29)*, edizione e scheda filologica a cura di R. HARVEY, *Rialto*, 2013.

Philippe de Nanteuil

BÉDIER – AUBRY 1909, p. 227.

Pierre de Corbie

TISCHLER 1997.

Pierre de Molins

H. PETERSEN DYGGVE, «Pierre de Molins», *Neuphilologische Mitteilungen*, 43, 1942, pp. 62-91.

Pierrequin de la Coupelle

A. LÅNGFORS, «Mélanges de poésie lyrique française», *Romania*, 63, 1937, pp. 470-493, a p. 121.

Pons de Capdoill

Pons de Capdoill, *Ar nos sia capdels e garentia (BdT 375.2)*, edizione e scheda filologica a cura di L. MULHOLLAND, *Rialto*, 2015.

Raimbaut d'Aurenga

The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange, edited by W. T. PATTISON, Minneapolis 1952.

Raimbaut de Vaqueiras

LINSKILL 1964; *BdT* 392.7: SAVIOTTI 2008.

Raoul de Ferrières

TISCHLER 1997.

Raoul de Soissons

Les chansons attribuées au truvère picard Raoul de Soissons. Édition critique électronique par I. HARDY, Ottawa, Canada 2009, in rete all'URL: http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/ineke/index.htm.

Robert de la Pierre

A. HOFFMANN, *Robert de la Pierre, Robert le Clerc, Robert de Castel. Zur Arraser Literaturgeschichte des 13. Jhs*, Halle 1917.

Robert de Reims

Robert de Reims: *Songs and Motets*, edited by E. DOSS-QUINBY, G. SAINT-CRICQ and S. ROSENBERG, Northampton 2020.

Thibaut de Champagne

CALLAHAN – GROSSEL – O'SULLIVAN 2018; RS 6: edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2014; RS 273: edizione critica a cura di L. BARBIERI, *TTC*, 2015; RS 525: WALLENSKÖLD 1925.

Vidame de Chartres

TISCHLER 1997.

3. Edizioni di altri testi romanzi

Andrea Cappellano

RUFFINI 1980.

Chanson de Roland

La Chanson de Roland, edizione critica a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli 1971.

Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, a cura di D. POIRION, Paris 1994.

Dante Alighieri

Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze 2005.

François Villon

François Villon, *Opere*, a cura di E. STOJKOVIC MAZZARIOL. Prefazione di M. Luzi; traduzione con testo a fronte di A. Carminati e E. Stojkovic Mazzariol, Milano 2000.

Gautier de Coincy

Gautier de Coincy, *Les miracles de Nostre Dame*, éd. par F. KOENIG, 4 voll., Genève 1955-1970.

Le lai de l'ombre

Le lai de l'ombre par Jean Renart, publié par J. BÉDIER, Paris 1913.

Leys d'Amors

ANGLADE 1919-1920.

Maria di Francia

Les Lais de Marie de France, publiés par J. RYCHNER, Paris 1966.

Mémoirs de Maximilien de Béthune

Mémoirs de Maximilien de Béthune, duc de Sully, principal ministre de Henry le Grand, Mis en ordre, avec des Remarques, par Mr. L. D. L. D. L., 10 voll., vol. I, Londres 1778.

Pierre de Blois

HUYGENS 2002.

Raoul de Cambrai

Raoul de Cambrai, edited with an introduction, translation and notes by S. KAY, Oxford 1992.

Robert de Blois

FOX 1950.

Roman d'Eneas

Eneas. Roman du XII^e siècle. Édité par J.-J. SALVERDA DE GRAVE, 2 voll., Paris 1925-1929.

Roman de la Rose

Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits par E. LANGLOIS, 4 voll., Paris 1914-1924.

Vie de Saint Alexis

La Vie de Saint Alexis, edition critique par M. PERUGI, Genève 2000.

Villehardouin

GARAVINI 1962.

STAMPATO NEL MESE DI LUGLIO 2021